



Edgardo Civallero

Clarinetes tradicionales
de América del Sur (I)

Edgardo Civallero

Clarinetes tradicionales de América del Sur

Parte I - Colombia, Venezuela y las Guayanas



Bogotá - 2025

Civallero, Edgardo

Clarinetes tradicionales de América del Sur. Parte I - Colombia, Venezuela y las Guayanas / Edgardo Civallero. – edición de archivo – Bogotá: El Zorro de Abajo Editora, 2025.

39 h. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Clarinete. 4. Tule. 5. Sawawa. 6. Isimoi. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© Edgardo Civallero, 2025.

© de la presente edición digital, 2025, Edgardo Civallero.

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero.

“Clarinetes tradicionales de América del Sur. Parte I - Colombia, Venezuela y las Guayanas” se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

1. Introducción

Los clarinetes (422.2 en la clasificación de Hornbostel y Sachs) son instrumentos de viento de lengüeta simple, en los que el sonido se produce mediante el movimiento batiente de una lámina elástica, provocado directa o indirectamente por el soplo del intérprete.

El clarinete-tipo suele contar con un cuerpo principal, cilíndrico o cónico, en el cual se abren un número variable de orificios de digitación. En el extremo distal de ese cuerpo, abierto, se sitúa un pabellón amplificador, mientras que en el extremo proximal o de soplo, cerrado, se encuentra la lengüeta.

A pesar de tener tal patrón como referencia, muchos miembros de esta familia organológica tienden a alejar-



se del instrumento modelo: sus materiales de construcción, sus dimensiones, y su diseño y estructura general son increíblemente variables. Pueden llegar a estar desprovistos de orificios, de pabellón o, en ocasiones, incluso de cuerpo, y contar con aeroductos complementarios o tubos abiertos por ambos extremos. De esta manera se configuran numerosas tipologías instrumentales, cada una con unas características propias bien determinadas.

Todos esos tipos coinciden en un rasgo común: la lengüeta, el elemento productor de sonido, una pieza de obligatoria presencia en cualquier clarinete por ser la que define a esta categoría de aerófonos. Se trata de una fina laminilla rectangular, estrecha y alargada, fija por un lado y libre por los otros tres, que se corta y levanta en el propio cuerpo del instrumento (clarinetes idioglóticos) o en/como una pieza independiente (clarinetes heterogló-

Imágenes 1 y 2 (pág. ant.).

Clarinete idioglótico simple europeo (izq.) y clarinete idioglótico doble (*zummará*) de Túnez (der.).

[Fotos: <http://www.europeana.eu/>].

ticos). En este último caso puede fabricarse a partir de la boquilla –pieza cilíndrica, cerrada por un extremo y abierta por el opuesto, que se introduce en el cuerpo principal o directamente en el pabellón– o bien elaborarse de otro material y sujetarse a la boquilla o al cuerpo del clarinete mediante un sistema especial de ataduras. La lengüeta puede abrirse de arriba abajo o viceversa, y tiene una longitud variable, ajustable mediante lazos de hilo móviles u otros mecanismos similares.

Si bien existen diferentes técnicas para interpretar un clarinete, por lo general la lengüeta se introduce parcial o totalmente dentro de la boca; la presión de aire creada por el músico en el interior de la cavidad bucal (exhalando o, más raramente, inhalando el aire) la pone en movimiento, y su batimiento genera un sonido zumbón que puede ser modulado de diversas formas. En algunos casos, los labios o dientes se apoyan sobre la lámina para variar la longitud de la sección que bate y, por ende, la nota que emite; en otros, se aumenta la presión para obtener distintos armónicos; más habitualmente, son los orificios de digitación los que se ocupan de modular

el sonido. En todos los casos suele colocarse un fragmento de hilo, pelo, crin o fibra vegetal bajo la lengüeta; se consigue así que la vibración no se interrumpa, pues dicho fragmento impide que la lámina se adhiera al cuerpo principal del aerófono o a la boquilla por la humedad del soplo.

En la interpretación de ciertos modelos, los labios del músico ni siquiera se acercan a la boquilla o a la lengüeta, pues ambas piezas se ubican al final de un aeroducto, un tubo que funciona como una cámara de aire estanca (tal y como hace la boca del músico). Al soplar por el extremo abierto, el intérprete logra que la presión del aire aumente dentro del aeroducto y que, en consecuencia, la lengüeta vibre.

El clarinete es un instrumento que aparece en todo el mundo. Quizás los representantes más conocidos de esta familia sean los clarinetes de banda y orquesta, desarrollados en Europa occidental. Pero hay muchísimos otros, de construcción y uso popular y tradicional; entre ellos, algunos clarinetes campesinos europeos

que dieron origen, durante el Renacimiento, a la actual versión de orquesta.

En América del Sur, estos aerófonos son construidos y utilizados sobre todo en comunidades indígenas y mestizas rurales. Como ocurre con el resto de instrumentos de viento sudamericanos, la diversidad es apabullante: desde los *irqi* o *erkencho* del sur andino –pequeñas boquillas de caña insertas en pabellones de asta vacuna– a los descomunales *toré* o *tule* ceremoniales de bambú de la Amazonia, pasando, por ejemplo, por la renombrada *caña de millo* colombiana, llena de ricas posibilidades musicales. Aunque están bastante extendidos, su presencia se concentra en áreas de las tierras bajas del Chaco, la Amazonia, la Orinoquia y las Guayanas, en manos de las sociedades originarias de la región.

Sin embargo, dado que muchos de ellos suelen ser construidos en el momento de ser usados (en el contexto de determinadas fiestas o ceremonias) y que otros son sagrados y están protegidos por numerosas prohibiciones y sujetos a no menos tabúes (especialmente para

observadores externos), los datos que se manejan en la actualidad distan de ser definitivos, lo que impide conocer su número y distribución reales (*cf.* Snethlage, 1939).

El origen de estos aerófonos continúa en discusión. Hasta el momento no existe evidencia arqueológica o documental directa que demuestre la presencia o el uso de instrumentos de lengüeta (simple, doble, libre) en la América precolombina; autores como Hornbostel (en Koch-Grünberg, 1923), Izikowitz (1934) y Métraux (1946), basándose en estas ausencias, presupusieron un origen estrictamente europeo/ibérico de los mismos. Otros, como Olsen y Sheehy (2008), se abstienen de una afirmación tan radical y plantean sus dudas al respecto, indicando que la falta de pruebas no avala en absoluto la hipótesis de un origen externo.

El análisis de los distintos tipos de aerófonos de lengüeta conocidos hoy en tierras sudamericanas sugiere que algunos de ellos –p.e. los *toré* del Amazonas y las Guayanas o las cañas rajadas de los Moré de Bolivia– serían de origen local (*vid.* Beaudet, 1997); si bien no se puede ase-

gurar, sin documentación oportuna y fehaciente, que sean prehispánicos, sí pueden identificarse como indígenas debido a sus particulares características (y en base a ellas podría plantearse la hipótesis de un origen anterior a la conquista). Otros, en cambio, muestran rasgos ibéricos/europeos; p.e. los clarinetes cortos de pabellón de calabaza (y sus adaptaciones con asta) que aparecen en la periferia suroccidental de la Amazonia, en un arco que abarca el Chaco boliviano-paraguayo y el sur de Brasil. En ese caso, los instrumentos foráneos pudieron influir sobre instrumentos pre-existentes o haber sido adoptados directamente, con o sin variaciones posteriores, por las comunidades locales. Aunque también podría tratarse de una coincidencia, un ejemplo de "evolución convergente": soluciones similares a inquietudes o problemas (musicales, sonoros) idénticos.

Existen, por último, ejemplos aislados de influencia africana: clarinetes llegados a América en las manos de los cientos de miles de seres humanos que formaron parte del tráfico esclavista. Tal sería el caso de la caña de millo colombiana.

Las descripciones organológicas que siguen a continuación están organizadas grosso modo por países. Dado que los pueblos indígenas que construyen e interpretan mayoritariamente estos clarinetes tradicionales son sociedades transfronterizas, que pueden habitar hasta en tres estados, se tomará como referencia aquel en donde la población sea mayor.

2. Las Guayanas

Entre los clarinetes tradicionales sudamericanos mejor estudiados y descritos se encuentran los *tule* de los Wayampi (Wayãpi), una sociedad originaria que actualmente habita en la Guayana francesa (cuenca alta del río Oyapock) y en áreas de los estados brasileños de Amapá y Pará (cuenca del río Amapari).

La vida ceremonial de los Wayampi es muy intensa, y está marcada por ciclos rituales cuyas expresiones más visibles son los cantos y las danzas (Gallois, 1997). Para poner marco sonoro a tales expresiones suelen emplearse, entre otros aerófonos, los enormes clarinetes *tule* (también escrito *ture* o *toré*). Esta voz, genérica, designa al mismo tiempo a los instrumentos individuales, a la formación orquestal en la que se agrupan, al

repertorio que interpretan, a la danza realizada durante su ejecución y al "concierto" en sí.

Se trata de clarinetes heteroglóticos con aeroducto o cámara de aire, y desprovistos de orificios de digitación (Beaudet, 1997). Se construyen con tallos de bambú: se prefiere la especie denominada *kwama* o *guadua* (*Guadua macrostachya*) pero también pueden usarse el bambú *ilipalo*, el *tawo* o el *takwasi*, o bien tallos del árbol *ama'i* (*Cecropia sp.*). Los tubos, con ambos extremos abiertos, miden entre 0,60 y 1,60 mt. de largo y 80-90 cm. de diámetro; mediante una varilla accionada a modo de taladro con un arco de caza se eliminan todos los nudos internos con excepción de uno, ubicado a unos 30 cm. del extremo proximal. Este se perfora para insertar una *takwali* o boquilla, de caña más fina, abierta por el extremo distal y cerrada por el proximal. En la boquilla se levanta una lengüeta denominada *iapeku* (literalmente "su lengua"), abierta de arriba abajo. La *takwali* queda, así, ubicada en el interior de una cámara de aire en el extremo proximal del aerófono, atravesando el único nudo conservado (o una pieza de madera, la *imawa*, que



Imagen 3.
Clarinetes *tule* de los Wayampi.
[Foto: Beaudet (1997)].

se coloca a medida); para asegurar el cierre hermético de esta cámara se frotan cuidadosamente todas las piezas con cera de abeja.

Entre los Wayampi los clarinetes no se ornamentan en absoluto, a diferencia de lo que ocurre entre los vecinos Aparai o Apalai, que adornan los suyos con tiras de corte-



za, y entre los Asurini, que acostumbran pintarlos de rojo y blanco.

Los *tule* se interpretan en conjuntos que incluyen entre 7 y 15 hombres y varios tamaños de instrumentos distintos. Cada "grupo" suele representar una facción política dentro de una aldea, organizada en torno a un grupo familiar; de hecho, los miembros se refieren unos a otros empleando apelativos familiares. Simplificando la explicación, puede decirse que esa facción invita a las restantes de la misma aldea (o a otras aldeas y comunidades) a beber cerveza de mandioca a su casa grande y que allí, durante el agasajo, ejecutan una especie de "suite orquestal bailada" en honor a sus invitados.

Los clarinetes se construyen para la ocasión, con materiales verdes elegidos en el momento. Son de propiedad

Imagen 4 (pág. ant.).

Clarinetes *tule* de los Wayampi.

[Foto: <http://pib.socioambiental.org/>].

colectiva, y no duran más que dos o tres días, deteriorándose muy rápidamente; al quedar deformados e inutilizables, son destruidos una vez terminado el evento para el cual fueron creados. Esta suele ser la norma para todos los instrumentos comunitarios de los Wayampi; los instrumentos particulares, con propietario, son los únicos que se elaboran a partir de materiales secos y duran más tiempo. Al respecto, Beaudet (1997) señala:

Esta duración de vida de los instrumentos puede considerarse como una imagen del aspecto efímero de estos conjuntos y de esta música: de una vez para la otra el timbre, las alturas, los intervalos, el orden de las piezas en la suite, la propia organización musical, presentan diferencias sensibles que hacen que cada ejecución sea una obra única...

En una sesión de *tule* se toca una "suite" formada por varias piezas que le son específicas, y que suelen llevar un nombre relacionado con la voz "tule" (p.e. *moyutule* o "danza de la anaconda", o *pilatule* o "danza de los



Imagen 5.
Clarinetes *tule* de los Wayampi.
[Foto: <http://www.francemusique.fr/>].

peces"). Para cada una se utiliza un registro diferente de clarinete y, por ende, al construir los instrumentos (que, como queda dicho, se elaboran para la ocasión) se seleccionan distintos tamaños de caña teniendo en mente el repertorio que se va a ejecutar.

Durante la interpretación, cada músico—que es, además, bailarín—sujeta el aerófono con la mano izquierda, mien-

tras que la derecha va apoyada sobre el hombro del compañero. En ningún momento el clarinete se separa de la boca del músico. En ocasiones, los ejecutantes balancean todos juntos sus instrumentos al compás, siguiendo los sencillos pasos de la danza. Dado que los *tule* no son instrumentos que requieran de un gran esfuerzo por parte de los músicos, estos pueden mantener un ritmo de respiración reposado y tocar toda una noche sin sentir cansancio en absoluto.

El sonido producido por estos clarinetes es un zumbido-ronquido muy particular. De acuerdo a la leyenda, los *tule* imitarían el sonido que hace el enorme escarabajo *enē* al volar. Acústicamente, la lengüeta es muy dura, precisando de una potente presión de aire para vibrar (que se consigue fácilmente gracias al sistema de cámara estanca que se usa en los *tule*) y emitiendo, en consecuencia, un sonido fuerte y denso. La longitud de la lengüeta se alarga (levantándola más) si se desea un tono más grave, y se acorta con ligaduras si se busca uno más agudo; si es muy gruesa se la desgasta un poco, pero jamás se le agrega sobrepeso (p.e. una gota de cera) si es



muy fina, como ocurre con otros clarinetes tradicionales. A pesar de su aparente resistencia y del volumen de sonido que pueden generar, lengüetas y boquillas son piezas muy frágiles, que deben revisarse continuamente e incluso cambiarse durante la interpretación, entre pieza y pieza.

Imágenes 6 a 8.

Clarinetes *tule* de los Wayampi.

[Fotos: <http://www.maisondesculturesdumonde.org/>].

En una de las "suites" (*tuleaka*, la "danza de la cabeza"), a fin de que el sonido sea menos potente, la lengüeta se hiende longitudinalmente, de forma que es bífida. Soplando fuerte, el sonido es más agudo y soplando suavemente, el sonido es más grave.

Dado que un *tule* emite una única nota, la interpretación de una melodía debe realizarse forzosamente mediante la combinación de las diferentes voces de instrumentos distintos, entrecruzadas usando la técnica conocida como *hocket* o *interlocking parts*, muy común en toda América del Sur. Dentro de un conjunto de *tule* se pueden identificar "secciones" de instrumentos que ejecutan notas agudas, medias o graves. Cada sección puede contar con uno o varios instrumentos, que no tienen por qué tener la misma afinación ni el mismo timbre siquiera.

Los *tule* suelen recibir el nombre de la sección a la que pertenecen. Los *ta'i* ("pequeño") son clarinetes finos y cortos, que componen la parte aguda de la banda, que es la que inicia todas las piezas de todas las "suites"; cada



Imagen 9.
Clarinetes *tule* de los Wayampi.
[Foto: <http://ethnoecologie.revues.org/>].

grupo suele incluir un único intérprete de *ta'i*, el *iya*, el que lidera la danza. Los *yakangapiya* son idénticos a los *ta'i* en cuanto a sonido, aunque su función sea la de "responder" al canto de los primeros (de forma que hay un intérprete de *ta'i* y uno de *yakangapiya* dialogando entre sí en cada conjunto de *tule*). Por su parte, los *mite* ("centro, medio") componen la sección más poblada,

con una decena o más de músicos soplándolos; en algunas "suites" esta sección es reemplazada por dos similares, llamadas *mite'i* y *mitelu* ("pequeño centro" y "gran centro"). Finalmente, los *mama* ("mamá") son clarinetes gruesos y largos que forman la sección grave; como ocurre con la *ta'i*, ésta suele estar a cargo de un único músico, aunque algunas "suites" pueden necesitar más intérpretes.

Además de los *tule*, los Wayampi poseen otro clarinete de lengüeta simple, denominado *takwaliyemia*, y un par de clarinetes "de lengüetas múltiples", llamados *kookoo* y *ama'iati*.

Menos conocidos que los Wayampi, los Wayana, ubicados entre la Guayana francesa, Surinam y el estado brasileño de Pará, en la cuenca alta del río Maroni, poseen dos tipos de clarinetes tradicionales: los *kuhunkuhuli* y los *waitakala* (Musique du Monde, s.f.). El *kuhunkuhuli* es un pequeño aerófono, por lo general bellamente decorado con plumas, que se interpreta en posición lateral/transversal. No posee orificios de digitación, de

forma que produce únicamente dos sonidos. Puede ejecutarse solo (con una técnica bastante difícil) o en parejas, siguiendo la técnica de *hocket*. El *waitakala*, por su parte, es similar al *tule* de los Wayampi: un clarinete sin orificios de digitación, que emite un único sonido, y hecho de caña verde que se descompone rápidamente tras el uso. Suele interpretarse usando la técnica de *hocket* o siguiendo estructuras antifonales (pregunta-respuesta), y aparece en contextos ceremoniales (rituales de iniciación, duelos), siempre en conjuntos y especialmente acompañando la danza *tule-koka*. El grupo básico incluye cuatro instrumentos: dos *etëpop* (soprano) que dialogan entre sí, un *ikënmatop* (alto) y un *apënutop* (bajo) (CADEG, s.f.). La lengüeta (*anu*) se labra en una pequeña pieza de bambú *luwe* (*Olyra latifolia*).

Estrechamente vinculados con los Wayana, los Aparai o Apalai viven entre el río Paru (Brasil), el Maroni (Guayana francesa) y el Tapanahoni (Surinam), y también emplean los tradicionales clarinetes *ture* (Morgado, 2003).

3. Venezuela

Los Betoí, un pueblo indígena desaparecido en el siglo XVIII, vivieron en los actuales departamentos colombianos de Arauca y Casanare y en el estado venezolano de Apure (ríos Arauca, Casanare, Cravo y Apure). El misionero jesuita Joseph Gumilla señala en "El Orinoco Ilustrado" (1741) que interpretaban "baxones", término que en la época designaba a un instrumento renacentista de lengüeta doble, antecesor del moderno fagot.

Pero en medio de todo lo referido, no he visto ni oído cosa más del caso para excitar las lágrimas y un vivo sentimiento, que el tono y cosas que los Betoíes Gentiles cantaban y lloraban todo a un tiempo junto a la sepultura, después de haber cubierto el cuerpo, y añadido sobre él un túmulo

de tierra. Convidaban para el anochecer a toda la parentela y a los amigos: los varones todos iban con sus baxones de singular hechura, pero de voces muy consonantes y parecidas a las de los baxones, tenores y contra-altos. La hechura es muy fácil; porque rotos por dentro los nudos de una caña de dos varas de largo, menos el último, en éste forman una lengüeta sutil de una astilla del mismo cañuto, sin arrancarla de su lugar, y tan adelgazada la astilla, que da fácil salida al aire, cuando soplan por la parte superior; y de tal lengüeta proviene el sonido; pero el tono de él depende de lo mayor o menor del calabazo, que encajan en el último cañuto por dos agujeros que le hacen por medio, que calafatean y tapan con cera. Sólo donde estaba el pezón del calabazo, dejan un respiradero para que salga el aire impedido. Si el calabazo que ajustan a la caña, es grande, la voz es muy semejante a la de un baxón escogido. Si es mediano, se parece mucho a la de un tenorete; y si el calabazo es pequeño, resulta un contra-alto muy bueno. Con mucha cantidad de

estos baxones concurrían los hombres convidados...

La descripción coincide a la perfección con la de un clarinete tipo *tule* o *toré*; el nombre que les dio el misionero se debería a la similitud del sonido de estos aerófonos con el de los bajones europeos.

Uno de los clarinetes mejor documentados de las actuales sociedades indígenas venezolanas es el *isimói* de los Warao, pueblo que habita el delta del río Orinoco (estado de Delta Amacuro) y áreas vecinas de Guyana.

Wilbert (1976) lo describe como un clarinete heteroglótico de unos 50 cm. de longitud total, con un cuerpo principal (*náha waha*, *nahawaha arototo* o *batoko*) de unos 30 cm. de largo y 4 cm. de diámetro, hecho de un tubo de palma *moriche* (*Mauritia* sp.) ahuecado con brasas y hierros al rojo y desprovisto de orificios de digitación. En el extremo distal se ubica un pabellón (*hábi sanúka*) de calabaza que mide unos 15 cm. de largo, tiene un diámetro máximo de 8-10 cm., y va unido al cuerpo principal

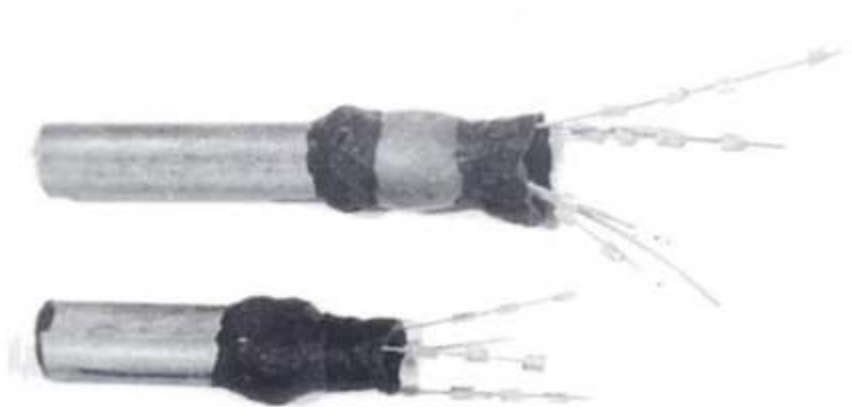


Imagen 10.
Clarinetes *isimói* de los Warao.
[Foto: Olsen (1996)].

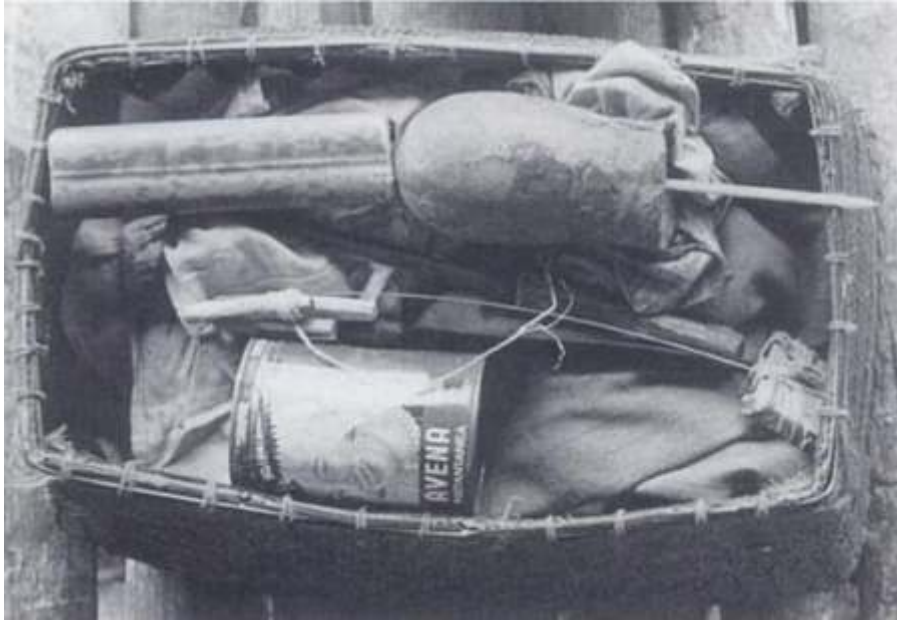
con cera. El pabellón cuenta con una bocina (*isimói akóho*) de unos 5 cm. de largo y 10-12 cm. de ancho máximo, modelada en cera (*abi*) y pegada a la boca como si se tratase de un reborde.

En la abertura que comunica el cuerpo con el pabellón de calabaza se coloca un cilindro de unos 5 cm. de largo y 1,5 cm. de diámetro (*dáhu sitóro*), hecho de *ojoboto* (tallo joven de *moriche*); en esta pieza, que oficiará de boquilla, se abre una muesca de unos 3 cm. de largo, alisándola

y limpiándola cuidadosamente. Sobre dicha abertura se ata una lámina de *sehoró* o *tirite* (*Ischnosiphon arouma*) o de la propia corteza de *moriche*, que oficiará de lengüeta (*isimói ahono*), y que se raspa, rebaja y alisa hasta que produce el sonido deseado. La lámina es estrecha y extremadamente larga; una de sus puntas es la que vibra y oficia de lengüeta, mientras que la otra, algo curva, se deja asomar más allá de la bocina, un rasgo característico de este tipo de clarinetes.

El *isimói* emite un tono básico y varios sobretonos armónicos obtenidos al incrementar la presión del soplo, lo cual permite realizar *glissandos* microtonales. El principal armónico se ubica aproximadamente a una tercera menor, un intervalo que identifica buena parte de la música Warao (Olsen y Sheehy, 2008). El sonido es estridente y puede escucharse a larga distancia.

Roth (1924) señala que el instrumento también se denomina *serór-e* (Gillin (1948) indica *serore* y Wilbert (1956), *senóri*). El aerófono guarda similitudes con los que Levi-Strauss (1948) menciona entre los pueblos de la orilla



derecha del río Guaporé (estados de Mato Grosso y Rondonia, Brasil). En la literatura académica ha sido etiquetado como una trompeta (Schomburgk, 1847), una trompeta-clarinete (Gillin, 1948), una flauta e incluso un oboe (vid. Olsen, 1996).

Es interpretado exclusivamente por hombres en los bailes del último día del festival *náhanámu*; dado que es un instrumento musical sagrado –de acuerdo a las antiguas leyendas, el aerófono tiene un espíritu que es el mismo que el *kanobo*, el protector de la comunidad– aparece en manos de un personaje conocido como el *isimói arotu*, el "dueño del *isimói*", líder musical de la celebración. El *arotu* construye cada año los clarinetes (utilizando, si es posible, partes de los del año anterior) e interpreta el *isimói* a dúo con un aprendiz, que sopla un instrumento de tono más agudo (Olsen y Sheehy, 2008).

Imágenes 11 y 12.
Clarinetes *isimói* de los Warao.
[Fotos: Olsen (1996)].

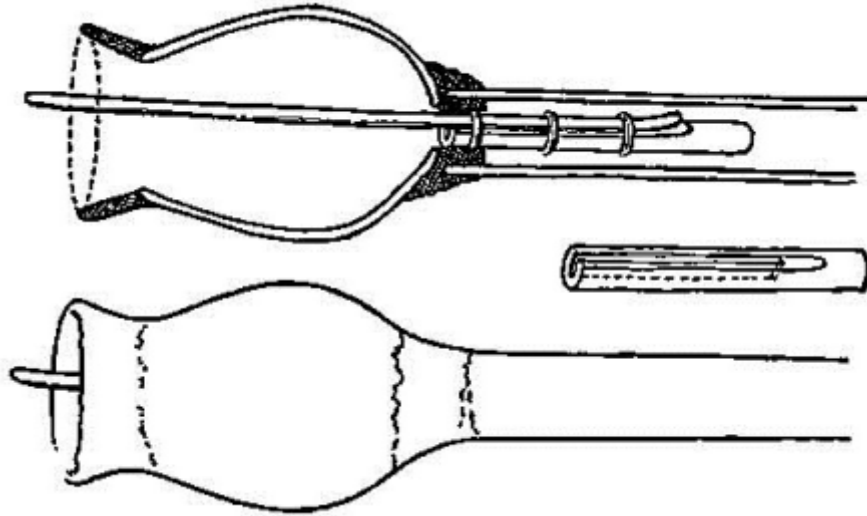


Imagen 13.
Clarinetes *isimói* de los Warao.
[Foto: Wilbert (1956)].

Cuando se los toca, se sujetan con una sola mano. Pueden acompañarse con flautas *muhusemoi* y sonajas *hebu mataro* y *sewei*. Curiosamente, la tradición oral Warao señala que el *isimói* fue originalmente creado para combatir la enfermedad y la pestilencia.

Los Ye'kuana, Yekuana o Makiritare (estados de Bolívar y Amazonas y áreas limítrofes de Brasil) usan pares de cla-



Imagen 14.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Foto: Hurtado Dueñez (2007)].

rinetes heteroglóticos denominados *tekeyë*, *teke'ya* o *tekeyá*. Autores como Hurtado Dueñez o Coppens indican que el instrumento también se llama *wanna*, aunque Hornsbostel (en Koch-Grünberg, 1924/1981) señala que *waná* es el nombre que designa al tubo.



El clarinete, que se ciñe al modelo de los *tule* o *toré*, está compuesto por una gruesa pieza de bambú (*Bambusa vulgaris*) que no cuenta con orificios de digitación y mantiene ambos extremos abiertos; los nudos internos son eliminados excepto uno, a unos 20-30 cm. del extremo proximal del aerófono, que se conserva y se perfora. A través del agujero, de unos 2 cm. de diámetro, se inserta una sección de carrizo *suduchu*, generalmente verde, abierto por arriba y cerrado por abajo (Coppens *et al.*, 1975), y enrollado en hilo de algodón para que calce perfectamente y cierre la cámara de forma hermética. En esta pieza, que oficia de boquilla (*suruidye*), se levanta una lengüeta sujeta por un nudo corredizo que puede moverse arriba y abajo para variar el tono producido.

Como ocurre con los instrumentos Warao, los *tekeyë* se interpretan a dúo, siguiendo una estructura antifonal.

Imagen 15.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Foto: Hurtado Dueñez (2007)].



Imágenes 16 y 17.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Fotos: Hurtado Dueñez (2007)].

De acuerdo a Hurtado Dueñez (2007), el clarinete más largo, considerado "macho", mide unos 97 cm. de largo y 4,5 cm. de diámetro, mientras que el "hembra" alcanza unos 94 cm. de largo y 4,2 cm. de diámetro; Hornbostel (en Koch-Grünberg, 1924/1981) indica una longitud de 119 y 117 cm., respectivamente.

En la misma obra, Hornbostel señala que los músicos aprietan el instrumento contra la boca y soplan con fuer-



Imagen 18.
Clarinetes *teke'ya* de los Ye'kuana.
[Foto: Coppens *et al.* (1975)].

za, provocando un sonido que recuerda al aullido de un animal; ese sonido puede variarse un tanto cambiando la

potencia del soplo. Al parecer, los *tekeyë* estuvieron vedados a mujeres y niños, que tenían prohibido verlos.

Los Yukpa de la Serranía de Perijá (estado del Zulia y áreas vecinas del departamento colombiano de Cesar) emplean dos tipos de clarinetes: el *timi* y el *taparukcha* o *shattre* (Lira, 1989). Ambos instrumentos tienen muchas similitudes con los de los vecinos Wayuu de la península de la Guajira, incluida en su mayor parte en territorio colombiano (*vid. infra*).

El *timi* es un clarinete idioglótico fabricado a partir de una caña delgada (*zmuku*), de unos 15-20 cm. de largo y 7-10 mm. de diámetro, abierta por un lado y cerrada por el otro por un nudo natural (*yistabru*). Presenta cuatro orificios de digitación (*yoacho*), frontales y de forma rectangular, espaciados aproximadamente 1 cm. el uno del otro. En el extremo proximal, cerrado, se levanta una lengüeta (*setúntupu*) generalmente cortada de abajo arriba. Se lo interpreta metiendo todo ese extremo –lengüeta incluida– dentro de la boca, y usando los dedos índice y medio de cada mano para digitar (Lozada, 2009). No

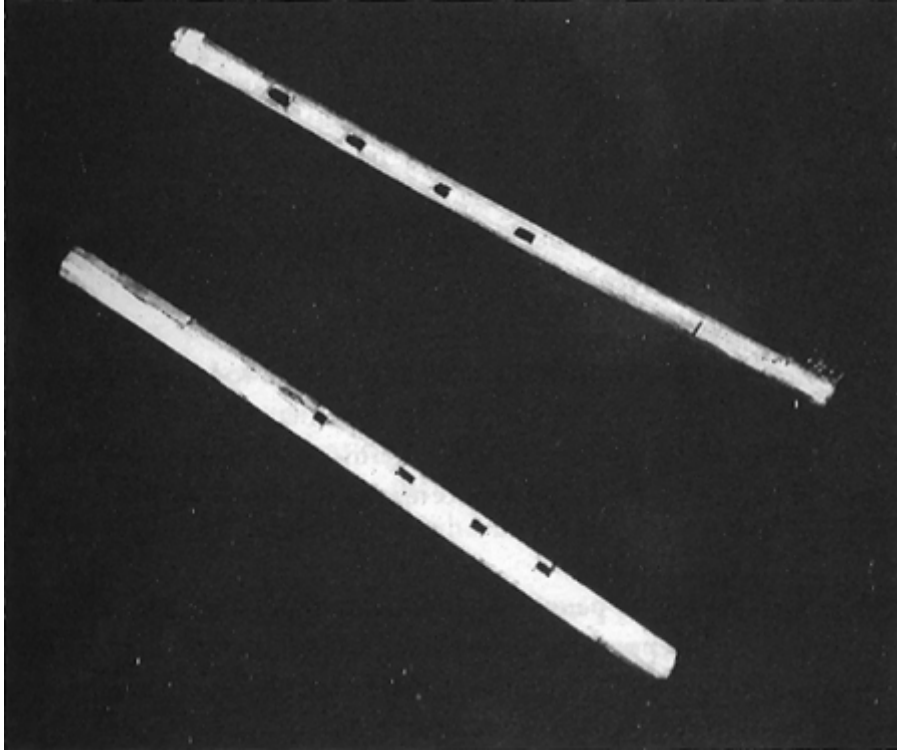


Imagen 19.
Clarinetes *timi* de los Yukpa.
[Foto: Lira (1989)].

hay restricciones de género o edad para su uso, y se lo ejecuta como una forma de ocio y entretenimiento, en los rituales de enamoramiento, y para facilitar la comunicación de los amantes a distancia.

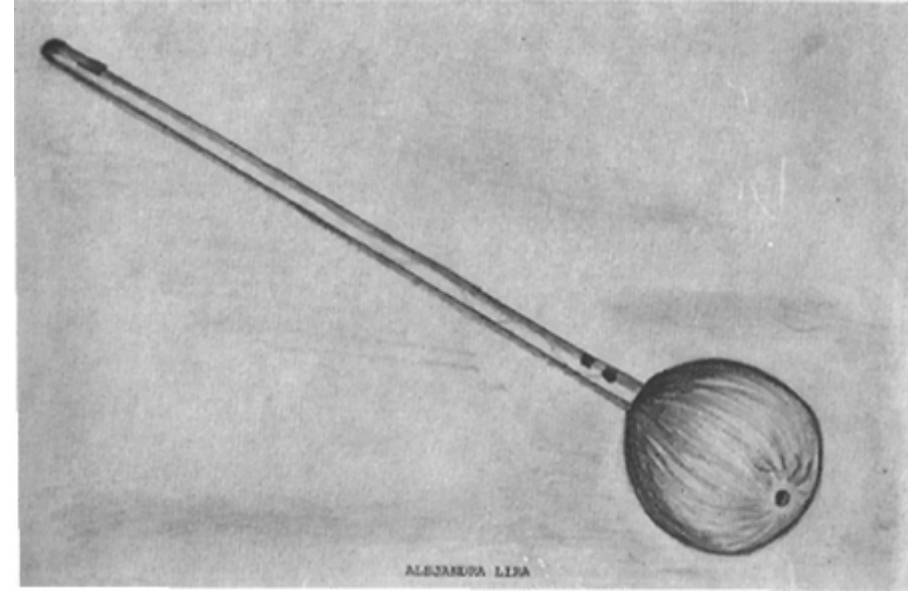


Imagen 20.
Clarinete *taparuchka* de los Yukpa.
[Foto: Lira (1989)].

La *taparukcha* o *shattre*, por su parte, es un clarinete idio-glótico con un grueso cuerpo de caña (2 cm. de diámetro) cerrado por un extremo y abierto por el otro, y un pabellón amplificador elaborado con una *tapara* o *totuma* (fruto seco de *Crescencia kujete*), con una boca de 1 cm. de diámetro. En el extremo distal, cerca del pabe-

4. Colombia

llón, el cuerpo presenta dos orificios de digitación elípticos, de unos 8 mm. de diámetro, abiertos con un hierro al rojo y limados. En su extremo proximal, cerrado por un tabique natural de la caña, se levanta una lengüeta relativamente larga (5-6 cm.). A diferencia del *timi*, el músico cubre con sus labios la sección de caña donde está la lengüeta; no introduce todo el extremo en la boca, tal vez por la longitud de la lámina o por el grosor de la caña. El clarinete queda, pues, en una posición lateral, similar a la de una flauta transversa; los orificios de digitación pueden quedar a la izquierda o a la derecha, dependiendo de las preferencias del intérprete, y se obturan con los dedos índice y medio. Los Yukpa de la comunidad de Chaparro asocian la voz aguda y vibrante de este aerófono con la del tucán, por lo cual lo llaman *shattre*, nombre del ave en su lengua.

Finalmente, los Añú del estado del Zulia solían emplear el *aoru'ra*, un clarinete largo, y el *mohu'cho*, un clarinete corto, para acompañar actividades como la siembra y la pesca, y los rituales de iniciación de los muchachos (Laffer, 1976; Novelli Oliveros, 2012).

Los instrumentos empleados por los Yukpa del departamento de Cesar (*vid. supra*) guardan claras semejanzas con los clarinetes indígenas colombianos más conocidos: los del pueblo Wayuu del departamento de la Guajira. Son utilizados sobre todo como una forma de distracción, especialmente por parte de los pastores, aunque cada uno puede tener, además, usos complementarios marcados por la tradición.

El de construcción más sencilla es el *sawawa* (*sa'wawa*, *sahuahua*), clarinete idioglótico formado por un tubo de caña o carrizo de entre 20 y 30 cm. de largo y 1-1,2 cm. de diámetro, abierto por el extremo distal y cerrado por un nudo en el proximal. Posee 5 orificios de digitación frontales, rectangulares, de alrededor de 1 cm. de largo,



Imágenes 21 a 24.
Clarinetes *sawawa* de los Wayuu.
[Fotos: <http://www.kringla.nu/>].

separados entre sí unos 1,5 cm. A 8,5 cm. del orificio superior se abre la lengüeta, lámina fina, estrecha, de unos 3 cm. de largo, que se corta de abajo hacia arriba a partir del propio tubo principal; su longitud está regula-



Imagen 25.
Clarinete *sawawa* de los Wayuu.
[Foto: <http://www.colombiafestiva.com/>].

da por un hilo encerado. Para ejecutar el *sawawa* basta introducir el extremo proximal del tubo en la cavidad bucal hasta que los labios se topen con el hilo encerado, y soplar (Valbuena Sarmiento, 2005). La articulación de las notas en este tipo de clarinetes es complicada; la pro-



Imágenes 28 y 29.
Clarinetes *sawawa* y *ontorroyoi* de los Wayuu.
[Fotos: Valbuena Sarmiento (2005)].

Imágenes 26 y 27.
Clarinetes *sawawa* de los Wayuu.
[Fotos: YouTube].



Imágenes 30 a 32.

Clarinetes *ontorroyoi* de los Wayuu.

[Fotos: <http://www.kringla.nu/>].

pia forma de ejecución impide "pronunciarlas" con el soplo, de modo que es preciso recurrir a otros métodos para diferenciarlas. En este sentido los intérpretes Wayuu echan manos de algunos de los recursos emplea-

dos por los gaiteros europeos o los intérpretes de *whistle* irlandeses: apoyaturas, trinos, etc.

Algunos autores han cometido errores al describir y citar este instrumento, provocando confusión entre lectores e investigadores por igual. Es el caso de Mansen (1973, citado por Bermúdez, 1985), que describe los *sawawa* como "flautas transversas de lengüeta libre" y los llama "maasi" (nombre de una flauta de pico Wayuu).

El *ontorroyoi* (*tootoroyoi*, *wootoroyoi*), por su parte, es un clarinete heteroglótico (Armstrong y Métraux, 1948; Valbuena Sarmiento, 2005). Está compuesto por tres piezas: la boquilla de caña (*massi*) en donde se ubica la lengüeta; el cuerpo principal (hecho de una planta llamada *aùnnot*), con 4 orificios de digitación frontales; y el pabellón de resonancia, fabricado de totuma.

Peñín (2005) señala que los instrumentos musicales Wayuu son "instrumentos para el decir melódico, nunca simultáneos. Es una cultura musical para el sonido sólo del solista, en extensa tierra de árida soledad". Agrega



Imagen 33.
Clarinete *ontorroyoi* de los Wayuu.
[Foto: YouTube].

que "ni siquiera utilizan instrumentos musicales armónicos". Y concluye señalando que "sus músicas, tanto las cantadas como las instrumentales, llevan el sello de la improvisación, o más bien, de la creación inmediata".

Los Huitoto del departamento de Putumayo y áreas vecinas de Perú utilizan el *gagicaí*, que en algunos trabajos (Minor y Minor, 1987) se identifica con una trompa (quizás por su sonido, por su forma de interpretación y por encontrarse la lengüeta oculta dentro de una estructura cilíndrica y sin orificios de digitación) y en otros, más acertadamente, con un clarinete largo que posee una lengüeta en su interior y que emite una sola nota (Minor, 1973).

No todos los clarinetes pertenecen al patrimonio cultural de los pueblos indígenas. La *caña de millo* es un clarinete idioglótico traveso de ascendencia africana, empleado en conjuntos de todo tipo (afro-colombianos, mestizos, indígenas, urbanos y rurales) para interpretar ritmos tradicionales (Olsen y Sheehy, 2008; Ochoa Escobar, 2012; Savia, s.f.).

Empezó utilizándose en el llamado "eje musical del Caribe occidental", sector que ocupa parte del noroeste del país; concretamente, los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre. En las tierras bajas del Atlántico



se lo denomina *caña de millo* o *flauta de millo*, mientras que en las sabanas de Bolívar, Córdoba y Sucre se lo conoce como *pito atravesao*.

A pesar de que en ocasiones es llamada "flauta" o "pito", la *caña de millo* es un clarinete. Su estructura es simple: el cuerpo principal es un tubo de millo o sorgo (*Sorghum vulgare*), carrizo (*Phragmites australis* o *Arundo donax*), o corozo o lata (*Bactris guineensis*) de 20-30 cm. de longitud y 3-4 cm. de diámetro, abierto por ambos extremos. En él se perforan 4 orificios de digitación circulares, de 1,5-2 cm. de diámetro. En el extremo proximal se recorta la lengüeta, de 4-6 cm. de largo y 4-6 mm. de ancho, abierta de abajo hacia arriba. Una cuerda, atada en ese mismo extremo, impide que la lámina se abra de más y termine rajando el instrumento; al mismo tiempo, uno de los extremos de dicha cuerda permite sujetar el clari-

Imagen 34 (pág. ant.).

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://www.becaggm.fnpi.org/>].



Imagen 35.

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://www.saviabotanica.com/>].

nete con los dedos de la mano izquierda (excepto el pulgar, que normalmente es usado para tapar y destapar el tubo) y controlar, en cierto grado, el comportamiento de la lengüeta.

La *caña* elaborada con un fragmento de tallo de millo o sorgo es la versión original del aerófono. En otras partes del mundo este tipo de instrumentos suelen ser estacio-



nales, pues para su elaboración se emplea el tallo verde de la planta; sin embargo, los músicos colombianos prefieren sobre todo el material seco. Las características propias de tal materia vegetal hacen que esa caña sea la de paredes más delgadas y la de estructura más delicada, rasgos que se reflejan en la calidad del sonido que produce: a decir de los músicos, es la de voz más fina y cantarina. Lamentablemente, también es muy frágil y extremadamente sensible a los golpes, los cambios de temperatura y de humedad, por lo cual no resiste bien el uso continuado durante demasiado tiempo.

En un intento de buscar un material más duradero se consideraron varias opciones, entre las cuales, por su difusión, destacan dos: el corozo y el carrizo. La *caña* de corozo o lata es un instrumento recio y resistente; demasiado, quizás. Por la propia dureza del material, el músico debe realizar un enorme esfuerzo para lograr que el cla-

Imagen 36 (pág. ant.).
Caña de millo colombiana.
[Foto: J. Núñez].

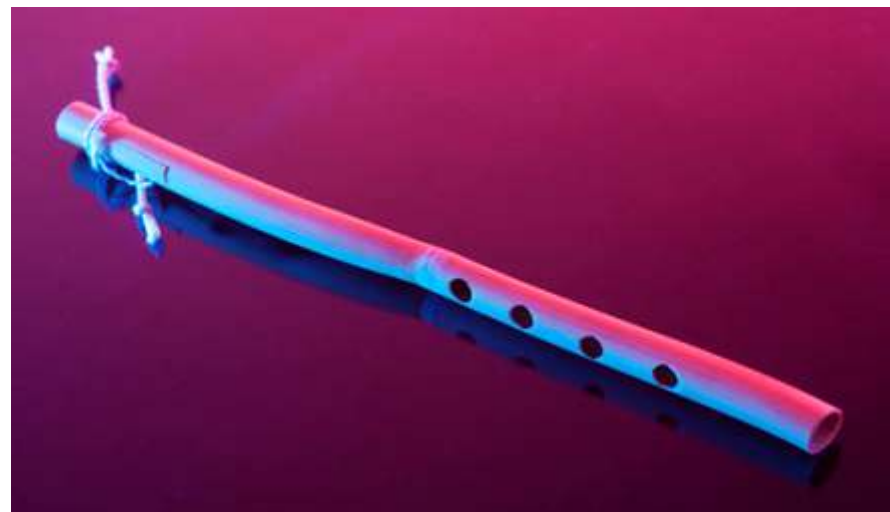


Imagen 37.
Caña de millo colombiana.
[Foto: J. Pernet].

rinete emita un sonido; para facilitar el proceso por lo general se lo humedece antes de cada ejecución, lo cual ablanda sus fibras. La *caña* de carrizo, por su parte, soporta muy bien los continuos trajines a los que se ve sometida, tiene buen sonido (aunque no es comparable al millo), es de interpretación sencilla y dura mucho tiempo. Por ello, en la actualidad el carrizo suele ser el material más popular y utilizado en la fabricación de estos aerófonos (Parra, 2011).



Imagen 38.

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://diarioadn.co/>].

Para su construcción se utiliza carrizo que no esté totalmente maduro; es decir, extraído de una planta que no supere los 2-3 mts. de alto. Se corta un segmento –que puede incluir un nudo central– y se deja secar a la sombra una semana. Luego se lima el interior, eliminando el nudo si es preciso, y se corta a la longitud definitiva (de acuerdo a la tradición, "una palma y cuatro dedos", es

decir, entre 20 y 30 cm.). Tras eso se procede a levantar la lengüeta: a 5 mm. del borde proximal se ata una cuerda (que, como queda dicho, quedará allí de forma permanente), se realizan dos cortes paralelos longitudinales y uno transversal, y se alza la lámina. El siguiente paso consiste en perforar los orificios de digitación, generalmente con un hierro al rojo: el más bajo se abre a unos 5,5 cm. del extremo distal y, a partir de él, se hacen los otros tres manteniendo una distancia de unos 1,5 cm. entre ellos. Finalmente, se desbasta la lengüeta y se lija el interior del tubo nuevamente hasta que el aerófono dé el sonido deseado. Todo el proceso puede tomar, para un fabricante experto, unas cinco horas (Savia, s.f.).

La elaboración de un instrumento con un tallo de millo o sorgo es similar, aunque en ese caso no se dejan nudos intermedios y sí se suelen aprovechar nudos en los extremos. En el caso de una *caña* de corozo o lata el proceso es totalmente distinto debido a las particularidades del material. Se corta a machete una sección de tronco de palma y con la misma herramienta se le dan las dimensiones aproximadas (alrededor de 30 cm. de largo

y 1,5-2 cm. de diámetro), se le remueve la médula y se lo deja secar. La lengüeta se corta a una distancia de dos dedos desde el extremo proximal del tubo, y los orificios se perforan con un hierro candente, comenzando a dos dedos del extremo opuesto y manteniendo una separación de un dedo entre ellos.

Sea del material que sea, el instrumento se toca en posición transversal (es uno de los pocos clarinetes sudamericanos ejecutados en esa posición). Se lo suele sujetar junto a la boca con la mano izquierda mientras se lo digita con la derecha; los labios se entreabren para cubrir la lengüeta por completo, de forma que la lámina quede enteramente dentro de la cavidad bucal.

La *caña de millo* es el único clarinete tradicional sudamericano que se ejecuta exhalando e inhalando el aire, una técnica en la que son diestros sus intérpretes, llamados "cañamilleros", "milleros", "piteros" o "flauteros". Asimismo, es el único con ambos extremos del tubo abiertos; el proximal puede dejarse destapado o taparse con el pulgar o la palma de la mano izquierda. Estas caracte-



Imagen 39.

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://diarioadn.co/>].

rísticas, combinadas con la presencia de los orificios de digitación, posibilitan tres formas de producir el sonido. La primera es la manera tradicional de soplar un clarinete: expulsando el aire a través de la lengüeta. Si el extremo proximal está abierto, se producen las notas del registro medio, y si se taponan, las del registro grave. La segunda forma implica inhalar el aire a través de la len-

güeta. En este caso, ambos extremos permanecen abiertos, y se generan las notas del registro agudo. La tercera es el "garganteo": se exhala el aire con la garganta, lo cual permite conectar las notas del registro medio con la del registro grave.

Los sonidos agudos se usan muy poco, debido a lo difícil de su producción y a que inhalar el aire conlleva ciertos daños, menores pero continuados, en los labios y la encías del músico. Los graves tampoco se emplean demasiado, debido a su escaso volumen; generalmente no logran sobresalir por encima de toda la percusión que suele acompañar a las *cañas de millo*.

Las canciones, por ende, suelen desarrollarse en el registro medio, lo cual da a los cañamilleros solo un puñado de notas con las que jugar. Esta clara limitación melódica se soluciona con el uso de numerosos y ricos efectos y adornos (Parra, 2011). Entre ellos se incluyen el "ronquido" (ataque intenso a determinadas notas o frases musicales), el "güiteo" (empleo de sonidos breves muy agudos) y el "lamento" (un fuerte vibrato).

La *caña de millo* forma parte del llamado "grupo de millo" o "conjunto de millo" (D'Amico, 2013), en donde el tradicional clarinete lleva la voz melódica solista sobre una potente base percusiva: *tambor alegre o hembra* y *tambor llamador* (tambores cónicos de un solo parche, tensados con cuñas), *tambora* (tambor cilíndrico con dos parches, tensado con aros y abrazaderas y percutido con baquetas), y dos maracas o un *guache* (sonaja tubular). Este conjunto interpreta sobre todo cumbia, pero también otros ritmos del eje musical del Caribe occidental, como la puya, el bullerengue o el chandé (PNMC, 2005). Bermúdez (1985) señala además que participa en expresiones músico-coreográficas como "las Danzas de la Conquista, de Indias Faraotas, Indios Chimilas, Los Negritos, Coyongos", que tienen lugar para los carnavales o las fiestas patronales de la depresión momposina (Mompós, Hatillo de Loba, Barranco de Loba, Talaigua, Chimichagua, El Banco, San Martín de Loba).

El origen del instrumento aún se discute. Debido a su particular estructura abierta, a su posición lateral/transversal de interpretación, a su forma de produc-

ción de sonido (inhalación/exhalación) y a su área de distribución, muchos autores (p.e. List, 1988) sugieren un origen africano, señalando las coincidencias con clarinetes transversos de África occidental (algunos hechos con tallos de *Sorghum*). Entre las variantes africanas cortas (20-30 cm.), transversas, idioglóticas, interpretadas con inhalación y exhalación, con extremos abiertos obturados con los dedos, y provistas de un hilo para regular el sonido del instrumento se cuentan el *teekuluwal* de los Fulani de Níger, el *ligaliga* de los Kilba, el *tilboro, tilboro o til'boro* de los Hausa, el *vengkung* de los Angas, el *birong* de los Cham, el *otwah* de los Duka, el *hitiribo* de los Gunga, el *kungagiwa* de los Kambari, el *binakun* de los Nupe, el *litku* de los Sukur, y el *tsiriki* de los Kebbi del norte y centro de Nigeria; el *taletenga* de los Akan de Ghana: el *tilibartci* de los Fali de Camerún; y el *tunturu* de los Maninka, el *dilliara* de los Songhai y el *leru* de los Dogón de Malí (Kwabena Nketia, 1974; Sadie y Tyrrell, 2001; Stone, 2008).

A pesar de las innegables coincidencias con los instrumentos africanos, algunos autores prefieren ver un ori-

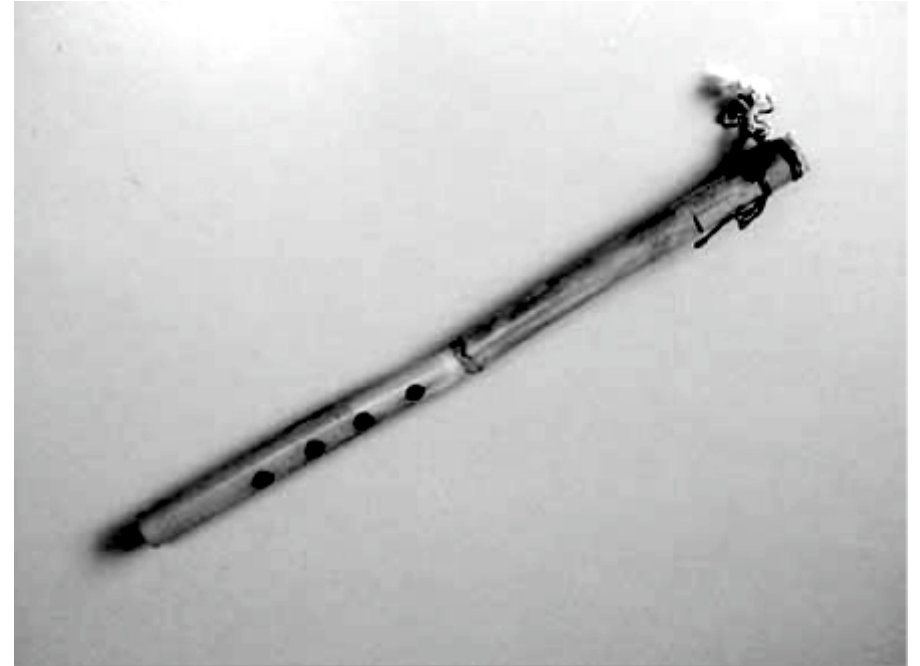


Imagen 40.

Caña de millo colombiana.

[Foto: <http://www.herrimusika.org/>].

gen indígena, merced a las similitudes con los clarinetes Wayuu y Yukpa, geográficamente cercanos. Sin embargo, no hay otras relaciones posibles, lo cual sugiere que las sociedades indígenas bien pudieron inspirarse en el instrumento mestizo-mulato, y no al revés.

5. Bibliografía

Armstrong, John M.; Métraux, Alfred (1948). The Goajiro. En Steward, J. H. (ed.). *Handbook of South American Indians, vol. IV. The Circum-Caribbean Tribes*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 369-384.

Beudet, Jean-Michel (1997). *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tulle des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie.

Bermúdez, Egberto (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

CADEG [Centre d'archives et de documents ethnographiques de la Guyane] (s.f.). *Les waïtakala et les tulé. Musi-*

ques et danses de Guyane. [En línea]. <http://www.cadeguyane.com/musiques-danses/musiques-danses-de-guyane/93-les-waitakala?view=item>

Coppens, Walter; Brändli, Barbara; Nothomb, Jean François (1975). *Music of the Venezuelan Yekuana Indians*. [LP]. Nueva York: Folkways Records.

D'Amico, Leonardo (2013). Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre. En Fernández L'Hoeste, H.; Vila, P. (eds.). *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham: Duke University Press, pp. 29-48.

Gallois, Dominique (1997). Wajapi. Vida cerimonial. *Povos Indígenas no Brasil*. [En línea]. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi/838>

Gillin, John (1948). Tribes of the Guianas. En *Handbook of South American Indians, vol. III. The Tropical Forest Tribes*. Washington: Smithsonian Institution, pp. 799-860.

Gumilla, Joseph (1741). *El Orinoco ilustrado*. Madrid: Imprenta de Mael Fernández.

Hurtado Dueñez, Nina R. (2007). *Instrumentos musicales del Amazonas venezolano*. [En línea]. <http://www.acnilo.org/IMPIAV/>

Izikowitz, Karl Gustav (1934). *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Gotemburgo: S.R. Publishers.

Koch-Grünberg, Theodor (1923). *Von Roroima zum Orinoco, vol. III*. Stuttgart: Verlag Strecker und Schröder.

Kwabena Nketia, J. H. (1974). *The Music of Africa*. Nueva York: W.W. Norton.

Laffer, Luis T. (1976). *Sinamaica-Perijá*. Etnomúsica vol. 21 [LP]. Caracas: S.d.

Levi-Strauss, Claude (1948). Tribes of the right bank of the Guaporé River. En Steward, J. H. (ed.). *Handbook of*

South American Indians, vol. III. The Tropical Forest Tribes. Washington: Smithsonian Institution, pp. 371-379

Lira B., José R. (1989). *Yukpa emai'k'pe: Aproximación al mundo musical Yukpa.* Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.

List, George (1988). La caña de millo. Construcción y técnica. *A contratiempo*, 2, pp. 101-109.

Lozada, Laura Beatriz (2009). *Música y parentesco en las comunidades Yukpa Macoíta de la Sierra de Perijá.* [Tesis]. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Mansen, Richard (1973). Guajiro. En *Aspectos de la Cultura Material de Grupos Étnicos de Colombia. Tomo I.* Bogotá: Ministerio de Gobierno de Colombia, ILV.

Métraux, Alfred (1946). Ethnography of the Chaco. En Steward, J. H. (ed.). *Handbook of South American Indians, vol. I. The Marginal Tribes.* Washington: Smithsonian Institution, pp. 197-370.

Minor, Dorothy (1973). Huitoto. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia, tomo I.* Bogotá: Ministerio de Gobierno de Colombia, ILV.

Minor, Eugene; Minor, Dorothy (1987). *Vocabulario bilingüe huitoto-español, español-huitoto.* Bogotá: Ed. Townsend, Instituto Lingüístico de Verano.

Morgado, Paula (2003). Aparai. Rituais. *Povos Indígenas no Brasil.* [En línea]. <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/aparai/1109>

Musique du Monde (s.f.). *Musique instrumentale des Wayana du Litani.* [CD]. París: Buda Records.

Novelli Oliveros, Germán (2012). *Hablemos aún.* [Tesis]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Ochoa Escobar, Federico (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (2), pp. 159-178.

Olsen, Dale (1996). *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Florida: University Press.

Olsen, Dale; Sheehy, Daniel E. (2008). *The Garland Handbook of Latin American music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Parra, Plinio (2011). *Reportaje a la flauta de millo*. [En línea]. <http://radareconomicointernacional.blogspot.com.es/>

Peñín, José (2005). La Guajira: Música de solistas en tierra de soledad. *Anuario Musical*, 60, pp. 273-298.

PNMC [Plan Nacional de Música para la Convivencia] (2005). *Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Roth, W. E. (1924). An introductory study of the arts, crafts, and customs of the Guiana Indians. *38th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1916-1917, pp. 25-745.

Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Oxford: Oxford University Press.

Savia (s.f.). *Los sonidos de las plantas*. [En línea]. <http://saviabotanica.com/quienes-somos/item/154-los-sonidos-de-las-plantas>

Schomburgk, Richard (1847). *Reisen in Britisch Guiana in den Jahren 1840-1844 im Auftrag seiner Majestät des Königs von Preussen*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Snethlage, Emil H. (1939). *Musikinstrumente der Indianer der Guaporégebietes*. Berlin: D. Reimer.

Stone, R. M. (ed.) (2008). *The Garland Handbook of African Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Valbuena Sarmiento, Graciela (2005). Etnomusicología instrumental Wayúu: siglo XXI. *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 2, pp. 61-79.

Wilbert, Johannes (1956). Los instrumentos musicales de los Warrau (Guarao, Guaraúno). *Antropológica*, 1, pp. 2-22.

6. Imágenes

Imagen 1.

http://www.mimo-db.eu/media/RMCA/IMAGE/MO.1971.14.291_WEB_01.jpg

Imagen 2.

<http://www.mimo-db.eu/media/MF-CAN/IMAGE/MFIM000021552.jpg>

Imagen 4.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi/838>

Imagen 5.

<http://www.francemusique.fr/emission/carnet-de-voyage/2014-2015/visages-sonores-d-amazonie-chez-les-wapapi-de-guyane-12-14-2014-19-00>

Imágenes 6 a 8.

<http://www.maisondesculturesdumonde.org/actualite/wayapi>

Imagen 9.

<http://ethnoecologie.revues.org/733>

Imagen 13.

http://www.fundacionlasalle.org.ve/userfiles/ant_No_1_2-22.pdf

Imagen 21.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=5&refere>

ns=SMVK-VKM/objekt/29470

Imagen 22.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=9&referens=SMVK-VKM/objekt/29468>

Imagen 23.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=9&referens=SMVK-VKM/objekt/29469>

Imagen 24.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=11&referens=SMVK-VKM/objekt/29471>

Imagen 25.

http://www.colombiafestiva.com/images/1323881899flauta_indigena.jpg

Imagen 26.

http://farm9.staticflickr.com/8255/8664546838_12f646312c_z.jpg

Imagen 27.

<http://i.ytimg.com/vi/mjhRS7XB0/0.jpg>

Imagen 30.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=5&referens=SMVK-VKM/objekt/29463>

Imagen 31.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=6&referens=SMVK-VKM/objekt/29467>

Imagen 32.

<http://www.kringla.nu/kringla/objekt?text=klarinet&sida=9&referens=SMVK-VKM/objekt/29466>

Imagen 33.

https://i1.ytimg.com/vi/8o3rMOhCO_s/hqdefault.jpg

Imagen 34.

<http://www.becaggm.fnpi.org/wp-content/uploads/2013/04/Popular30.jpg>

Imagen 35.

<http://www.saviabotanica.com/wp-content/uploads/2015/03/Flauta-de-Millo.jpg>

Imagen 36.

<https://500px.com/photo/5834171/pito-atravesao-by-javier-n%C3%BA%C3%B1ez>

Imagen 37.

http://farm5.static.flickr.com/4066/4575176685_b84730beac.jpg

Imagen 38.

http://diarioadn.co/polopoly_fs/1.100631.1395009088!/image/image.jpg_gen/derivatives/p3-2d600x400/image.jpg

Imagen 39.

http://diarioadn.co/polopoly_fs/1.100632.1395009132!/image/image.jpg_gen/derivatives/p3-2d600x400/image.jpg

Imagen 40.

<http://www.herrimusika.org/files//kontsultak/tresnak/1123.jpg>

