

LATIDITOS DEL SUR

ANA MERCEDES VALENCIA LUNA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE EDUCACION

LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

SAN JUAN DE PASTO

2016

LATIDITOS DEL SUR

Trabajo de Tesis para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana y Literatura

ANA MERCEDES VALENCIA LUNA

Asesor: Mg. Mario Fernando Rodríguez Saavedra

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE EDUCACION

LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

SAN JUAN DE PASTO

2016

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en la tesis de grado son responsabilidad del autor”

Artículo 1 del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanada del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación:**

**Fecha de sustentación:**

**Puntaje:**

---

Presidente del jurado

---

**Jurado**

---

**Jurado**

San Juan de Pasto, Octubre de 2016

## DEDICATORIA

A la Luna más grande, mi madre.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia, por mostrarme la vida desde el arte y la sencillez, a Juan Manuel, por la magia de su universo, a mis amigos, al alma máter y al haber nacido en el Sur y poder sentir sus colores.

## RESUMEN

**LATIDITOS DEL SUR** es el encuentro de palabras, sonidos, ritmos y armonías que, juntos, parten de la poesía y de la identidad del pueblo Nariñense para crear canciones infantiles como una reflexión al lenguaje de la enseñanza y del aprendizaje para la interpretación de la espontaneidad que nace del sentir.

### **PALABRAS CLAVE:**

- Creación
- Onomatopeya
- Identidad
- Música
- Poesía

## **ABSTRACT**

LATIDITOS DEL SUR is the convergence of words, sounds, rhythms and harmonies. This concurrence proceed from Nariño's poetry and identity in order to create nursery rhymes, these songs are made as a reflection of teaching's and learning's language. The consideration of these processes assists in doing the interpretation of spontaneity which comes from the feeling.

### **KEYWORDS:**

- Creation
- Onomatopoeia
- Identity
- Music
- Poetry.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: PRELIMINARES.....	2
1.1 TEMA.....	2
1.2 TÍTULO.....	2
1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	2
1.4 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	3
1.5 JUSTIFICACIÓN.....	5
1.6 OBJETIVOS.....	7
<i>Figura 1. Categorización de los objetivos específicos.....</i>	<i>8</i>
2 MARCO REFERENCIAL, ANTECEDENTES.....	10
3 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	15
3.1 Poesía: Onomatopeya y Metáfora.....	15
3.2 Sonsureño, ritmo de lenguaje.....	17
3.3 Literatura y Música.....	19
3.4 Canción – Canción infantil.....	20
3.5 Comunicación entre lenguaje, literatura y música.....	21
4 MARCO CONTEXTUAL.....	23
<i>Figura 2.....</i>	<i>24</i>
5 METODOLOGÍA.....	25
5.1 Metodología propia.....	27
5.1.1 Pasos para la creación.....	27
5.2 Técnicas e instrumentos de recolección de la información.....	33
CAPITULO 2: PRODUCCIÓN.....	36
CAPITULO 3: REFLEXIÓN: Pedagogía con música.....	57
CONCLUSIONES.....	64
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65
ANEXOS.....	69

## **TABLA DE FIGURAS**

Figura 1. Categorización de los objetivos específicos

Figura 2. Marco contextual

## INTRODUCCIÓN

Se crean canciones infantiles con onomatopeyas (imitaciones de sonidos) partiendo del dialecto de la zona andina nariñense, para, desde nuestra memoria cultural e histórica, producir en los estudiantes el interés de crear interpretaciones desde su sensibilidad. Se desea lograr transformar, y al mismo tiempo obtener aportes que los mismos estudiantes estén dispuestos a enseñarnos después de su aprendizaje.

Se abordan dos disciplinas que siempre han ido de la mano, conjuntas con el aprendizaje del lenguaje: Música y Literatura.

Se encamina en la creación de un cancionero infantil con el fin de mostrar una nueva estrategia para el estudio de la Lengua Castellana y la Literatura basado en la recopilación de la memoria oral y musical del departamento de Nariño para, pretender, despertar en el estudiante una comunicación artística dentro de lo poético, consiguiendo desplegar sus habilidades y talentos literarios (música, oralidad, identidad cultural). Además de contribuir a la construcción social del conocimiento, a la adquisición del lenguaje rítmico - onomatopético y a la construcción social de la identidad cultural.

## **CAPÍTULO 1: PRELIMINARES**

### **1.1 Tema:**

Creación literaria – Poesía - Cancionero infantil

### **1.2 Título:**

LATIDITOS DEL SUR

### **1.3 Formulación del problema:**

¿Por qué crear un cancionero infantil de Sonsureño, utilizando la Onomatopeya y el dialecto de la zona andina nariñense?

#### 1.4 Descripción del problema

En la actualidad, el departamento de Nariño presenta una carencia notable de producciones musicales encaminadas al desarrollo del lenguaje de los estudiantes en donde se estudien sonidos con base en la memoria oral y lo tradicional.

Es importante partir de lo poético que percibe cada uno de los seres humanos para transmitir familiaridad con lo cotidiano. Es ineludible preservar el lenguaje, porque de allí nace la interpretación, el expresar y el sentir de cada cosa. Urban, (1952), señala: “Investigar el lenguaje es investigar la cultura”.

Por lo anterior, se hace pertinente partir de las necesidades de los estudiantes para crear una estrategia que los lleve, por un lado, a aprender a crear sonidos desde la relación cotidiana que se mantiene con el dialecto de la zona andina nariñense, a partir del uso de onomatopeyas, apoyadas de los sentimientos que evocan recuerdos (poesía); de maneras armoniosas de combinarse las pausas, los acentos (ritmo), la relevancia e intensidad que deben tener las sílabas de una palabra en la pronunciación (acento) y, para ampliar el espectro, aprovechar de la literatura el arte de la palabra como expresión. Y por otro lado, cabe la intención de rescatar la memoria del pueblo nariñense, que no se ha perdido, sino más bien se ha olvidado por el mismo hecho de que no existan proyectos a largo plazo para fortalecer y promover la identidad.

En este sentido, es tarea del docente provocar en sus alumnos la motivación por el aprendizaje para fortalecer sus habilidades de interpretación, comprensión y creación a partir de la literatura. Para esto es importante partir desde otros procesos que van de la mano, no solamente en la enseñanza académica, sino en sus experiencias; diálogos, formas de expresarse, emociones y sentimientos que el contexto cultural proporciona a través de la música y de la unicidad que caracteriza a la región nariñense de otras regiones.

Cabe anotar que el tema de la Lengua Castellana y, más aún, de la Literatura se trata muy insustancialmente dentro de las instituciones educativas teniendo en cuenta el contexto y las experiencias de los alumnos, ya que dentro de los estándares se manejan conceptos llevados a cumplir logros y esquemas, dejando a un lado el interés de invitar al estudiante a abordar un texto, consiguiendo ampliar sus saberes literarios y lingüísticos.

Cada alumno tiene una interpretación única de un texto dependiendo de los sentidos que desarrolla el cuerpo.

En este sentido,

**Mandoki (2006)** señala: Tendremos que asumir el hecho de que la diversidad de los cuerpos y de sus prácticas condiciona una diversidad de estéticas. Hay modos distintos de percibir la realidad dependiendo de las diversas maneras de vivir el cuerpo. Insisto: la realidad es corpo-realidad pues el cuerpo precede y constituye todo sentido y toda estesis

## 1.5 Justificación

Preservar la memoria histórica de la cultura en que se ha crecido es una tarea de todos, y aún más, si se refiere a las artes poéticas, musicales y orales que son características frente a otras tradiciones. Esto con el fin de asentar sentimientos de pertenencia que van de la mano con el decoro, los valores y la simbología de un pueblo, reconstruyendo, así, su identidad cultural.

La creación de un grupo de canciones infantiles haciendo uso de la onomatopeya y de palabras de la región nariñense, además de contribuir a la preservación de la memoria oral del departamento, nos lleva a dar paso a una iniciación del lenguaje rítmico onomatopéyico por medio de imitaciones y recreaciones de sonidos, aportando al desarrollo motriz de cada estudiante. Se entiende como lenguaje rítmico a la analogía que describe la conexión del cuerpo y del alma y como ésta misma transporta al encuentro y a la interacción con el mundo que nos rodea a partir del proceso motriz que cada uno desarrolla.

Dentro de la lengua castellana se encuentran infinidad de figuras con sus respectivos aportes dentro del lenguaje. Se quiere hacer uso de herramientas poéticas para enseñar a los estudiantes las numerosas formas que existen para aprender el lenguaje teniendo en cuenta los ritmos, los acentos, la pronunciación y la poesía como tal dentro de una canción.

Uno de los recursos lingüísticos que se utilizarán dentro de esta investigación serán las onomatopeyas, las cuales buscan reflejar algo más que el sonido, mediante palabras, como en el

“chisporretear de la leña ardiendo”, que además del sonido parece reflejar la acción misma. Tomando el ejemplo del fuego como símbolo de encuentro y de compartición de letras, ecos, ritmos y armonías.

También se hará uso de metáforas dentro de la poesía (Música-Literatura) utilizando a la canción como excusa para ampliar la capacidad de interpretación y consolidar nuevas creaciones de estrategias de aprendizaje.

## **1.6 Objetivos**

### **1.7 Objetivo general**

- Crear un cancionero infantil de Sonsureños, utilizando la onomatopeya y el dialecto de la zona andina nariñense.

### **1.8 Objetivos específicos**

- Recopilar formas y expresiones del dialecto de la zona andina nariñense.
- Identificar el uso de la onomatopeya en la música infantil.
- Producir una recopilación del cancionero infantil en formato de audio.
- Proponer una reflexión sobre la relación entre educación y música infantil para la enseñanza de la lengua castellana y la literatura.

Figura 1.

**Categorización de los objetivos específicos**

<b>OBJETIVOS</b>	<b>CATEGORIA</b>	<b>SUBCATEGORIA</b>	<b>FUNDAMENTACION TEORICA</b>	<b>TECNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE LA INFORMACION</b>
Recopilar formas y expresiones del dialecto de la zona andina nariñense para la construcción de las canciones	Formas y expresiones del dialecto de la zona andina nariñense	Poesía: Onomatopeya, metáfora  Sonsureño: Ritmo de lenguaje	Beristáin, 1995 Cuenca, 1999 ESPASA-CALPE, 1964 Gran enciclopedia GER, 1989 Bastidas, 2003 Maconie, 2007 Sanz, 2011	Revisión documental  Entrevista
Identificar el uso de la onomatopeya en la canción infantil	Uso de la Onomatopeya	Literatura y música  Canción - Canción infantil  Comunicación: entre Lenguaje, literatura y música	Paz, 1983  Hodge, 1999  Dovone y Lodi, 1986  Maconie 2007  Urban, 1952	Revisión documental
Producir una recopilación del cancionero infantil en formato de audio.	CD: Latiditos del Sur	Latiditos del Sur		Experimentación poética  Experimentación musical  Estudio de grabación
Proponer una reflexión sobre la relación entre educación y música infantil para la enseñanza de la lengua castellana y la literatura.	Ensayo	Pedagogía con música	Bonilla Cubides, Nohora B. (2006). Ferrer, Guillermo. (2004). Díaz Barriga, Ángel. (2006). Huamán Tacca, Daniel. (2011). Tobon T., Sergio; Pimienta Prieto, Julio; & García Fraile, Juan. (2010). MINISTERIO DE EDUCACIÓN	Revisión documental

			NACIONAL DE COLOMBIA. (2006). Bueno Pérez, María L. (1994). Fernandez Ulloa, Teresa; & Canal Díaz, Sara. (1990).	
--	--	--	--	--

## **2 Marco referencial**

### **Antecedentes**

Esta investigación reúne una serie de trabajos tanto literarios como discográficos para citar ejemplos de lo que se ha logrado en cuanto a estudios poéticos que entrelazan conceptos musicales y literarios dentro del lenguaje.

Luna (2014), en su trabajo titulado “La música como una estrategia didáctica para el fomento de la competencia lecto-escritora en los estudiantes del grado seis uno de la Institución Educativa Antonio Nariño, de San Juan de Pasto”, describe la importancia de abordar un sistema educativo que establezca un mejor desarrollo del lenguaje, pensado desde la semiología, como lo es la Música y su componente literario dentro de la canción. Así los estudiantes aportaran mayor compromiso con la competencia lecto-escritora partiendo de su sensibilidad.

Por otro lado, Lasso (2014), en su tesis: “La articulación música y literatura como estrategia didáctica que favorece la lectura estética en el grado tercero de educación básica de la Institución Educativa Antonio Nariño sede barrio Obrero”; señala la importancia de buscar por medio de la música, la creación de nuevas técnicas, conocimientos y estrategias para una mayor comunicación lingüística, logrando con esto un mayor disfrute de los textos literarios, y conjuntamente logre interpretaciones objetivas y subjetivas de la literatura y la confrontación de aquellos mundos abstractos con el tiempo, el espacio y las circunstancias en que el estudiante interactúa y vive.

Es importante destacar el trabajo de Erasso (2007), “Propuesta metodológica de educación artística musical para estudiantes de nivel preescolar de la Institución Educativa Municipal Pedagógico de la ciudad de Pasto”; en el que se busca que el estudiante desarrolle la habilidad de integrarse a las posibilidades de aprender y disfrutar de los momentos que la música brinda, desarrollando sus aptitudes y talentos.

Solarte (2010), en su tesis “Propuesta curricular basada en competencias para la formación musical inicial en estudiantes del grado tercero de básica primaria de la Institución Educativa del Sur sede Tres de la ciudad de Ipiales”, tiene como objetivo ocuparse de las competencias por medio de la creación de talleres evaluativos que fomenten el desarrollo de las habilidades de los estudiantes. Basado en conceptos educativos, este trabajo está encaminado no solamente a los estudiantes, sino a docentes que deseen usar esta propuesta para lograr un cambio significativo de diversas formas de enseñar, logrando un crecimiento dentro de la institución y de la sociedad

Por otro lado, es importante mencionar a continuación algunas producciones discográficas que han sido inspiradas en trabajos que se han realizado con niños como estrategia para la enseñanza de aprender a hablar (y aún más a pronunciar) se toma como referentes, por un lado la literatura como arte de utilizar las palabras como medios de expresión y de producción, y por otro lado, la música como arte de combinar sonidos partiendo de melodías, armonías, ritmos y silencios.

Se encuentra al grupo Colombiano Velandia y la Tigra, proyecto musical que interpreta un género propio denominado “rasqa”, el cual tiene como raíces el rock y los aires tradicionales de la zona andina del país. Ellos, en el año 2007, realizaron una producción discográfica titulada “Sócrates”, que se desarrolló en un jardín infantil llamado La Ronda, en Bucaramanga. En entrevista con Edson Velandia (2010), principal gestor de este proyecto, menciona que: “Fueron muchas las veces que mis casi 24 años se conectaron con mi niño interior durante el 2009. Los culpables fueron varios discos que además de conmoverme, me hicieron revivir momentos guardados en mi subconsciente, llenando todo de magia y colorido”

A este trabajo lo conforman diez canciones en las que se aprecia la participación de los niños, aprovechando de ellos su imaginación y su sensibilidad. El disco abre con La Historia de la letra “R”; ésta en particular trabaja los fonemas de las letras “L” y “R” adaptadas a una fábula. Todas las palabras de la letra son esdrújulas, lo que la hace un reto incluso para el adulto más educado. Más aires de música colombiana regresan con la canción “El Colibrí”, una de las canciones más tiernas en Sócrates. La canción “Las Tablas” es un juego de palabras muy rítmico. Para terminar el disco de la mejor manera, un niño con una voz tiernísima, comanda una orquesta para asustar a “La Calavera” (metáfora de la muerte) (Velandia y la Ronda, 2010).

Cabe mencionar por otro lado, al cantautor italiano Piero, con un trabajo que realizó en 1975 denominado “La sinfonía inconclusa en la mar”, disco compuesto por nueve canciones infantiles, obteniendo con él la nominación a los Premios Grammy Latino en 2011 a “mejor álbum de música latina para niños”.

En este trabajo, se ilustran ideas para enseñar a los niños a pronunciar los sonidos que brinda la naturaleza del mundo animal dentro de sus diferentes hábitats y los sonidos naturales de los instrumentos musicales. Aquí se encuentra la mayor expresión de las onomatopeyas, ya que la fuente natural del sonido son las expresiones o imitaciones de los animales, y como ellos se comunican con su propio lenguaje.

*Sopla el bagre bigotudo,*

*un flautín muy puntiagudo,*

*y cerquita el tiburón,*

*toca que toca el trombón.*

*(popopopompopopopompopopompompompom) (bis)*

*Una fila de delfines,*

*atacaba los violines,*

*un salmón con su violón,*

*se quedó en el calderón.*

*(yinyinyinyinyinyinyinyin yin yinyin yin) (bis) (Piero, 1975)*

La poeta, escritora, cantautora, dramaturga y compositora argentina María Elena Walsh, fue una de las más grandes exponentes del trabajo infantil. Sin embargo, sólo se señalarán algunos de sus trabajos para niños y adultos, ya que su obra es excelsa y extensa a su vez. Vale la pena indicar que desde 1956 su trabajo fue exitoso con la creación de poemas y canciones que le merecerían reconocimiento en el mundo entero.

De esta forma, se tiene, *Los sueños del Rey Bombo*, *Tutú Marambá*, *Canciones para mirar y el mundo infantil*, como un proyecto que realizó para público infantil con sus respectivos guiones para el género dramático. Este consta de 8 canciones, que años después irán a formar parte del libro *Tutú Marambá* publicado en 1960, incluyendo en él algunos textos de sus espectáculos. En 1968 estrenó su espectáculo de canciones para adultos “*Juguemos en el mundo*”, que se constituyó en un acontecimiento cultural que influiría fuertemente en la nueva canción popular argentina. Walsh mostró en este trabajo un estilo de composición marcado por la libertad creativa y temática.

### 3 Marco teórico conceptual

#### 3.1 Poesía: Onomatopeya y Metáfora

La poesía hace uso del ritmo, que se define, como la “manera armoniosa de combinarse y sucederse las pausas, los acentos u otros elementos en el lenguaje poético y prosaico;

Prosodia: (y prosodema, acento, tono, entonación, melodía)

En *gramática* tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las palabras en cuanto toca al *acento* y a la *cantidad* o *duración*, y también se ocupa de las regularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la *medición*, la *melodía* proveniente del *ritmo*, y también el *acento* y la *duración*.

En lingüística moderna es la parte de la *fonología* que estudia los grados en que se dan los fenómenos melódicos (de *altura*), los de intensidad y los de duración que caracterizan el *habla*, que están “presentes en todo *enunciado*” [...]

El *acento*, que es un rasgo prosódico que tiene un lugar fijo y hace destacar una unidad lingüística superior al fonema (sílabas) entre las demás en la unidad acentual (que puede ser una palabra o una parte de una palabra compuesta), y que produce un contraste entre las unidades que se oponen: las acentuadas y las inacentuadas. (Beristain, 1995, p. 405)

De igual manera, “La metáfora desarrolla una función importante, ya que es capaz de estructurar y remodelar una concepción determinada, transformándola en otra concepción más familiar” (Cuenca, 1999).

Los griegos entendían que podría haber tres tipos de poesía, la lírica o canción cantada con acompañamiento de lira o arpa de mano, que es el significado que luego se generalizó para la palabra, la dramática o teatral y la épica o narrativa. Con esto, se quiere exponer que la poesía es la expresión del ser humano con todos sus sentidos, consiguiendo al mismo tiempo un proceso de

autoconocimiento. Poesía, del griego *poiesis*, creación: es el sentimiento que nace de la evocación ante la contemplación o el recuerdo de personas, lugares u objetos. La poesía está en nosotros en cada momento; desde el vientre materno sabemos sentir y expresarnos con la naturalidad del vivir.

Se crece alrededor de la cultura de cada pueblo. En Nariño, la música, el dialecto, el carnaval, las raíces indígenas, y junto con esto, el lenguaje de comunicación, hacen parte del aprendizaje del que se debe untarse, y con esto fomentar creaciones de como guardar las memorias y la unicidad que identifica al pueblo nariñense. El lenguaje ofrece una serie de figuras literarias, para, desde ellas, saber enseñar a los estudiantes la importancia de las interpretaciones orales y musicales.

La Onomatopeya, es una acción que se reduce a tres modos: imitación de los sonidos, del movimiento de los cuerpos y de los movimientos del ánimo [...] el lenguaje no es más que una serie de sonidos que corresponden más o menos directamente con los demás de la Naturaleza que pretendemos expresar [...] porque naturalmente los signos de los sonidos se compone de letras cuya pronunciación se acerca más al sonido que se quiere expresar, pudiendo seguir de ejemplo las palabras siguientes, procedentes unas de las voces de los animales como maullar, relinchar, rugir, croar, etc.; otras de los ruidos de las acciones humanas, tales como cuchichear, refunfuñar, silbar, etc.; otras de los ruidos de la Naturaleza, como susurro, trueno, etc. (**ESPASA CALPE, 1964 p. 1297**)

Y la metáfora, que desborda el ámbito de lo literario. El lenguaje vulgar o cotidiano utiliza los tropos no sólo como forma de expresión, sino también de pensamiento. Cicerón, en el libro III del Orador, comenta que “es muy extenso el uso de las palabras figuradas; a la necesidad, a la escasez y aridez de las lenguas deben su origen”. Su campo de aplicación es ilimitado. Todos los

seres y objetos de la naturaleza son susceptibles de expresión o comparación metafórica (GER, 1978).

Dentro de la poesía, se desempeña la función de interpretación de las palabras y la diversidad de significados que se puede darles, basadas en las maneras de imaginar y de crear.

### 3.2 Sonsureño, ritmo de lenguaje

Para preservar la memoria musical y oral de la región nariñense, se ha tomado como referente principal el ritmo tradicional de estos pueblos; se piensa que los niños comprenden e interpretan la enseñanza con mayor facilidad si se les ofrece un aprendizaje desde lo autóctono, desde su vivir y, más aún, desde su propio dialecto. La música despierta numerosas formas de manifestación. Desde que se es bebé, se la escucha y se intenta realizar movimientos acordes al ritmo, y ya cuando se desarrolla el don del habla, se canta o se tararea siguiendo las pausas y los acentos que el lenguaje brinda a través de la memoria.

Existen pocas investigaciones sobre el Sonsureño, la expresión, como tal, para denominar este ritmo; se dice que nace del nombre de una canción de uno de los grupos musicales representativos de la región, La Ronda Lírica, “Sonsureño”, ya que en sus inicios se lo denominaba como “Bambuco campesino del sur” por tener grandes similitudes de ritmo y sonido al Bambuco del centro de Colombia.

Es importante señalar que en el primer volumen *la Guaneña, Chambú, Agualongo, Cachirí*, se presentan como bambucos, en el segundo volumen trae una novedad: la canción: *Son sureño* de

Tomás Burbano se presenta como *son sureño* aunque no se percibe diferencia rítmica con el bambuco, Julián Guerrero explica: *Al analizar los discos de la Ronda Lírica concluimos que allí el bambuco se hace como son sureño. Este es un ritmo ternario que en cada tiempo se siente la pulsación de tres: Ta, pa, ta, Ta, pa, ta, Ta, pa, ta. El bambuco es binario y ternario, entonces el bajo lleva dos notas por cada tiempo: tun, tun, ¡ta! : tun, tun ¡ta! Es igual al bajo que lleva el son sureño. La influencia del bambuco está allí.*

La letra de la canción de Tomás Burbano hace también referencia al ritmo: *vamos todos a bailar este rico son sureño*. Sería esta la primera vez que, en un disco, aparece el *son sureño* como un ritmo y estilo musical nariñense claramente identificado. **(Bastidas, 2003, p. 72)**

Las líricas de las canciones exponen la cultura nariñense (carnavales de blancos y negros, fiestas tradicionales de cada pueblo, comida típica, lugares turísticos, etc.)

Existe una serie de agrupaciones andinas, campesinas y tradicionales que constituyen la identidad cultural del pueblo nariñense y componen la música partiendo desde la variedad de formatos musicales, creando con ello características propias; colores, armonías y matices que nos conmueven, entre ellas encontramos a Los Alegres de Genoy, La Ronda Lírica, Raíces Andinas, Los Ajíces, etc.

Desde una perspectiva panorámica, podríamos contemplar la música como una realidad que actúa en el mismo ámbito auditivo que el habla, es procesada por los mismos mecanismos sensoriales, tiene la capacidad de suscitar una respuesta predecible y puede ser examinada de forma escrita. Desde ese punto de vista, la música es, por tanto, similar al lenguaje. Pero hay otras perspectivas. La música va más allá del lenguaje. Comunica superando fronteras nacionales y culturales. Además, como las impresiones musicales se manifiestan mediante gestos físicos e inflexiones tonales, son capaces de comunicar de la misma manera que el lenguaje corporal, aunque están sometidas a interpretación y análisis en lo que respecta a su expresión escrita **(Maconie, 2007 p. 16)**.

### 3.3 Literatura y música

La relación más estrecha que une a estas dos disciplinas es el sentido y el ritmo, ambos con la misma importancia para la creación y el desarrollo de una acción.

La literatura nació unida con la música. Creadas para recordar los comportamientos de la sociedad. Composiciones como La Ilíada y La Odisea de Homero son una muestra clara de esta analogía, llevando los textos a tener un acompañamiento musical. En la mitología, la música se ve empapada con la literatura puesto que explica los atributos musicales de los dioses. Entre las divinidades se reconoce a preservadores de la música como las Musas y se les relaciona con determinados instrumentos como liras y tambores.

La unión entre música y poesía es tan estrecha que consolida el término η τέχνη των Μουσών (El arte de las Musas) en el que también se engloba la danza o la acción gestual. La expresión rítmico - melódica discurre paralela al texto verbal, formando una unidad indivisible. La música influye en la palabra, añadiéndole connotaciones; los versos influyen en la música condicionando la ejecución, con todos los matices desde el canto al recitado expresivo. (López, 2013, p. 129)

Las relaciones que poseen ambas corrientes artísticas se centran en paralelismos, mutua influencia y similitudes, generando una simbología mágica que nos muestra el mundo de una forma artística.

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de este ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía, su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El

ritmo es un imán. Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras. **(Paz, 1983, p. 55)**

### **3.4 Canción - Canción infantil**

Se parte de que la canción es una composición de letras, ritmos, acentos, armonías y sonidos que manifiestan una idea de lo que queremos decir. Darle sonido y ritmo a una palabra es proponer una interpretación musical a ésta.

La canción, y la música, han sido objeto de minuciosos estudios por parte de musicólogos e historiadores, y sin embargo, el estudio sistemático de la canción como forma de discurso apenas ha dado sus primeros pasos. [...] Esta forma de discurso se caracteriza por ser multisemiótica, y consiste esencialmente en una interacción de palabras y música; de lo cual se deduce que el estudio aislado de cualquiera de los dos conceptos no parece adecuado. **(Hodge, 1999, p. 149).**

Para esto es necesario, conocer sobre el término “(multi) semiótica” del que nos habla Hodge, que no es otra cosa que la actividad de crear significados a partir de palabras o expresiones de acuerdo a su naturaleza, hablamos de la canción como una estrategia musical de enseñanza para producir en los estudiantes una sensibilidad hacia la literatura y hacia la memoria musical del pueblo nariñense.

Hay que tener en cuenta que las canciones varían de acuerdo a su tema y para introducir al estudiante al aprendizaje, es necesario construir canciones con horizontes interpretativos para sus pertinentes edades y para la capacidad de comprensión que tengan.

Es una ventaja trabajar con palabras recopiladas del lenguaje de la zona andina nariñense porque se adoptará con mayor facilidad al entendimiento que los estudiantes poseen por el mismo hecho de que ellos las han vivido desde muy pequeños y conocen el significado de ellas.

Con la música se educa el espíritu, puede decirse que es un arte que consiste en darle “coherencia rítmica” a sonidos y silencios, y qué más fortuna, que contar con ésta cultura para, a través de ella, preservar las memorias musicales y orales con el uso de la lengua de la zona andina nariñense.

La canción es la reunión del pensamiento musical con el pensamiento poético. Es la combinación de la música con la palabra. Constituye una de las expresiones más antiguas y más naturales del hombre. [...] A veces, la canción infantil se apoya en un juego de palabras, en imitación de sonidos onomatopéyicos, en travesías jitanjáforas, en oportunas repeticiones, formas todas ellas con las que también el pueblo anima sus canciones y con las cuales éste suele aumentar o subrayar un estado de ánimo y participarlo comunitariamente a través de la interpretación conjunta. (Dovone y Lody, 1986)

### **3.5 Comunicación entre lenguaje, literatura y música**

Aun estando en el vientre materno, el hombre cumple ya la función de comunicarse por medio de sentidos y movimientos que la fisionomía del ser humano le proporciona de acuerdo a su naturaleza. El lenguaje está inmerso en la música y en la literatura para el desarrollo de la comunicación, partiendo de que aún sin saber leer y escribir, el ser humano nace con la capacidad de escuchar y de razonar; entonces ya está sumergido en el entorno de pronunciar por repetición lo que escucha oralmente y musicalmente, ya que sabemos que la música está íntimamente sujeta a la actividad literaria y, aún más, en la infancia. Como lo han hecho saber

estudiosos de este tema, la primera sensación que percibe el niño es la experiencia auditiva y de ahí que el niño crece desde la escuela con las rondas, con dramatizaciones, etc., consiguiendo desarrollar su capacidad de escucha desde las imitaciones de sonidos y, su capacidad de comprensión desde las interpretaciones que se le da a los cuentos, historietas, novelas, etc.

Es así que la literatura y la música se unifica para intervenir en el proceso de la adquisición del lenguaje y, con él, de la comunicación:

La comunicación expresa control: control de uno mismo, mediante la coordinación de los sentidos, que nos dan información sobre el mundo; control del entorno, que hace del mundo un lugar menos peligroso en el que vivir; y control social, por el hecho de compartir una información que permite a los miembros de una sociedad actuar conjuntamente de forma productiva y mutuamente grata **(Maconie, 2007: p. 13-14)**.

#### 4 Marco contextual

El departamento de Nariño es Carnavales de Negros y Blancos, Sonsureño, Mitos y leyendas, volcán Galeras, Música, Cuy, y paisajes interminables que entrelazan la cultura de sus municipios y el cariño de sus gentes. Su capital, San Juan de Pasto:

En la antigüedad fue conocida con los nombres de Villaviciosa de la Provincia de Hatunllacta, Villaviciosa de la Concepción, Villaviciosa de Pasto, Villa de Pasto y San Juan de Pasto. Se dice que este último se le dio en homenaje a la princesa doña Juana, hermana del rey Felipe II, quien firmó los documentos que concedieron el título a la ciudad. Es una de las ciudades más antiguas de América y de Colombia. Por el espíritu combativo de sus moradores, en el siglo XIX se la llamó “La Leona de los Andes”; la Vendée Americana, “donde el amor al rey y la fidelidad a Castilla llevó a extremos de sublime heroísmo”. Posteriormente la “Ciudad Teológica”. En la actualidad lleva el calificativo de la “Ciudad Sorpresa”.

Pasto es una palabra de origen quechua que significa “río azul”. **(Historia del Municipio de Pasto, 2013)**

Figura 2.



## 5 Metodología

El tipo de investigación que se desarrolla a lo largo de este trabajo tiene un enfoque investigativo y creativo a su vez. Esta forma investigativa toma prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales, hecho que ha traído consigo que la sociedad artística asuma la investigación – creación como un método investigativo propio.

La pregunta que suele hacerse por lo general es que si ¿esta investigación – creación podría ser considerada un método de investigación generadora de conocimiento?

Para dar respuesta a lo anterior, se parte de la importancia de los sentidos, de los saberes y de las transformaciones que se obtiene a lo largo de los días. Igualdad, libertad de expresión, participación, diálogos interculturales, promoción de la diversidad, rescate de la identidad y de la memoria son bases para obtener investigaciones que llevan a desarrollar procesos de creación. Así, se pretende que el arte de esta época tenga la capacidad, no solamente de producir emociones, sino de generar nuevos hechos tanto para el creador como para el espectador, consiguiendo con esto nuevos aprendizajes y saberes que van de la mano con la innovación de conocimientos. Con esto, se alcanzan las búsquedas del “¿por qué?” y “¿para qué?”. Se intenta desarrollar estrategias que generan las propias disciplinas, tendiendo como asientos, el lenguaje, el contexto, las épocas y la responsabilidad como hijos del pueblo.

En el proceso de investigación – creación se propone la posibilidad de creación como forma de investigación y generación de conocimiento estudiando al sujeto como investigador y también como objeto del mismo estudio, es decir, que el problema a resolver esté dispuesto a transformarse en el transcurrir de la investigación. Entonces se cita un ejemplo directo desde el arte que es una tríada conformada por un creador, una obra y un espectador (**Daza, 2009**); los tres, entrelazados entre sí, dependiendo unos de los otros, así, no hay obra sin creador, no hay obra sin espectador pero no hay creador sin obra. Esto con el fin de comprender el proceso de transformación que se llevará a cabo. No sólo el artista es el creador, también lo son quienes asisten a la obra.

Con esto se encuentran otras formas de creación y expresión, otros mecanismos de aprendizaje, modelos de enseñanza y metodologías distintas del saber académico; todos estos basados en la experiencia y en la necesidad de expresarnos con gestos, susurros, voces, musicalidad, ritmos, colores y actos que hablan desde las profundidades del cuerpo.

**Mandoki, (2006)**. “Afirmo que Bajtín es un nutriente de la Prosaica por su insistencia en enfocar problemas de la estética desde lo concreto del habla en la vida cotidiana en vez de partir de generalización teóricas, del genio del artista o de lenguajes exclusivamente artísticos”

Siempre se lleva la poesía adentro, sólo basta con untarse de lo propio, de detenerse un momento a escuchar a la gente que lo rodea y saber que no se interpreta todo lo que se escucha de forma literal, sino al contrario, la percepción es simbólica y dependiente del estado en el que el ser se encuentre. Con esto, se abarcará un tema importante en este trabajo, la metáfora. Es un

fenómeno tan usual que muchas veces pasa por desapercibida en el discurso que se maneja cotidianamente.

Utilizar palabras propias de la zona andina nariñense para componer canciones infantiles teniendo en cuenta la música, y dentro de ella, sus respectivos ritmos, cantos, líricas, métricas, etc., no solamente desarrollará didácticas de enseñanza, sino infinidad de interpretaciones que cada niño puede desenvolver a partir de la imaginación, las experiencias, las tristezas, el humor que despiertan las músicas hablando de la cultura y de la cosmovisión que la identifica.

Es clara la diferencia entre educar para confirmar una serie de verdades o representaciones establecidas y educar para y desde las experiencias.

Naturalmente, lo que se produce en uno y otro caso difiere; en uno es la adecuación a una verdad ajena, a un objeto previamente programado, que solo espera su reconocimiento; en el otro se prioriza la creación desde la propia vivencia y experiencia. En un caso estamos frente a una subjetividad inflexible, en el otro frente a una subjetividad abierta, flexible y posiblemente comprensiva con el otro (**Ministerio de Cultura, 2009**).

Es decir, que es primordial que el docente parta desde las experiencias propias y las de sus estudiantes para llevar a cabo una enseñanza que responda a las necesidades de cada comunidad dándole antelación a la creación de alternativas que conduzcan a la solución de una dificultad.

## **5.1 Metodología propia**

### **5.1.1 Pasos para la creación**

- Recopilación de palabras y expresiones del dialecto de la zona andina nariñense para la construcción de las canciones.

*ACAUSATADO, DA. adj.* Se dice de la persona afectada por la nostalgia ante la ausencia de un ser querido.

*¡ACHACHAY! interj.* Denota sensación de frío. Es una voz adoptada del quichua, con igual significado. En dicha lengua también se dice “¡achachau!”. En el Ecuador se usa con este mismo sentido; en el Perú, para expresar miedo, y en otras partes de Colombia, para denotar aplauso o aprobación. **Sinónimos:** “¡Chay!”, “¡chichay!”, “¡achichay!”. Estos últimos dos sinónimos son los que tienen uso más frecuente. Suele decirse “¡achichay!, ¡qué frío!”.

*¡ACHICHUCAS! interj.* Denota sensación de calor y dolor al quemarse. *Sinónimos:* “¡achuchucas!”, “¡chichucas!”, “¡chucas!”. (\*)

*ACHILARSE .prnl.* Avergonzarse; acoquinarse, amilanarse. Procede del verbo achinar, que figura en el DRAE, y que significa acoquinar. (\*) // No progresar las plantas en su crecimiento.

*ALHAJO, JA. adj.* Bonito. U. t. en el Ecuador.

*ANGARILLO, LLA. adj.* Flaco, delgadocho. Esta palabra quizá se originó por la analogía observada en una persona muy delgada y unas angarillas, ya que éstas (según el DRAE) son unas

andas o tablero sostenido por dos varas paralelas, que sirven para conducir imágenes, personas o cosas. (\*)

*APAPACHAR*. Dar apapachos a alguien. *Apapacho*: Palmadita cariñosa o abrazo.

*¡AYIYAY!* *interj.* Denota dolor físico; es sinónimo de ¡ay! ¡ay! ¡ay! (\*)

*BODOQUE*. *adj.* Se dice de la persona rechoncha (gruesa y de poca altura). En el DRAE figura esta voz pero con otros significados.

*BONITICO, CA*, *adj.* Término usado para dirigirse cariñosamente a alguna persona. *Sinónimo*: “mi bonito (a)”. // m. Denominación que se le da a Dios: “el Bonitico”. Con esta acepción ya no se usa.

*CARILARGO*. m. Sinónimo de **cuy**.

*CUY*. m. Conejillo de Indias, cobayo o cobaya. Es una voz adoptada del quichua, con igual significado. U. t. en varias regiones de América Meridional. En otras partes de Colombia le llaman “*curí*”, que es la denominación de dicho animal en muzo-colima (habla caribe del pueblo aborigen que habitó en el occidente de Cundinamarca). N. c.: *Cavia porcellus*. (\*) // Buscapiés (artículo pirotécnico). La denominación de “*cuy*” resulta de la analogía observada entre el artefacto pirotécnico que se desplaza erráticamente por el suelo y los *cuyes* que corren por el piso

de la cocina de las casas campesinas. En otras regiones de Colombia se dice “*buscaniguas*”. // Bíceps. Procede del quichua: *cuy* (qu significa, además, músculo).

Suele ocurrir que algunas personas de otras partes de Colombia –refiriéndose al apetitoso roedor– cometen el error de decir “*cuis*”, como el plural de *cuy*. lo correcto es *cuyes*, de la misma manera que el plural de *buey* es *cueyes* y no *bueis*. Como información complementaria es interesante dar a conocer la denominación que al animalito emblemático de nuestra región se le da en otros idiomas: *guinea pig*(inglés), *cochon d’ inde*(francés), *porcella de la India* (italiano), *porquinho de la India* (portugués), *meerschweinchen*(alemán), *kobajo*(en el idioma internacional esperanto, y se pronuncia cobayo). Ya para concluir es oportuno dar a conocer un aparte de un artículo del famoso ensayista y crítico colombiano Germán Arciniegas; tomado de un recorte de periódico, titulado “*En el país de los cuyes*”. Dadas las circunstancias expuestas, infortunadamente no es posible saber de qué periódico se trata, ni la fecha de su edición. Germán Arciniegas dice: “*Para el pueblo y para el príncipe, Enrique VIII, que no conoció ni tenedor ni cuchillo, según Charles Laughton, habría dado su reino por un cuy. con un cuy por delante, y unas papas de Túquerres por guarnición, el rey de Inglaterra se hubiera chupado los dedos delante de sus siete u ocho mujeres, en el más fabuloso de todos los festines*”.

**DESGUALANGARSE.** prnl. Caerse. (\*) // En sentido figurado, significa desvivirse o mostrar vivo interés por alguien. Ejemplo: María se desgualangapor atender al amigo de su hermano. En México, “desgualangar” es descomponer, desordenar.

**GUAGUA.** amb. Niño,a. Se dice “*el guagua*”. En algunos casos se usa esta voz

con sentido afectuoso y en otros, despectivo. El diminutivo para el género masculino suele ser: “*guagüito*”. Procede del quichua: *huahua* (criatura, niño). En el Cauca, Huila, Tolima y Valle se dice “guámbito” o “güipa”. (\*) //f. Piedra utilizada para moler sobre otra de mayor tamaño, llamada la *mama*. A la guagua también se le llama la “*hija*”. //f. Pito que se elabora con un pito vegetal, al que se le coloca una lengüeta. // *adj.* Se dice de algunos animales recién nacidos o de poca edad. Ejemplos: Perro *guagua*. *Cuy guagua*.

En la región andina del Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina (noroeste) y Chile la palabra *guagua* significa niño de pecho; y en Puerto Rico, Cuba y Canarias quiere decir autobús. En otras partes de Colombia es la denominación que le dan al *sachacuy*.

*JIGRA*. f. Bolsa o talega de cabuya, tejida con punto de red, propia de los campesinos. Solía utilizarse, entre otras cosas, para colgar o llevar un puro. Procede del quichua: *shigra*, con igual significado. U. t. en el Cauca y Valle del Cauca. Algunos campesinos suelen decir “*jigra*”. // pl. Escroto.

*MARCANTE*. Guitarra

*MURGA*. f. En el DRAE figura esta voz, pero con el significado de: “Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc. toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio”. En lunfardo, significa comparsa. (\*). Sin embargo, según el Reglamento de CORPOCARNAVAL de Concurso de Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, *MURGA* es: Grupos de Músicos quienes se desplazan interpretando sus instrumentos y

realizando coreografías al ritmo de temas festivos propios del carnaval de negros y blancos de Pasto.

*PURO*. m. Recipiente hecho con la corteza seca del fruto de una calabaza especial, gruesa y dura (sachapuro), a la que se le abre un agujero. Procede del quichua: puru (epicarpio de la calabaza). Se empleaba en el campo para transportar agua o como recipiente de fermentación en la preparación del guarapo o de la chicha. U. t. en el Cauca.

En Cundinamarca y Boyacá le llaman “cute”. En el Huila y Tolima la palabra puro significa aguardiente.

- Recolección y creación de las Onomatopeyas tomadas de los sonidos que emiten los instrumentos tradicionales del ritmo Sonsureño, los animales y la naturaleza.

*CHÁCACHA*: Sonido del puro

*RÍQUITI CHIQUIN*: Sonido de la guitarra

*TÚN TUN TUN*: Sonido del bajo

*TÁTACUN TACUN*: Sonido del bombo (*CUN CUN, TACUCUN TACUN*: Variaciones)

*TÁCATA RATAN*: Sonido del redoblante

*CÓTITI*: Sonido del timbal

*TÁCUCU CUCU*: Sonido de la timba

*MIAU*: Sonido del maúllo de un gato

*CUY*: Sonido del cuy

*SSS*: Sonido de la Serpiente

*AUU*: Sonido del lobo

*GUAU*: Sonido del perro

*BEE*: Sonido de la oveja

*MUU*: Sonido de la vaca

*PIO*: Sonido del pollo

*SHH*: Sonido del viento

- Se tuvo en cuenta paisajes, vivencias, costumbres, tradiciones, poetas y grupos musicales de la zona andina nariñense para la composición de las letras de las canciones.
  - Se tomó el ritmo Sonsureño como base para la composición de las canciones.
  - Para la construcción de las letras se utilizó un nivel semántico básico, estrofas cortas y los coros repetitivos teniendo en cuenta que son canciones infantiles.
  - Para la grabación de las canciones se destaca la expresión vocal y la interpretación de los instrumentos basados en el ritmo Sonsureño.
  - Se realizó un taller para que los niños conozcan las Onomatopeyas a través de los sonidos de los instrumentos, de los animales y de la naturaleza.
- Por medio de la imitación se consiguió el aprendizaje y la interpretación musical de las canciones.

## **5.1 Técnicas e instrumentos para la recolección de la información**

**5.1.1 Revisión documental:** que existe sobre el contexto, y saber que en el departamento de Nariño son escasos los estudios que se han realizado sobre producciones musicales para el aprendizaje infantil. Entonces es relevante contar con la historia que nos plasman nuestros historiadores, como también con las historias que nos cuentan nuestros padres y abuelos de una u otra forma y que nos ofrece el contexto cultural.

**5.1.2 Entrevista:** Se la utiliza dentro del proceso investigativo como una técnica que favorece la interacción, el diálogo debido a que por lo general las respuestas son abiertas, permitiendo con esto, implementar nuevas preguntas no contempladas por el entrevistador inicialmente. (Anexos)

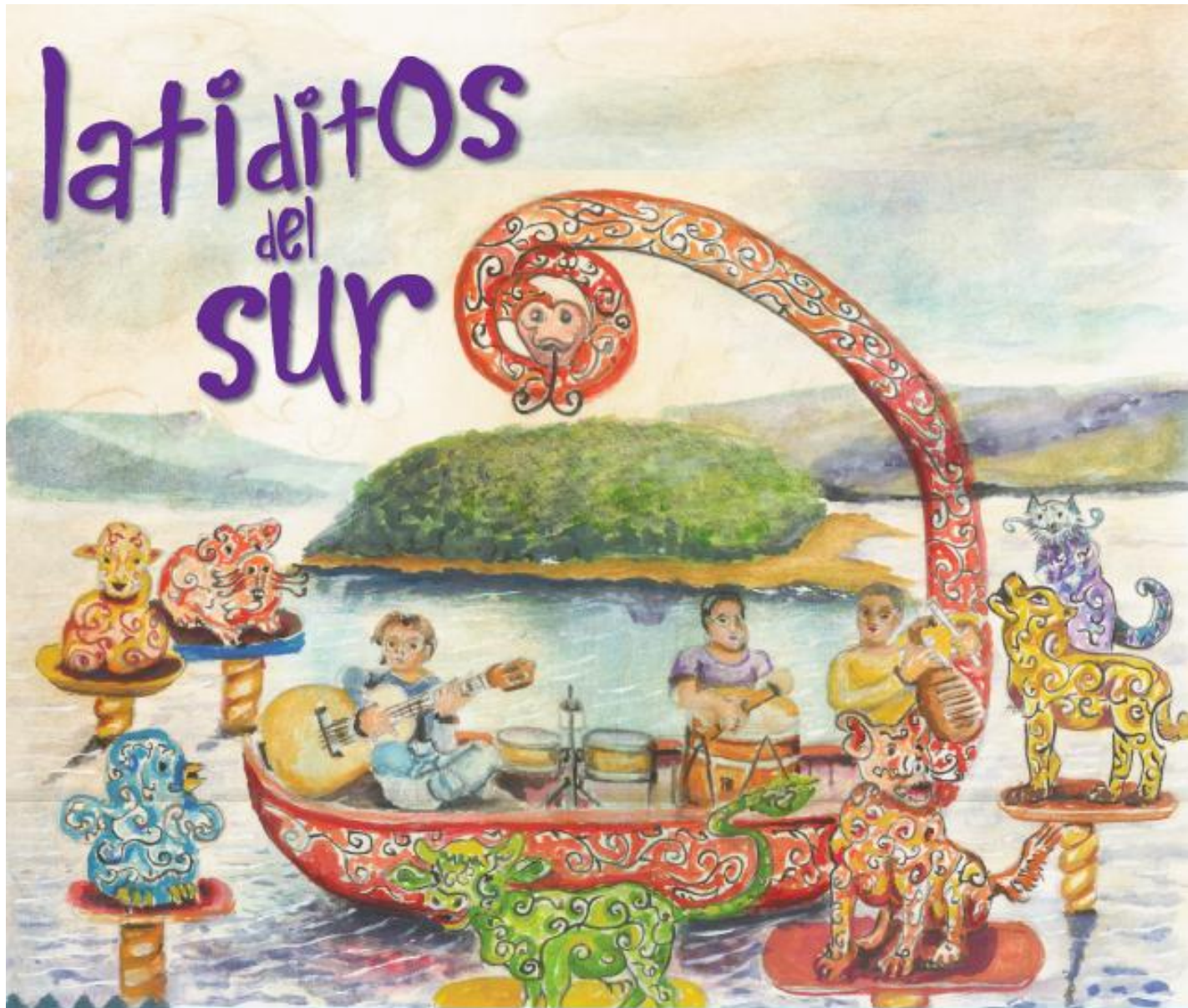
**FORMATO DE ENTREVISTA****UNIVERSIDAD DE NARIÑO****FACULTAD DE EDUCACION****LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA****2016**

**OBJETIVO:** Determinar la relación entre música y lenguaje a través de conceptos que los relacionan.

**ENTREVISTA**

- 1) Historia del Sonsureño
- 2) ¿De dónde viene el nombre del ritmo Sonsureño?
- 3) ¿Qué es y qué función cumple el ritmo dentro de una canción?
- 4) ¿En cuáles canciones puedo encontrar el ritmo del Sonsureño?
- 5) ¿Qué es y qué función cumple el acento dentro de una canción?
- 6) ¿De dónde viene el ritmo Sonsureño?

CAPITULO 2: PRODUCCION



Universidad de Nariño  
Facultad de Educación

Ana Valencia Luna  
Licenciatura en  
Lengua Castellana y Literatura

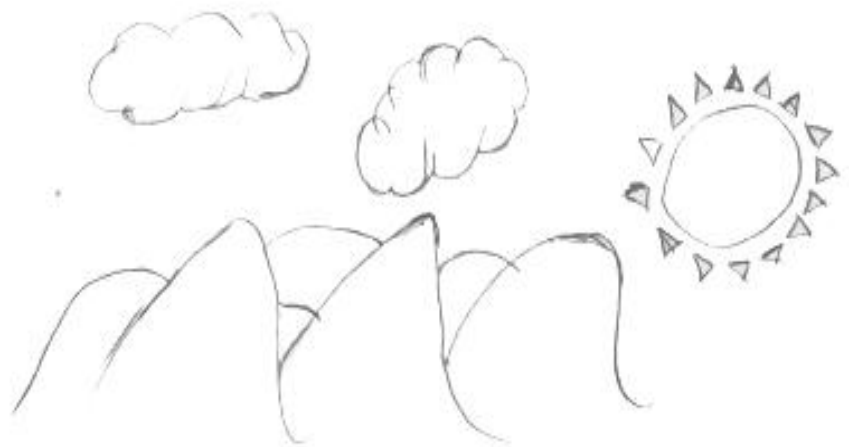


Universidad de Nariño

Facultad de Educación

Licenciatura en Lengua Castellana y Literatura

2016



# latiditos del sur

1. La Orquesta de los Animales
2. Chácacha
3. Mitos y Leyendas
4. Cótiti
5. Kísindi kindi
6. Ríquiti chiquin
7. Míau
8. Tátacun tacun
9. Para que Juegos Feliz
10. Tácata ratan
11. Cuy
12. Tún tun tun
13. Nariño es Poema
14. Los Músicos de mi Tierra
15. Don Sonsureño
16. Canción de los Instrumentos



Autora: Ana Valencia Luna  
Ritmo: Sonsureño

Agradecimientos:

Juan Manuel Jurado Agreda  
Enrique Luna Benavides  
Adrián Luna Benavides  
Ricardo Luna Reyes  
Hna. Constanza Bonilla  
Mario Rodríguez Saavedra

Ilustración de portada:

Maestro Mario Antonio Jurado

Ilustraciones interiores:

Jullana Rojas

Diagramación:

Carlos Torres

La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.

*Octavio Paz, El arco y la lira*



# la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el perrito dice así:

iGuau! iGuau! iGuau!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el gatico dice así:

iMiau! iMiau! iMiau!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el pollito dice así:

iPio! iPio! iPio!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la vaquita dice así:

iMuu! iMuu! iMuu!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la ovejita dice así:

iBee! iBee! iBee!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el lobito dice así:

iAuu! iAuu! iAuu!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta es la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la serpiente dice así:

iSss! iSss! iSss!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta fue la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el perrito dice así: iGuau!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el gatico dice así: iMiau!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el pollito dice así: iPio!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la vaquita dice así: iMuu!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la ovejita dice así: iBee!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y el lobito dice así: iAuu!

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y la serpiente dice así: iSss!

$\overset{C}{\text{É}} \overset{G}{\text{s}} \overset{C}{\text{t}} \overset{G}{\text{a}}$   
Ésta fue la orquesta de los animales

$\overset{C}{\text{Y}} \overset{G}{\text{e}} \overset{F}{\text{l}} \overset{G}{\text{l}}$   
Y toda la orquesta suena así:

iGuau! iMiau! iPio! iMuu! iBee! iAuu! iSss!

INTRO: C - C - G - C (bis)  
 PUENTE: C - C

<sup>C</sup>  
 El puro es un instrumento <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Que vive en nuestra región (bis) <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Canta y suena entre tambores <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Apapacha el corazón (bis) <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Por las faldas del Galeras <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Este puro suena así (bis) <sup>C</sup>



Coro:

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 El puro es color café <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Muchos dicen por ahí (bis) <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Que por su cuerpo alargado <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Se pare a un ají (bis) <sup>C</sup>

# Chácacha

Coro:

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Y sin antes terminar <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Tenemos que recordar (bis) <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Que el puro es identidad <sup>G</sup>

<sup>G</sup>  
 Vamos todos a cantar (bis) <sup>C</sup>

Coro:

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

<sup>C</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>G</sup>  
 Chácacha chacacha, Chácacha chacacha <sup>C</sup>

INTRO: Em x 4

Em  
Entre mitos y leyendas

G  
Dicen que Tamia y Pucára

B7  
Vivían en verdes valles

Em  
Y ellos tuvieron tres guaguas

Em  
Al primero de sus hijos

G  
Le dieron de nombre viento

B7  
Shhhhh

Em  
Shhhhh

Em  
También lucero y estrella

G  
Conforman la gran familia

B7  
Que entre los andes andaban

Em  
Sin saber que pasaría

C  
En una fiesta del sol

G  
Bailaron hasta el cansancio

B7  
Munani con su danza

Em  
A la Tamia conquistó



# Mitos y Leyendas

Em  
Ellos gritaron su amor

G  
Y Pucára entristecido

B7  
Con su pena y desilusión

Em  
Corrió hace un viejo cerrito

C  
Pucára con sus tres hijos

G  
Criaban muchos insectos

B7  
Y muchos de esos sonidos

Em  
Se escuchan desde lo lejos

Em  
La Tamia con sed estaba

G  
Le dieron un mate de agua

B7  
Que mientras se descuidó

Em  
Ella regó sin darse cuenta

C  
Y entonces nació La Cocha

G  
Como ahora la conocemos

B7  
Con su corota y sus truchas

Em  
Su agua y sus verdes suelos

B F#  
A La Cocha voy

B F#  
Caminando estoy

B F#  
Escucho tambores

C# F#  
Que invitan a gozar

Coro

B  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

C#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

B F#  
Cascareando van

B F#  
Se oyen retumbar

B F#  
Que entre verdes trochas

C# F#  
Con su ritmo van

Coro

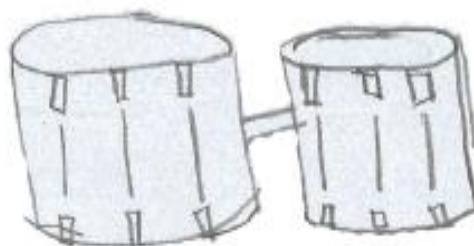
B  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

C#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

# Cótiti



B F#  
Entre dos tambores

B F#  
La campana esta

B F#  
Junto con un sapito

C# F#  
Que se llama jam bloc

Coro

B  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

C#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

B F#  
Ellos llevan el tiempo

B F#  
Sin desigualangarse

B F#  
Y con dos palitos

C# F#  
Los podemos tocar

Coro

B  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

C#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

F#  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

INTRO: F#m - A - C#7 - F#m (bis)

F#m A  
En las fiestas de mi pueblo

C#7 F#m  
Así se baila el Sonsureño (bis)

F#m A  
Saque pareja y deje la ruana

C#7 F#m  
Que pa' este baile ya no hace falta (bis)

PUENTE: F#m - F#m

Coro:

A  
Baile compadre con la comadre

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo (bis)

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

F#m A  
Unos tres pasos te enseñaremos

C#7 F#m  
Para que bailes como las aves (bis)

F#m A  
Coja la espalda y la mano izquierda

C#7 F#m  
Y dele la vuelta como una rueda (bis)

PUENTE: F#m - F#m

Coro:

A  
Baile compadre con la comadre

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo (bis)

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

F#m A  
Paso pa' un lado, paso pal' otro

C#7 F#m  
Manos al frente y alzando codo (bis)

F#m A  
Ahora saltadito con un piecito

C#7 F#m  
Para que digan ¡Ay, qué bonito! (bis)

PUENTE: F#m - F#m

Coro:

A  
Baile compadre con la comadre

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo (bis)

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

C#7 F#m  
Kísindi quindi y alzando codo

F#m A  
Nunca te olvides de estos tres pasos

C#7 F#m  
Que los abuelos nos heredaron

C#7 F#m  
Que los abuelos nos heredaron

C#7 F#m  
Que los abuelos nos heredaron



# Kísindi quindi quindi

# Ríqiti Chiquin

<sup>Cm</sup>  
Mis amigos voa' contarles <sup>Bb</sup>

De una señora muy bella <sup>G#</sup>

Ella inspira nuestros bailes <sup>G</sup>

Con sus angarillas cuerdas <sup>Cm</sup>

Coro:

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Mi guitarra es poesía

Con su canto da alegría <sup>G#</sup>

La marcante es la clave <sup>G</sup>

Así suena en compañía <sup>Cm</sup>

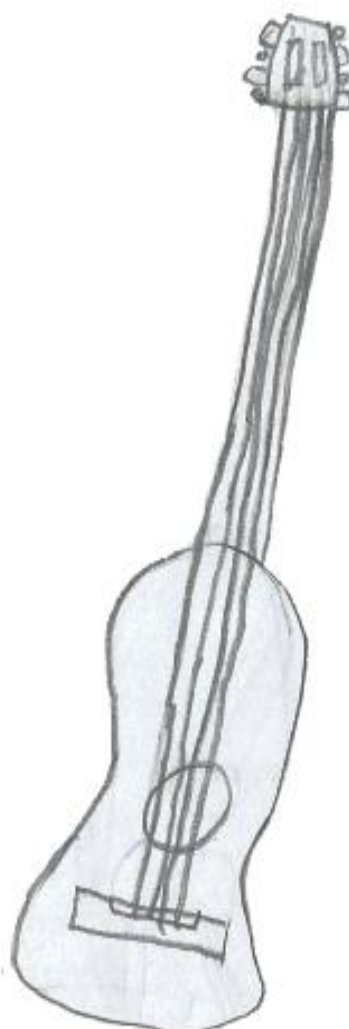
Coro:

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin



<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
En su cuerpo guarda historias

Y en sus trastes melodías <sup>G#</sup>

Las clavijas son la guía <sup>G</sup>

Pa' componer armonías <sup>Cm</sup>

Coro:

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
En las noches los luceros

Se recuestan en el cielo <sup>G#</sup>

Inspirando melodías <sup>G</sup>

Que se vuelven Sonsureños <sup>Cm</sup>

Coro:

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>Cm</sup> <sup>Bb</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

<sup>G</sup> <sup>Cm</sup>  
Ríqiti chiquin, Ríqiti chiquin

INTRO: B - B - E - E  
B - B - E - F#

B  
Ayayay que encartón

E F#  
Tengo un micho juguetón,

B  
Es del todo renegrido

E F#  
Maúlla y hace ruido

B  
Cuando achichay yo digo,

E F#  
El se eriza con un ¡MIOW!

B  
Cuando achichuca exclamo,

E F#  
El responde con un ¡MIAU!

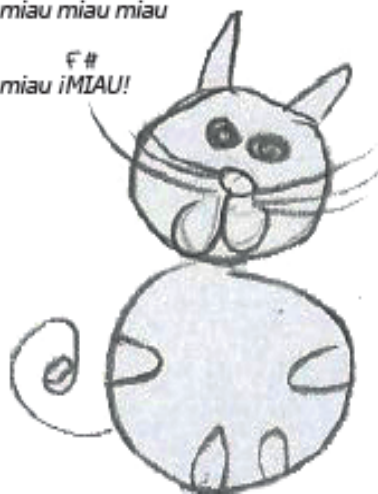
Coro:

B  
Miau miau miau miau

E  
Miau miau miau miau

B  
Miau miau miau miau

E F#  
Miau miau ¡MIAU!



B  
Me asusta todas las noches

E F#  
Cuando busca a los ratones,

B  
Es un michito coqueto

E F#  
Y ronronea el inquieto

B  
Un día michito se fue

E F#  
Y acasatada quedé,

B  
Por cielo y tierra busqué

E F#  
Y en un solar lo encontré

Coro:

B  
Miau miau miau miau

E  
Miau miau miau miau

B  
Miau miau miau miau

E F#  
Miau miau ¡MIAU!

# miau

# tátacun tacun

INTRO: C - F - C - F - C - F - G - C

<sup>C</sup>  
Entre las montañas <sup>F</sup>

<sup>C</sup>  
Escuchamos un eco, <sup>F</sup>

<sup>F</sup>  
Es el pum pum <sup>C</sup>

<sup>G</sup>  
Del bombo ya retumbando <sup>C</sup>

## 1. MODULACIÓN: Dm - Dm

Coro:

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

## 2. MODULACIÓN: C - C

<sup>C</sup>  
Tiene un cuerpo gordo <sup>F</sup>

<sup>C</sup>  
Parece bodoque <sup>F</sup>

<sup>F</sup>  
Y con sus cuerditas <sup>C</sup>

<sup>G</sup>  
Templadas va sonando <sup>C</sup>



## 1. MODULACIÓN: Dm - Dm

Coro:

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

## 2. MODULACIÓN: C - C

<sup>C</sup>  
Es bien bonito <sup>F</sup>

<sup>C</sup>  
Con sonido y ritmo, <sup>F</sup>

<sup>F</sup>  
Es el corazón <sup>C</sup>

<sup>G</sup>  
Del compás y del sabor <sup>C</sup>

## 1. MODULACIÓN: Dm - Dm

Coro:

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

<sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun, <sup>F</sup>  
Tátacun tacun

<sup>A7</sup>  
Tátacun tacun, <sup>Dm</sup>  
Tátacun tacun

# Para que juegues feliz

INTRO: C - F - G (bis)

MODULACIÓN: Cm - Cm

Cm Fm G Cm  
Si vienes al carnaval, llegas a gozar

Cm Fm G Cm  
La fiesta más popular, la más singular

Fm G Cm  
Por eso, escucha, ponle tu atención

Cm Fm  
Con aires de carnaval

G Cm  
Yo quiero enseñarte a ti

Cm Fm  
Que ropa debes usar

G Cm  
Para que juegues feliz.

Coro:

Fm G  
Me pongo la ruana, después el sombrero,

G G Cm  
Protejo mis ojos, con un antifaz,

Fm G  
Con el talco en la mano, la espuma revuelta,

G G  
Completo el atuendo y corriendo a la plaza,

G Cm  
salgo a festejar

Cm Fm  
Con aires de carnaval

G Cm  
Quiero señalar también

Cm Fm  
Que es arte, que es ilusión,

G Cm  
Que es gusto, que es tradición

Coro:

Fm G  
Con la banda del pueblo, que aviva el desfile

G G Cm  
Marchamos henchidos, de amor fraternal

Fm G  
Es cultura de ancestros, que emana, que fluye

G G G  
Que brota las venas, que llena de orgullo, que

Cm  
pone a danzar



INTRO: G - D - C - D (bis)

G  
En un día muy soleado

C  
Entre fiestas y disfraces,

G  
Se oyen murgas a lo lejos

C  
Que retumban por las calles

Coro:

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan

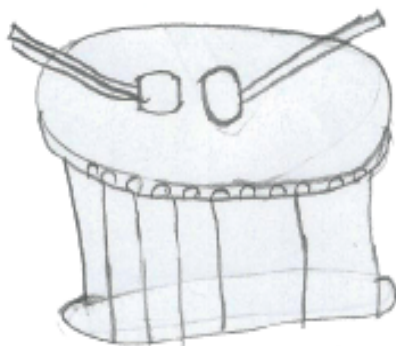
PUENTE: D - D

G  
Ya reunidos los amigos

C  
Por las plazas y los parques,

G  
Se comienzan carnavales

C  
Van sonando redoblantes



# tácata ratan

Coro:

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan

PUENTE: D - D

G  
Mi tambor voy a tocar

C  
Y redoblo al caminar;

G  
Con las frases de mi pueblo

C  
Yo me pongo a cantar

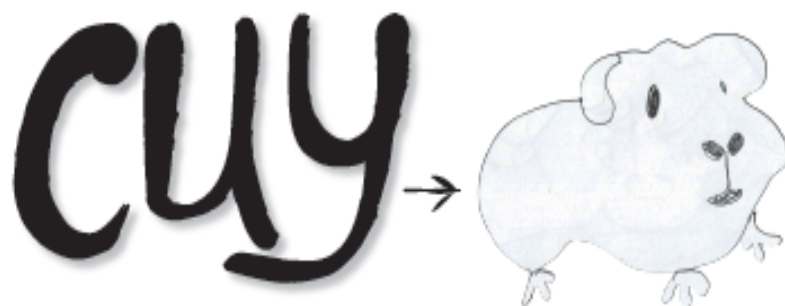
Coro:

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan

G  
Tácata ratan, Tácata ratan

C  
Tácata ratan, Tácata ratan



INTRO: C#m - Ex5 - G# - C#m (bis)

C#m E  
Allá en Catambuco

G# C#m  
Tengo una casita,

C#m E  
Vive el Carilargo

G# C#m  
Le llevo hierbita

Coro:

C#m E  
Es mi amigo el cuy cuy

Es mi amigo el cuy (Bis)

Es mi amigo el cuy cuy

G# C#m  
Es mi amigo el cuy (Bis)

C#m E  
Es gordo y chiquito

G# C#m  
Blanco y cafecito,

C#m E  
Con sus grandes ojos

G# C#m  
Y tres bigoticos

Coro:

C#m E  
Es mi amigo el cuy cuy

Es mi amigo el cuy (Bis)

Es mi amigo el cuy cuy

G# C#m  
Es mi amigo el cuy (Bis)

C#m E  
Téngase que ahí viene

E  
Este achiladito

E  
Que figura al pueblo

E  
Del bello Nariño

Coro:

C#m E  
Es mi amigo el cuy cuy

Es mi amigo el cuy (Bis)

Es mi amigo el cuy cuy

G# C#m  
Es mi amigo el cuy (Bis)

# tún+tun tun

INTRO: C#m - B - G# - C#m (bis)

C#m B  
Parecido a la guitarra,

G# C#m  
Pero es grande y elegante,

C#m B  
Con sus cuerdas como guangos

G# C#m  
Grita fuerte estas tres notas

Coro:

C#m B  
Marcando el paso voy sin tropezar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun,

C#m B  
Marcando el paso voy sin desmayar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun

C#m B  
Melodías muy sureñas

G# C#m  
El bajo va acompañando,

C#m B  
En la danza marca el paso

G# C#m  
No sea chucha, goce un rato

Coro:

C#m B  
Marcando el paso voy sin tropezar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun,

C#m B  
Marcando el paso voy sin desmayar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun

C#m B  
Tan solo con cuatro cuerdas

G# C#m  
Amarra a toda una orquesta,

C#m B  
Marcando, dejando huella

G# C#m  
Camina delante de ella

Coro:

C#m B  
Marcando el paso voy sin tropezar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun,

C#m B  
Marcando el paso voy sin desmayar,

G# C#m  
Tún tun tun, Tún tun tun

MODULACIÓN: C# - C#

C# G#  
Negro, amarillo, rojo escarlata,

F# C#  
Bajo multicolor,

C# G#  
Blanco, azulito, verde esperanza,

F# C#  
Imiten su ronca voz

Coro:

C# G#  
Tún tun tun, Tún tun tun

F# C#  
Tún tun tun, Tún tun tun

C# G#  
Tún tun tun, Tún tun tun

F# C#  
Tún tun tun, Tún tun tun



INTRO: Dm - Dm - Am - Am - E - E - E - Am - A m (bis)

<sup>Am</sup>  
Nariño es poema, sierra y costa,

<sup>E</sup>  
Escribiéndose en cada emoción,

<sup>Am</sup>  
Los poetas cantan los paisajes

<sup>E</sup>  
Calladitos con su inspiración

Coro:

<sup>Dm</sup>  
Aquí en la tierrita

<sup>Am</sup>  
Los versos se escriben

<sup>E</sup>  
Con el verde del corazón,

<sup>Dm</sup>  
Y los arbolitos

<sup>Am</sup>  
Bailan con el viento

<sup>E</sup>  
Los poemas hechos canción

<sup>Am</sup>  
Los versos de acá son bonitos

<sup>E</sup>  
Porque nacen de nuestro esplendor

<sup>Am</sup>  
Y crecen en flores alhajitas

<sup>E</sup>  
Que pintan montañas con el sol

Coro:

<sup>Dm</sup>  
Aquí en la tierrita

<sup>Am</sup>  
Los versos se escriben

<sup>E</sup>  
Con el verde del corazón,

<sup>Dm</sup>  
Y los arbolitos

<sup>Am</sup>  
Bailan con el viento

<sup>E</sup>  
Los poemas hechos canción

# Nariño es POEMA



INTRO: C# - F# - G# - C# (bis)

C# F# G# C#  
Hace mucho tiempo que por el Galeras

C# F# G# C#  
Viven Los Alegres contentando fiestas,

C# F# G# C#  
Reviven historias que cuentan al pueblo

C# F# G# C#  
Para que no olviden el canto del abuelo

PUENTE: C# - F#

G# C#  
Así suenan Los Alegres

Coro: C# - F# - G# - C# (bis)

Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin

Tún tun tun, Tún tun tun

Tácucu cucu, Tácucu cucu

Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

PUENTE: D - D

D G# A D  
Están Los Ajices que son de los guaguas

D G# A D  
Le cantan al alma siguen por la fama

D G# A D  
Llorando y bailando dice el joven Mario

D G# A D  
Que empiece la banda para la parranda

PUENTE: D - G

A D  
Así suenan Los Ajices

Coro: D - G - A - D (bis)

Cún cun, Cún cun

Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

Tún tun tun, Tún tun tun

Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin

Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

# los Músicos de mi tierra

PUENTE: D# - D#

D# G# A# D#  
Están Los Raíces con La Tescualena

D# G# A# D#  
Mostrando canciones con gran elegancia

D# G# A# D#  
Ellos representan folclor y alegría

D# G# A# D#  
Con sus bellos temas de paz y armonía

PUENTE: D# - G#

A# D#  
Así suenan Los Raíces

Coro: D# - G# - A# - D# (bis)

Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin

Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

Tácucun tacun, Tácucun tacun

Tún tun tun, Tún tun tun

PUENTE: E - E

E A B E  
Para terminar les voy a contar

E A B E  
Que la Ronda Lírica es la tradición

E A B E  
Su tema Sonsureño rompió las fronteras

E A B E  
Hablando del pueblo y de mi Galeras

PUENTE: E - A

B E  
Así suena La Rondita

Coro: E - A - B - E (bis)

Táquis taquis, Táquis taquis

Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin

Tún tun tun, Tún tun tun



# don Sonsureño



<sup>Gm</sup>  
Por entre veredas

Con la jigra al hombro

<sup>A#</sup>  
Llena de recuerdos

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
Te paseas horondo

<sup>A#</sup>  
Tu presencia ensueña,

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
El garbo trasciende,

<sup>A#</sup>  
Tu cuna es sureña,

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
Guerrero valiente

Coro:

<sup>Cm</sup> <sup>Gm</sup>  
*Te buscan por aquí,*

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
*Te buscan por allá,*

<sup>Cm</sup> <sup>Gm</sup>  
*Te dan posada allí,*

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
*Te atienden por acá,*

<sup>A#</sup>  
*Porque estás dispuesto*

<sup>D7</sup> <sup>Gm</sup>  
*A contar historias*

MODULACIÓN: C - C

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Viejo Sonsureño

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Que de fiesta estás,

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Engalanas siempre

<sup>D</sup> <sup>G</sup>  
Con tu sapiencia en el cantar

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Viejo Sonsureño

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Si de fiesta estás,

<sup>C</sup> <sup>G</sup>  
Ni gota ni artritis

<sup>D</sup> <sup>G</sup>  
Podrán resistirse a tu rico danzar



INTRO: A - E - B - E - E (bis)

<sup>E</sup>  
En las <sup>A</sup>músicas de mi pueblo  
<sup>E</sup>  
Se encuentran los instrumentos  
<sup>B</sup>  
Que adornan nuestras riquezas  
<sup>E</sup>  
Con fiesta, alegría y disfraces

PUENTE: E - E

Coro:

<sup>A</sup>  
Baja el bombo

<sup>E</sup>  
Baja el puro

<sup>B</sup>  
Bajan ya sin apuro (Bis)

<sup>A</sup> <sup>E</sup>  
Tátacun tacun, Tátacun tacun,

<sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Tátacun tacun, Tátacun tacun,

PUENTE: E - E

<sup>A</sup> <sup>E</sup>  
Chácacha chacacha, Chácacha chacacha,

<sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>A</sup>  
Las bandas tradicionales

<sup>E</sup>  
Compuestas por los abuelos

<sup>B</sup>  
Nos cuentan sus enseñanzas

<sup>E</sup>  
De paz y mucha esperanza

Coro:

<sup>A</sup>  
Baja el bajo

<sup>E</sup>  
Baja el timbal

<sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Bajan ya sin apuro (Bis)

# canCIÓN de los instrumentos



<sup>A</sup> <sup>E</sup> <sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Tún tun tun, Tún tun tun, Tún tun tun, Tún tun tun

<sup>A</sup> <sup>E</sup> <sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti, Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

<sup>A</sup>  
Con tonos y melodías

<sup>E</sup>  
Armonías, bailes y ritmos

<sup>B</sup>  
Son felices corazones

<sup>E</sup>  
Que componen estas canciones

Coro:

<sup>A</sup> <sup>E</sup>  
Solo hace falta la guitarrita

<sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Y también el redoblante (Bis)

<sup>A</sup> <sup>E</sup> <sup>B</sup>  
Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin,

<sup>E</sup>  
Ríquiti chiquin

<sup>A</sup> <sup>E</sup> <sup>B</sup> <sup>E</sup>  
Tácata ratan, Tácata ratan, Tácata ratan, Tácata ratan

<sup>A</sup>  
Ahora todos sabemos

<sup>E</sup>  
Como suenan los instrumentos

<sup>B</sup>  
Todos los guagüitas griten

<sup>E</sup>  
¡Que viva mi Sonsureño!



MODULACIÓN: B - B

Coro:

<sup>B</sup>  
Baja el bombo

<sup>F#</sup>  
Baja el puro

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Bajan ya sin apuro (Bis)

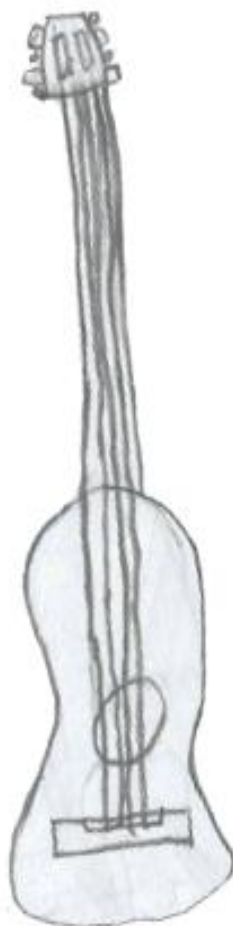
PUENTE: F# - F#

<sup>B</sup> <sup>F#</sup>  
Tátacun tacun, Tátacun tacun,

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Tátacun tacun, Tátacun tacun,

<sup>B</sup> <sup>F#</sup>  
Chácacha chacacha, Chácacha chacacha

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
chácacha chacacha, Chácacha chacacha



MODULACIÓN: A - A

<sup>A</sup>  
Ahora todos sabemos

<sup>E</sup>  
Como suenan los instrumentos

<sup>B</sup>  
Todos los guagüitas griten

<sup>E</sup>  
¡Que viva mi Sonsureño!



Coro:

<sup>B</sup>  
Baja el bajo

<sup>F#</sup>  
Baja el timbal

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Bajan ya sin apuro (Bis)

<sup>B</sup> <sup>F#</sup> <sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Tún tun tun, Tún tun tun, Tún tun tun, Tún tun tun

<sup>B</sup> <sup>F#</sup> <sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Cótiti cotiti, Cótiti cotiti, Cótiti cotiti, Cótiti cotiti

Coro:

<sup>B</sup> <sup>F#</sup>  
Solo hace falta la guitarrita

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Y también el redoblante (Bis)

<sup>B</sup> <sup>F#</sup>  
Ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin,

<sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
ríquiti chiquin, Ríquiti chiquin

<sup>B</sup> <sup>F#</sup> <sup>C#7</sup> <sup>F#</sup>  
Tácata ratan, Tácata ratan, Tácata ratan, Tácata ratan



## **CAPITULO 3: REFLEXION**

### **Pedagogía con música**

Uno de los principales aspectos que llama la atención de la educación en la actualidad, consiste en la construcción de estrategias pedagógicas y metodologías didácticas que permitan integrar los contenidos propios de la enseñanza a través de posibilidades alternativas teniendo en cuenta las necesidades de aprendizaje de los estudiantes, los contextos en donde estos se relacionan y las problemáticas actuales. Esta dinámica no es del todo contemporánea. Más bien, es el resultado de una serie de esfuerzos y construcciones conceptuales propias del siglo XX, que han intentado, por un lado, generar horizontes de conocimiento desde la pedagogía, estructurados a partir de enfoques y modelos (entre ellos en constructivismo, por ejemplo), y por el otro, han permitido la gestión de una serie de reformas curriculares que se han orientado sobre las bases del sistema económico-político dominante en América Latina y en Colombia, particularmente.

En este contexto, y sin pretender realizar un análisis de la situación histórica de las reformas curriculares en Colombia, es necesario manifestar que la construcción de la educación del país en la actualidad, responde a los criterios de selección de apuestas curriculares heredadas entre ellas el paradigma francés, o de la educabilidad del ser; el paradigma alemán o del ser en la cultura; y el paradigma anglosajón o del enfoque funcionalista y tecnológico (Bonilla, 2006, pp. 133-156). Todos ellos, impulsados desde la Constitución de 1991 y marcos legales como la ley 115 de 1994, que terminaron por plantear la educación del país como el ejercicio del desarrollo de competencias en los estudiantes. Al respecto, es importante considerar el concepto que Ferrer describe acerca del tema de las competencias:

Se sostiene que las competencias, a diferencia de los objetivos académicos que caracterizaban a los currículos anteriores, apuntan a la formación de individuos sanos e íntegros, que participan activa y constructivamente en su medio social y en el mundo. El logro de estas metas requiere de la definición de un perfil de alumno diferente. En teoría, un alumno o ser humano competente es el que combina eficazmente cuatro tipos de saberes: un saber conceptual (o simplemente «saber»), un saber procedimental (saber hacer), un saber actitudinal (saber ser), y finalmente un saber metacognitivo (saber aprender) (Pinto, 1999). Así, la persona demuestra una competencia cuando decide poner el conocimiento conceptual a su servicio y al del medio en el que se desenvuelve, en forma eficaz y eficiente. Además, es capaz de reflexionar sobre ese proceso, y así reproducir y mejorar su desempeño en nuevas situaciones o contextos. (Ferrer, 2004, p. 58)

Sin embargo, existe un punto de desequilibrio entre los contenidos y las formas, en especial cuando se atiende a la tarea de formar en competencias, desde las disciplinas de la educación básica, entre ellas, la formación en lengua castellana y literatura. Los estándares de competencias en esta disciplina en el sistema educativo colombiano, si bien es cierto, corresponden a plataformas que se ubican desde un discurso que pretende integrar la creatividad de los docentes por un lado, por el otro, terminan representando las formas en las cuales se busca estandarizar los procesos educativos a partir del concepto de competencias, concepto que, según Díaz Barriga (2006, pp. 7-36), presenta debilidades en su construcción teórico-conceptual, fundamentalmente, porque si bien desde los últimos años, en especial desde la década de los 90, la educación en América Latina acuñó el término y lo incluyó dentro de los planes de transformación de la educación para el nuevo milenio, este se incorporó sin una revisión objetiva y reflexiva que permita ubicarla, específicamente, dentro del horizonte de las necesidades de la educación de estos territorios.

Más allá de la dificultad de construcción teórico-conceptual de las competencias y la posibilidad de desarrollar una crítica al uso educativo de las competencias en la educación actual,

se tiene como un punto importante dentro de la genealogía del concepto, el aporte que realiza Chomsky en su definición. A partir de la circulación del término realizada por Parsons en 1949, quien las describe como un forma de valoración de los resultados obtenidos por una persona en contraste con la evaluación de las cualidades que le pueden ser atribuidas de manera arbitraria (Huamán, 2011, p. 164-165), Chomsky se esfuerza por la construcción de un concepto de competencias susceptible de aplicarse desde la academia. El aporte fundamental de este teórico, recae en la capacidad de asumir el término, desde la lingüística, siendo este definido como “la habilidad para adquirir la lengua materna” siendo, a su vez, “un proceso interno que depende del contexto en el cual actúa el individuo” (Huamán, 2011, p. 165).

Es justamente dentro de este sentido de las competencias, en el que se instala la visión didáctica que sostiene la elaboración del presente trabajo de grado. Desde esta visión, es posible comprender la manera en que la articulación de elementos didácticos favorece la adquisición de competencias de lenguaje y la posibilidad de vincular el contexto cultural, dentro de los procesos de aprendizaje del castellano y la literatura en los escenarios educativos.

En este punto, es preciso describir los elementos que rodean la posibilidad didáctica de usar la onomatopeya como un recurso literario a partir de la música tradicional nariñense como pretexto, en el desarrollo de procesos de aprendizaje en el aula de clase con niños y niñas. Así, cabe considerar que para que dicha posibilidad sea real, existe una plataforma teórica que sustenta el ejercicio.

En primer lugar, se debe considerar el horizonte pedagógico sobre el cual se sostiene la propuesta. En este caso, el enfoque pedagógico se concentra en el constructivismo. Este punto es transversal, debido a que, desde la perspectiva de Tobón, Pimienta y García (2010), el constructivismo, además de fundamentar la acción pedagógica contemporánea, muchas veces

como “moda” (p. 37), se convierte en el balance educativo entre la pedagogía y el desarrollo de competencias. El constructivismo, posibilita la comprensión del aprendizaje como un elemento que integra tanto las visiones empiristas como las innatistas en el sujeto. El aprendizaje, se halla, según los autores mencionados, justo en el medio. Desde la orientación constructivista, el aprendizaje incluye una serie de elementos que van desde el cultural, pasando por el biológico, hasta llegar, incluso, a los heredados (p. 37).

El niño define su identidad cultural en el arrullo de su madre cuando es aún bebé y toma como herencia el patrimonio de sus ancestros, o sea, los ritmos, las músicas, los colores y las costumbres que perciben sus sentidos, creando en él la adquisición del lenguaje propio de su región y, con ello, de su ámbito cultural y social.

El desarrollo de competencias, desde la visión del constructivismo, genera una ruptura importante respecto de otros modelos y enfoques pedagógicos: “supone un cambio notable en el interés de la enseñanza al colocar en el centro de la empresa educativa los esfuerzos del estudiante por entender” (Woolfolk, 1999; citada por Pimienta, 2007, p. 9. Referenciada en Tobón, Pimienta y García, 2010, p. 38). Todo ello, amparado bajo una teoría pedagógica y didáctica que permite que el aprendizaje constructivista evidencie: “Entornos complejos que impliquen un desafío para el aprendizaje y tareas auténticas; Negociación social y responsabilidad compartida como parte del aprendizaje; Representaciones múltiples del contenido; Comprensión de que el conocimiento se elabora; Instrucción centrada en el estudiante (Woolfolk, 1999; citada por Pimienta, 2007, p. 9. Referenciada en Tobón, Pimienta y García, 2010, p. 38).

En este sentido, conviene relacionar la plataforma teórica general, con aquella planteada desde el Ministerio de Educación Nacional, cuando menciona que el lenguaje:

Es una capacidad humana que permite, entre otras funciones, relacionar un contenido con una forma, con el fin de exteriorizar dicho contenido. Esta exteriorización puede manifestarse de diversos modos, bien sea de manera verbal, bien sea a través de gestos, grafías, música, formas, colores... En consecuencia, la capacidad lingüística humana se hace evidente a través de distintos sistemas sémicos que podemos ubicar en dos grandes grupos: verbales y no verbales (MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, 2006, p. 20)

El lenguaje, visto desde esta perspectiva, requiere de la comprensión de la sincronía de múltiples dimensiones que lo conforman. Más allá de ser una técnica, se convierte en un proceso de construcción de significados que puede manifestarse, y por qué no enseñarse, a partir de diferentes plataformas, que no solamente implican el ejercicio conversacional o el de construcción textual. En este sentido, la competencia comunicativa que se pretende desarrollar, se percibe como un fenómeno constituido por múltiples elementos que el proceso pedagógico debe asumir en los escenarios educativos. Basándose en estándares y lineamientos curriculares:

La pedagogía de la lengua castellana centra su foco de atención e interés en el desarrollo de la competencia comunicativa de los estudiantes, en el sentido de que estén en condiciones de identificar el contexto de comunicación en el que se encuentran y, en consecuencia, saber cuándo hablar, sobre qué, de qué manera hacerlo, cómo reconocer las intenciones que subyacen a todo discurso, cómo hacer evidentes los aspectos conflictivos de la comunicación, en fin, cómo actuar sobre el mundo e interactuar con los demás a partir de la lengua y, desde luego, del lenguaje. De lo que se trata, entonces, es de enriquecer el desempeño social de los y las estudiantes mediante el empleo de la lengua castellana en los diferentes contextos en que ellos lo requieran. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, 2006, p. 25-26)

En este caso, la investigación que se presenta integra dichos elementos. Por un lado, integra el contexto al considerar como fundamental el aporte comunicativo y cultural de las palabras o acepciones regionales, como un escenario que da cuenta del carácter cotidiano del lenguaje, el mismo que se representa en la manera en que se construyen los significados particulares en una

red cultural y así mismo, se enmarca dentro de los procesos de fortalecimiento de las tradiciones de la zona andina nariñense, de la construcción social del conocimiento y de la construcción social de la identidad cultural local. Por otro lado, asume el pretexto de la onomatopeya, como un contenido propio de la enseñanza de la lengua castellana y la literatura, asumiéndola como un ejercicio didáctico que permite a los estudiantes asumir su rol dentro del escenario de la comunicación, logrando, por otro lado, la facilidad para el aprendizaje de las bases rítmicas de las músicas tradicionales de la zona andina nariñense a partir de la construcción de sentidos y conceptos, además de vincular la capacidad de imitar el mundo a través de las palabras. Finalmente, presenta la canción como una manifestación de creación literaria y expresión misma del lenguaje, que se asume desde los rituales particulares de la cultura nariñense condensados, en este caso, en el Sonsureño como ritmo musical y cultural, en el sentido en que se piensa como el ritmo particular de los habitantes de los Andes nariñenses.

En este último aspecto, es importante resaltar que la música, se concibe como un elemento consustancial a la sociedad y a la cultura. Murphey (1992. Citado por: Fernández y Canal, 2012), señala que la sociedad y la música, “colocadas juntas, ambas constituyen una fuente poderosa para la cohesión cultural y para la identidad” (p. 48), lo que implica, de por sí, una relación directa con el contexto. Situación que llevada a los espacios educativos, manifiesta una, de las tantas, posibilidades de generar procesos de aprendizaje significativos en función de la relación de los contenidos de enseñanza, con el contexto. Igualmente, la música, y en especial, las canciones: “no solo nos ayudan a conocer el léxico y comprender lo que se escucha, sino, como dice L. Sánchez (2009), con ellas «nos acercamos a la comprensión de la cultura de un pueblo determinado»” Fernández y Canal, 2012, p. 48).

De esta manera, es posible comprender el uso didáctico de la canción infantil en ritmo de Sonsureño, como recurso para la enseñanza de la onomatopeya, pues este permite integrar una gran cantidad de elementos que rodean el aprendizaje del lenguaje, asumiéndolo desde una perspectiva constructivista que permita desarrollar competencias del lenguaje, comprendidas estas como una plataforma de acercamiento a la lengua, desde el contexto y los procesos estéticos y de generación y construcción de significados que en él se dan.

## CONCLUSIONES

- Una estrategia importante para la enseñanza de la lengua castellana para los niños es el uso de la onomatopeya y la música infantil utilizando la repetición, el ritmo de Sonsureño con letras y contenidos significativos
- Se elaboró el cancionero compuesto por 16 canciones que se construyeron utilizando el dialecto de la zona andina nariñense y las onomatopeyas. Este cancionero fue desarrollado en un grupo de niñas del Hogar de María quienes demostraron gran interés en el aprendizaje de las canciones y en la comprensión del contenido de las mismas.
- El uso de la onomatopeya en la música infantil facilita la correcta pronunciación de los diferentes sonidos, estimula la creatividad y la coordinación del sistema neuromotriz.
- Las formas y expresiones del dialecto de la zona andina nariñense que se recopilaron en la investigación son riqueza del folclor que contribuyeron a engalanar la letra y la música del cancionero infantil.
- El Sonsureño, en el folclor de Nariño, forma parte importante en la identidad de este pueblo y al constituir el ritmo principal del cancionero infantil, contribuyó a hacerlo más comprensible y motivante para los intérpretes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDAS, Julián (2003). Son Sureño. Bogotá: Ediciones testimonio.

BOVONE Y LODI. (1986). La canción infantil. Jardín de infantes y primeros grados. Buenos Aires. Editorial Latina.

CUENCA, Maria., HILFERTY, Joseph. (1999). Introducción a la lingüística cognitiva. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA. (1964) Tomo XXXIX. Europeo – Americana. Madrid Barcelona. Ediciones ESPASA-CALPE S.A.

ERASSO, Nayibe. Propuesta metodológica de educación artística musical para estudiantes de nivel preescolar de la Institución Educativa Municipal Pedagógico de la ciudad de Pasto. Trabajo de grado en Lic. En Música. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño, 2007.

GRAN ENCICLOPEDIA GER. (1989). Tomo XV Ediciones RIALP S.A. Madrid

HODGE, Robert. (1999). Canción. En Discurso y Literatura. Madrid: Visor Madrid.

LASSO, Jaumer. (2014) La articulación música y literatura como estrategia didáctica que favorece la lectura estética en el grado tercero de educación básica de la Institución Educativa Antonio Nariño sede barrio Obrero. Trabajo de grado en Lic. En Lengua Castellana y Literatura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.

LUNA, Danilo. (2014). La música como una estrategia didáctica para el fomento de la competencia lecto-escritora en los estudiantes del grado seis uno de la Institución Educativa

Antonio Nariño, de San Juan de Pasto. Trabajo de grado en Lic. En Lengua Castellana y Literatura. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño

MINISTERIO DE CULTURA. (2009). Experimentos con lo imposible. Edición La Silueta

MACONIE, Robin. (2007). La Comunicación. En La música como concepto. BARCELONA: acantilado Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal.

MANDOKI, Katya. (2006). Estética cotidiana y juegos de la cultura Prosaica uno. México: Siglo XXI Editores, S.A..

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL DE COLOMBIA. (2006). Estándares básicos de competencias en lenguaje, matemáticas, ciencias y ciudadanía. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.

PAZ, Octavio. (1983). El arco y la lira. El poema, la revelación poética. México, D.F: Ed. Fondo de cultura económica.

SANZ, Rafael. (2011). Diccionario de la “Lengua” Pastusa. Pasto. Graficolor

SOLARTE, Silvana. (2010). Propuesta curricular basada en competencias para la formación musical inicial en estudiantes del grado tercero de básica primaria de la Institución Educativa del Sur sede Tres de la ciudad de Ipiales. Trabajo de Grado en Lic. En Música. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.

TOBON, Sergio; Pimienta Prieto, Julio; & García Fraile, Juan. (2010). Secuencias didácticas. Aprendizaje y evaluación de competencias. México. Editorial Pearsons.

URBAN, Wilbur M, (1952). Lenguaje y Realidad. México. Fondo de cultura económica.

## CIBERGRAFIA

BERISTÁIN, Helena. (1995). Diccionario de Retórica y Poética. México. Editorial PORRÚA.

S.A. Recuperado de: <http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Helena-Beristain.pdf>

BONILLA, Cubides, Nohora B. (2006). La reforma curricular en Colombia: un análisis desde el quehacer de los docentes del distrito de Barranquilla, Atlántico-Colombia. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Departamento de Didáctica y Organización Escolar. Granada, España. Recuperado de: <http://hera.ugr.es/tesisugr/16076904.pdf>

BONUS. (2010). Velandia y La Ronda, Sócrates 2007. 2016, de elamarillo. Recuperado de: <http://elamarillo.blogspot.com.co/2010/01/velandia-y-la-ronda-socrates-2007.html>

BUENO PÉREZ, María L. (1994). La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. España: Universidad de Extremadura, Anuario de estudios filológicos, No. (17). Recuperado de: <http://vufind.uniovi.es/Record/ir-ART0000249060/Details>

CORPOCARNAVAL, REGLAMENTO DE CONCURSO DEL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS DE PASTO 2016. Recuperado de: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/REGLAMENTO%20-%20Carnaval%202016.pdf>

DANE. (2013). Colombia, Proyecciones de Población Municipal por Área. 2016, de DANE. Recuperado de: <http://www.dane.gov.co/index.php/poblacion-y-demografia/censos>

DAZA, Sandra. (2009). Investigación- creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. 2016, de Universidad de Manizales Recuperado de: [file:///C:/Users/usuario/Downloads/560-2745-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/560-2745-1-PB%20(2).pdf)

DE BENEDICTIS, Piero. (2011, Marzo 22). [Sinfonía inconclusa del mar]. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=wP9aMZ\\_K9Ig](https://www.youtube.com/watch?v=wP9aMZ_K9Ig)

DÍAZ BARRIGA, Ángel. (2006). El enfoque de competencias en la educación: ¿Una alternativa o un disfraz de cambio? *Perfiles educativos*, Vol. 28(111). Recuperado de:  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/peredu/v28n111/n111a2.pdf>

FERNANDEZ, Teresa; & Canal Díaz, Sara. (1990). Las canciones tradicionales en las clases de lengua española: un ejemplo con folclore cántabro. España: Fundación Joaquín Díaz. *Revista de Folklore*. Recuperado de: <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf370.pdf>

FERRER, Guillermo. (2004). Las reformas curriculares de Perú, Colombia, Chile y Argentina: ¿quién responde por los resultados? Lima, Perú. Grupo de Análisis para el Desarrollo, GRADE. Recuperado de: <http://www.grade.org.pe/publicaciones/627-las-reformas-curriculares-de-peru-colombia-chile-y-argentina-quien-responde-por-los-resultados/>

HUAMÁN, Daniel. (2011). El “nuevo” enfoque pedagógico: las competencias. *Revista Investigación Educativa*, No. 15(28), pp. 163-185. Recuperado de:  
[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/inv\\_educativa/2011\\_n28/pdf/a12v15n28.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/inv_educativa/2011_n28/pdf/a12v15n28.pdf)

LÓPEZ, Esther. (2013). *Literatura y Música*. Recuperado de:  
[file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LiteraturaYMusica-4518881%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LiteraturaYMusica-4518881%20(1).pdf)

MUNICIPIO DE PASTO DEPARTAMENTO DE NARIÑO, (2013). Historia del municipio de Pasto. Recuperado de: <http://mdignagmpasto.blogspot.com.co/2013/05/historia-del-municipio-de-pasto.html>

# ANEXOS

## Anexo 1

Entrevistado: Maestro Leonardo Yépez

### **¿Qué es y que función cumple el ritmo durante de una canción?**

El ritmo yo lo asocio a la secuencia que puede haber dentro de la canción, o sea que sea coherente, que tenga una soltura dentro de la canción, más o menos como el pulso. Pero el ritmo no solo puede ser musical sino la parte de la palabra también, el ritmo es como toda esa secuencia que permite que la canción tenga un proceso. Pero la otra parte es la base rítmica, que son los diferentes componentes que hace caracterizar a un ritmo. Por ejemplo, cuando yo hablo el ritmo del son sureño, entonces, ante esto hay una base rítmica que caracteriza a la forma de ser del tiempo o cuando yo hablo de currulao es otra base rítmica. El ritmo puede ser como esa base de la percusión, digamos de la que lleva la canción y la que caracteriza la canción o el ritmo, o en otro sentido de la palabra, el pulso; ese pulso constante que le da la secuencia a las canciones.

### **¿En qué canciones puedo encontrar el ritmo del Sonsureño?**

El ritmo del Sonsureño, lo que pasa es que es importante conocer el cual es el ritmo del Son sureño y ante esto hay pocas dudas, ¿no?, y pocas investigaciones, pero entonces si hablamos del ritmo del Sonsureño, hay muchas canciones tradicionales que lo pueden tener. Por ejemplo, canción de Raíces Andinas, el Bambuquito Obonunqueño, por ejemplo, Río del encanto también hace parte del ritmo Sonsureño, pero también con una fusión, digamos, porque en este caso hay un cajón y el cajón se lo toca como un festejo en una parte, pero sobre todo en la música campesina no?... por ejemplo, en la música de Los alegres de Genoy, y que tiene una

característica que es el seis octavos o seis octavos tres cuartos a veces, entonces esos son como las canciones que tienen la base del ritmo del Sonsureño, por ejemplo, Los Alegres de Genoy la que dice “que da vueltas como cuy en el fogón” y así diferentes melodías que pueden tener este ritmo Sonsureño.

### **¿Qué es y que función cumple el acento durante una canción?**

El acento tiene que ver más, lo que veo yo, como a los compases, en que forma de compás está, si es cuatro cuartos, si es tres cuartos, o seis octavos, entonces, eso es importante. Por ejemplo los Sanjuanitos tienen el acento en dos cuartos, ejemplo, [tararea: cha chan cha chan chan, cha chan cha chan chan] o el Sonsureño en seis octavos [tararea: cha ca ta ta ca ta, ta ca ta ta ca ta, ta ca ta ta ca ta] pero en nuestra música, sobre todo la nariñense y la latinoamericana siempre tienen un poco de complejidad porque la gente no lo hace pensando en los acentos sino que lo hace de acuerdo a lo que vive, a lo que aprende de su papá, de su abuelo. Entonces cuando componen las canciones, algunas de ellas son un complicadas de transcribir porque no se sabe si son a seis cuartos o a tres cuartos, entonces hay una función de los dos acentos diferentes con relación a los compases como están escritos. En el Sonsureño encontramos muchas veces que en una canción hay un compás de seis octavos y otra a tres cuartos, entonces hay una variedad por cómo es la creación, pero eso nunca el autor lo ha pensado así porque muchos de los autores que crean estas canciones no son académicos, sino que lo hacen por expresar ese sentir de la tierra o por cómo fueron criados ellos, desde la parte campesina o las influencias que ellos tuvieron de sus padres.

## Anexo 2

Entrevistado: Maestro Luis Alfonso Caicedo

**Más o menos quisiera saber sobre la historia de la música acá en Nariño, y más que todo, en el Sonsureño**

Bueno, la música en el departamento de Nariño, hay que tener, digamos, tres grandes vertientes, una que es la influencia de la raza negra con todos los ritmos que se ha creado, lo que se llama el Pacífico Sur, la música de marimbas y cantos tradicionales del Pacífico Sur, que podríamos decir que va toda la costa, pero en la costa solamente hay un municipio que es Tumaco, los demás, todos son municipios de río, diez municipios que son de río; entonces son músicas de río más que músicas de mar, ¿sí?

Y a mi juicio, muchas de ellas tienen origen el Palenque del castigo, que fue un Palenque que se, digamos, que se conformó de manera libre, espontánea con los negros que huían de las minas y se ubicaron, digamos, como en la zona media del río Patía y allí está el Palenque del castigo, de ahí salen los violines caucanos, incluso a mi juicio, ahí sale el bambuco como tal, ¿sí? Que sube por las dos vertientes, la vertiente del río Cauca y la vertiente del río Magdalena con sus propias transformaciones. Hacia abajo va lo que se llama el bambuco viejo que es una música muy parecida al currulao, por un lado, con el aporte de marimbas y con la parte de la guitarra muy parecida al Sonsureño, ¿sí?

Por otro lado tenemos la influencia de la zona del centro del país con pasillos, más que otros, con pasillos y valeses, porque aquí el bambuco, se tuvo un bambuco, entre tanto, pero más fue pasillo

que se reconoce todavía. Los elementos muy claramente de influencia, es en el pasillo y el vals colombiano. Porque también tenemos otras influencias del pasillo ecuatoriano, ¿sí?

Pero a mí me parece que pasillos, como pasillos aquí, del centro del país son muy clara la influencia en el pasillo y el vals ¿sí?

También estuvo el foxtrot, varios ritmos, el fox también, varios ritmos que llegaron del centro del país a través de las personas que iban hasta Bogotá, conocían Bogotá y volvían o los músicos que interactuaban de Bogotá acá, entonces ellos trajeron esa cultura. Entonces allí ya tenemos dos, el elemento de las músicas negras y el elemento de los ritmos del centro del país. A eso hay que aumentarle, ¿sí?

Toda la riqueza de la música ecuatoriana, que no sólo podemos hablar del norte del Ecuador sino de todo el Ecuador, porque el mismo currulao que tú escuchas en Tumaco, que la misma, o sea, muy similitud, hay una similitud enorme con el currulao de Esmeraldas, por ejemplo toda esta zona que ahora tiene dificultades, desde Pedernales, Muisne y Tuldupay, ¿sí? Toda esa parte hay un currulao, hay un currulao de todo lo que es Esmeraldas; tiene un currulao que es el mismo tronco del currulao nuestro porque pertenecen a la misma dinámica de culturas de negros, ¿no?

Ahora, pero, aquí mire del Ecuador el albazo, el sanjuanito ¿sí?, el pasacalle, las yumbadas, es decir, hay mucha, hay muchas, digamos, manifestaciones del Ecuador que tiene asiento aquí, en esta región. Muchísimas y eso es lo que también trae el elemento indígena, el elemento indígena, la música indígena, está atravesando esa parte de la música ecuatoriana, ¿sí?, que de nosotros tenemos acá porque los pueblos quillasingas, por cierto, no son parte de los Incas que conquistaron la Provincia del Quito, que es el Ecuador como tal, ¿sí? Y que ellos tienen una visión de que siempre tienen que estar viajando, no ese es el viaje de ellos, la cosmogonía de ellos

es el viaje y se van desplazando por eso acá llegan con el nombre de quillasingas, ingas es incas, quilla es luna.

### **Inga es Señor, estaba leyendo...**

Exacto, entonces los quillasingas a nuestro juicio es aquella parte que desde el imperio incaico y de los Quitos que se van desplazando hacia el norte, por eso tú miras quillasingas toda esta parte del corredor suroriental de Pasto. Son quillasingas los Jojoa, los Josa, ¿sí? Todos ellos pertenecen a un tronco que viene desde allá, todo lo que es Jamondino, Mocondino, San Fernando, Cabrera y San Pedro de La Laguna que antes se denominaba La Laguna seca y desde la Laguna seca, por ejemplo, se repartieron tierras en el Encano, por eso hay troncos familiares comunes entre San Pedro de La Laguna actual. [...]

Pero y tienen su propia lengua, sus propias músicas y ahora aparece un brote de ellos como tal entre la bota caucana y Nariño, que es en Aponte, también son ingas. Entonces mire que toda esa música, todas esas manifestaciones llegan acá y una de esas manifestaciones de música negra unida a la armonía, ¿qué pasa con ellos?, que a mi modo de ver, si usted escucha de Segundo Leonidas Castillo, la música de Jeremías Quintero, que son compositores de la costa y que no utilizaron marimba sino guitarra, va a ver ritmos muy parecidos, muy parecidos al ritmo del Sonsureño. El centro de eso no fue Tumaco, más fue Barbacoas porque por Barbacoas se dio ese, digamos, como ese intercambio cultural entre la costa y los ríos, o sea, entre la cultura negra y la cultura netamente andina; sino por ejemplo, usted puede escuchar a Fabián, por ejemplo músicas muy parecidas al fox incaico, le recomiendo escuchar una canción que tiene varios títulos de lo vieja que es, algunos le llaman La Mina, otros le llaman A la mina, otros le llaman mientras, Así mi amo me mate, ¿sí? Tiene varios nombres, pero es una canción que desde mis conocimientos surge en los pueblos negros de Iscuandé, Santa Bárbara de Iscuandé aquí en Nariño, ¿sí?

Pero usted lo que ve en el Ecuador y es un fox, el ritmo es muy parecido al fox incaico, a un fox incaico, imagínese. Usted lo escucha en El Chocó, es más, mire, hay una película que se llama Tierra Amarga. Es un largometraje viejísimo grabado a blanco y negro entre 1957 y 1963 en El Chocó, por un director cubano y allí está una cantante que es Bety Álvarez y Víctor, se me fue ahorita el apellido. Ellos cantan la canción de la película, es La Mina. Entonces hagamos de cuenta que en el 1957 todavía están, prevalecía esa canción que es desde la época de la esclavitud 1700 – 1800 y dice: “*Aunque mi amo me mate, a la mina no voy, porque no quiero morirme en un socavón*” ¿sí?

Claro ese es el término y me gustaría que lo escuche y lo compare con el fox incaico. Compararé canciones. Compare *La mina*, o, *Aunque mi amo me mate*, compárela y con fox incaico y le va a parecer

Le dejo a su juicio pero le aseguro que va a tener muchas similitudes. ¿Qué implica eso?, Tengo una hipótesis. El primer elemento humano que se utilizó como esclavo para las minas no fue el negro, fue el indio y fue el indígena y el aborigen, ¿sí? [...] ellos no eran mineros de socavón sino que eran mineros de tierra de mina abierta, entonces ellos empiezan a morir y allí es donde los españoles, digamos, acompañados del trabajo que hicieron los portugueses, traen de esclavos a los negros, entonces primero, digamos, a mi parecer, que ese ritmo ese fox incaico pudo haber llegado acá por los mismos incas pero esa misma música la adoptó el negro que trabajó en la mina y es posible de que haya pasado eso, como puede ser otro origen, eso es una hipótesis que yo he lanzado, ¿no?. Pero lo que quiero demostrar con eso es que el Sonsureño, que a mi juicio, se debe escribir en una sola palabra, Sonsureño, no es Son sureño, sino Sonsureño

**¿Por qué?**

Porque es un ritmo totalmente diferente de los sones, los sones son diferentes, o sea, si usted dice que es un *Son sureño*, entonces también hay un Son montuno, un Son cubano, pero tiene una característica, el ser un son. Acá usted escribiéndolo a seis octavos o a veces seis octavos tres cuartos en compás de amalgama, no le va a sonar a Son, por eso requiere que se escriba *Sonsureño*, ¿sí? Como un concepto totalmente diferenciado del Son. Es un concepto diferente por eso se debe escribir *Sonsureño*, es como el Sanjuanito y los Sanjuanes, para nosotros son más Sanjuanes, ¿sí? Sanjuanes como tal que Sanjuanitos, que el Sanjuanito era para la fiesta de San Juan en Junio. Los Sanjuanitos ahora los tomamos en todo lado. Hay una fiesta patronal y usted escucha Sanjuanes, ¿sí? Y adaptados a nuestra forma de ver nuestra realidad sonora, entonces me parece que concluye parte de la armonía de ritmos ecuatorianos. El elemento ritmo-melódico me parece que viene de la costa, ¿sí?, y a eso súmele que ya el aporte que es la música de Tomás Burbano, Tomás Monederos y el maestro Antonio Guerrero Hidalgo, conocido como el “Chatico” Guerrero. Entonces eso es lo que concluye para formarse el *Sonsureño*. Eso es lo que le podría decir cómo se formó el *Sonsureño*.

**¿Más o menos en que año se podría decir que ya se habla como el ritmo, o sea, como...?**

Bueno, el ritmo de *Sonsureño* empieza a hablarse como de *Sonsureño* a partir de una canción, ¿sí? El *Sonsureño* es una canción que le colocó *Sonsureño* a una canción, pero entonces el maestro sigue tocando música muy parecida, componiendo música muy parecida a esa. Entonces ese nombre de la canción se generalizó para todas las canciones que se hagan bajo ese mismo esquema, estructura y rítmica, es eso. Por ejemplo, mira ahorita, esas son construcciones sociales, construcciones culturales sociales. Por ejemplo, mira, en este momento el *Sonsureño* dice “Mi Nariño es tierra firme” ¿no? [canta: Mi Nariño es tierra firme, el trabajo es su bandera, centinelas de la patria, porque allí está la frontera], ¿No es cierto? Eso es el *Sonsureño*, ese es el

Sonsureño, pero como sustantivo, Sonsureño. El maestro lo llamó así, Sonsureño, pero nosotros por ejemplo, cuando usted ya escucha [canta: Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido] ¿sí?, o cuando usted escucha [canta: así es cachiri] A todos esos le llamamos ritmos de Sonsureño. Pero el Sonsureño se origina en una canción

Lo mismo está pasando ahorita con los colectivos coreográficos, usted dice allá, ¿qué vamos a tocar?, un kisindi dicen, ¿qué vamos a tocar?, un Nariño... ¡Un Nariño!, ¿qué es un Nariño? Son construcciones sociales, fruto de la construcción social del conocimiento y la reconstrucción del tejido social a través de la base de la música en este caso.

Ah bueno y cuando más o menos el tiempo que estamos hablando puede encontrarlo entre la década del 50 y la década del 60

**Ya, entonces los grupos, más o menos que sobresalían, ¿serían en esos años?**

Verá, si si si, por ejemplo la Ronda Lírica, eso es un ícono del Sonsureño, la Ronda Lírica, si claro. Me parece que es uno de los íconos del Sonsureño. Es la Ronda Lírica porque la Ronda Lírica empieza a grabar, ¿no?, empieza a grabar y dentro de lo que más graba la Ronda Lírica son Sonsureños, sin proponerse que iban a hacer Sonsureños ¿no?, ellos graban *Cachirí*, ellos graban, pero que en ese tiempo algunos les llamaban bambuco o aire típico o algunos le decían, bambuco, ¿qué es eso?, un bambuco, ¿sí?

Pero me imagino porque no había la construcción social, ¿sí?

**¿O sea, la diferencia entre el bambuco y el Sonsureño sería las regiones?**

No no no, algunas personas dicen que el Sonsureño es un tipo, una clase de bambuco

**Ah, una clase de bambuco**

Si, una variación del bambuco yo diría que no, o si diría que sí, el Sonsureño es una variación pero del bambuco viajo negro, de los negros. Si, del currulao mismo, pero se fue despegando hasta que se volvió un ritmo propio, con su propio concepto

### **¿Con una identidad?**

Con una identidad, una unicidad, la unicidad te da concepto, lo que te vuelve único. Entonces tiene que ver mucho. Es, cuáles son por ejemplo. Tú ves que *Sandoná*, por ejemplo, [tararea: ti ti tu ti tu tu, ti ti tu ti tu tu, ti ti tu ti, tu tu, tin tu tin], ¿sí?

Eso por ejemplo en el Ecuador se denomina ritmo de bomba y lo tienen muchas bombas, o sea, muchas canciones que son bomba tienen ese inicio [tararea: ti ti tu ti tu tu, ti ti tu ti tu tu, ti ti tu ti, tu tu, tin tu tin]. Ese lo tienen igualito que acá, sino que después empieza, [tararea: pa ra ra pa ra ra ra pa ra ra pa ra ra ra ra ra ra, pa ra ra ri ri ra ra], ¿no? Y la segunda parte, [tararea: pa ra ra ra ra ra ra ra ra ra, ra...], de ahí se despegan los ritmos de bomba del Ecuador, del ritmo de bambuco viejo, del currulao viejo, ¿sí?, y de las músicas indígenas y se forma su [licidad] como Sonsureño. Es de allí, por eso se parecen tanto, se parecen muchísimo.

**Bueno, y también, por último, me habían hablado sobre el trabajo que realizó su esposa, creo que es en la Universidad Mariana**

Sí, ella hizo una tesis para el desarrollo de la lecto-escritura, o sea, es para que los niños creen textos. Ella aprovechó del diccionario pastuso el vocabulario para la construcción literaria, entonces allí usted encuentra el *kisindi sindi*, encuentra el *cueche*, encuentra el *kinde*, no encuentra el *colibrí*, ni el *arcoíris*, encuentra el *cueche*, encuentra en lugar del *colibrí*, encuentra el *kinde*, ¿sí? En lugar de decir, por ejemplo, una persona desjuiciada o todo eso, usted encuentra el *desjuiciado*, o el *indisciplinado*, encuentra: *caricina*, *piscudo* o *piscuda*, cosas de esas que son muy pocas, eso ya está sino que se aprovechó para la creación literaria.

Hay Sonsureño urbano y Sonsureño rural y hay Sonsureño comercial, Sonsureño comercial es el que toca las orquestas, los grupos como Sol Barniz, son un Sonsureño comercial. El Sonsureño urbano es más la narrativa, el Sonsureño urbano que se dedica, ahí usted no ve burlas, no ve cosas de esas, no; unas letras muy dadas a la familia, a los hijos, a los padres, a la mujer ¿no?, al amor, a la cotidianidad del campo, de eso, unas tramas de esas.

**¿Es más como la lírica lo que varía?**

Sí, y también varía el formato musical, por ejemplo, usted allá encuentra congas, timbal en las orquestas, todo eso, usted allá no encuentra eso, usted encuentra guitarras y encuentra una guitarra requinto o puntera que le llaman, una guitarra acompañante o marcante que le llaman algunos, las voces, y encuentra timba, por ejemplo, que es un instrumento que ya está en desuso, encuentra timba y encuentra la carrasca , o carraca, o güiro, unos en metal, otros en puro, otros en madera, ¿sí?, pero ese es un formato musical. Por ejemplo el Sonsureño más antiguo es el formato de Ronda Lírica.

También entonces el Sonsureño no solamente depende de la lírica, sino que también depende del formato, claro, lógico, y a cada formato se le da una intencionalidad, es decir, que el componente pragmático va ligado al desempeño musical de la agrupación del componente pragmático, lo sintáctico y lo semántico. Va también dado al lugar donde se hace esa música. Al contexto. Y el sintáctico como tal es más genérico, casi que lo comparten todos, es decir, la estructura.

Eso te podría acotar allí.

## Anexo 3

Entrevistado: Maestro Hernán Coral

**¿De dónde viene el nombre del ritmo Sonsureño?**

El nombre de Sonsureño viene de un tema del maestro Tomás Burbano, él compuso la canción llamada Sonsureño, también conocida con el nombre de *Mi Nariño*, incluso en uno de los apartes de la canción dice: *Vamos todos a bailar este ritmo Sonsureño*. A partir de ese estribillo, se adoptó el nombre de Sonsureño a las formas de bambuco del Sur, el bambuco nuestro, para diferenciarlo del bambuco nuestro, para diferenciarlo del bambuco del interior del país y este nombre se esparció y se adoptó como parte de la cultura del folclor de nuestra tierra.

## Anexo 4



De izquierda a derecha: Juan José Rosero Pazmiño y Miguel Rosero Pazmiño



De izquierda a derecha: Miguel Rosero Pazmiño, Juan José Rosero Pazmiño y Juan Manuel Jurado



De izquierda a derecha: Juan José Rosero Pazmiño, Ana Valencia Luna y Miguel Rosero Pazmiño



De izquierda a derecha: Juan Manuel Jurado y Juan José Rosero Pazmiño