

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

MÚSICA PROPIA Una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia



**PORTO ALEGRE,
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

MÚSICA PROPIA

**Una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de
Guambía, en el sudoeste de Colombia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de mestre em Antropologia Social. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Da Silva Lucas

PORTO ALEGRE,

2017

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

MÚSICA PROPIA

Una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de mestre em Antropologia Social.

Banca Examinadora

Profa. Dra. María Elizabeth Lucas (Orientadora)

Profa. Dra. Claudia Lee Williams Fonseca (UFRGS)

Prof. Dr. Sergio Baptista Da Silva (UFRGS)

Profa. Dra Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

**Porto Alegre
2017**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

CIP - Catalogação na Publicação

Martínez Peña, Oscar Giovanni

MÚSICA PROPIA Una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia / Oscar Giovanni Martínez Peña. -- 2017.

151 f.

Orientador: Maria Elizabeth Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Cosmopolítica. 2. Colonialidad del poder. 3. Cosmosónica. 4. Música indígena. 5. Colombia. I. Lucas, Maria Elizabeth, orient. II. Título.

Dedicado a los que tocan la *flauta* y a los que tocan el *tambor*, que impulsan con *sonidos acoplados* e *ritmos igualitarios* la pervivencia y la transformación del pensamiento *misak* en el tiempo y en el espacio.

AGRADECIMENTOS

A todos los que me acompañaron en este proceso de aprendizaje y que aportaron con sus conocimientos. Si alguno queda por fuera de estos y cree que debí tenerlo en cuenta por favor siéntase incluido, también es para usted.

En primer lugar Agradezco a mi familia que me han apoyado inmensamente en este trayecto y de antemano disculpa por las ausencias. A mi madre Gloria Peña por provocarme a confrontar injusticias, por enseñarme la importancia de compartir lo poco y lo mucho que tuviésemos. A mi papá Oscar Martínez quien espero me haya comprendido. A mis hermanxs con quienes he llevado una vida llena de música Janeth Lorena y Edward Fabián. A Azul Emiliano mi sobrino quien crece a la distancia.

A Paloma Palau mi compañera de vida, amiga, colega de discusiones interminables sobre música. Por la confianza, el impulso, el amor y por ayudarme a mantener firmeza. Agradezco también la revisión del texto, sus cuestionamientos.

A mi tía Carmenza Peña, a James Ortiz mis primos (hermanos) Edith, Dirley, Merly y Orlando.

A la Profesora María Elizabeth Lucas, por la delicada y provocadora orientación, por sus sugerencias, comprensión y por su confianza.

A la familia Morales Guazamallí y a la familia Morales Yalanda: Taita Samuel, mama Laurentina, Gloria Mercedes, Blanca, Doris, Felipe, Diana, Laurita y los nacientes *namuy misak*. Por permitir compartir en sus cocinas y el fogón las historias de nuestras vidas y darme la oportunidad de escuchar algunos mundos sonoros que se trenzan en el territorio misak.

A Gregorio Yalanda y Bárbara Muelas, por los aportes, aclaraciones y ayudarme a estar en vigilancia con las anotaciones expuestas en este texto.

A los músicos y comuneros misak con quien tuve la oportunidad de compartir conversaciones provocadoras, ellos son: taita Segundo Yalanda, por permitirme ingresar con toda la cordialidad a uno de los mundos sonoros misak. También a taita Cesar, taita Jorge. Fabio Nelson y Javier Morales.

Al taita Jesús Antonio Tombé, Adriana Tombé Ussa, Clemencia Almendra y Alba Iliá Tombé, quienes me motivaron a conocer Guambía.

A los profesores con quien aprendí en este proceso en el PPGAS/UFRGS: Sergio Baptista, Bernardo Lewgoy, Patrice Schuch, Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert, Claudia Fonseca, Fabiola Rohden y Carlos Steil.

A los jurados por aceptar leer y debatir sobre esta disertación, Sergio Baptista, Claudia Fonseca y Marília Stein.

A mis amigos que se preocuparon por mí a la distancia: Juan Carlos Echeverri, Leonardo Montoya (Murder Truck), Carlos Navas (siempre en la memoria), William Popayán (por las filosóficas conversaciones).

A los amigos que hicieron más fácil la estadía en Porto Alegre: Flavio Gobbi, Edna Rubio, Deissy Perilla, Juan Molano, Claudia Díaz, Luis Reyes, Luis Pablo Orozco, Glauca Maricato, Leandra Pinto, Manuel Rocha, Camilo Suaza.

A los colegas y amigos del GEM/PPGMUS (Grupo de Estudios en Musica) Iván Andrade, Daniel Stringini, Rafael Norberto, Pedro Acosta,

A la Escuela de Formación Artística de Palmira EFA.

Al convenio PEC-PG CNPq, por financiar mis estudios de posgraduación.

¡GRACIAS TOTALES!

Resumen

El objetivo de esta investigación es, mediante una etnografía, comprender los sentidos de la práctica sonora de la “música propia” en la ontología del colectivo amerindio misak, que habita en el sudoeste de Colombia. Las inquietudes centrales fueron provocadas durante la relación dialógica en la observación participante, modulada por lo visual y lo auditivo, concretándose en las dos siguientes: qué es lo que los misak llaman música propia y a qué se refiere el frecuente esclarecimiento de que la música propia se diferencia de la “chirimía”. Esta última consiste en un tipo de conjunto musical que ha estado relacionado con prácticas festivas y católicas, y que se manifiesta en diferentes variaciones, comunes en las proximidades del territorio misak y en otras regiones del país. La sonoridad de la música propia surge del trenzado tímbrico de dos flautas y dos o más tambores, cuyos sonidos remiten a la presencia de alteridades no humanas performadas en eventos públicos y ritualizados dentro de lo que los misak llaman el Ciclo de Vida. Basado en los estudios de performance, y en la discusión sobre epistemologías sonoras en la etnomusicología y en la antropología de la música (Seeger, Feld, Bastos) planteo que la idea de cosmosónica (Stein) es una posibilidad de entender la música propia. En la cosmosónica misak se articulan categorías sonoro-performáticas, las concepciones sociocosmológicas y los principios ideales del ser misak. En este sentido, la cosmosónica misak es una ontología sonora que entra en escena cosmopolítica (De la Cadena, Blaser) al disputar con otros mundos su existencia. Uno de estos mundos es el proceso de patrimonialización del conjunto de chirimía caucana que está en curso y pretende incluir en él a la música propia. Aquí interpreto esta tentativa de patrimonialización como un mecanismo de simplificación del estado apoyado en políticas globales, que intenta incorporar a la música propia dentro de unas lógicas estandarizadas. Se trata de una forma hegemónica de la ontología de la modernidad que no se desliga de la colonialidad del poder, y que se revela en los efectos de las interacciones de los sujetos. Frente a este proceso, las reacciones por parte de algunos músicos misak se revelan en el campo de la cosmopolítica como un conflicto ontológico.

Palabras claves: cosmopolítica, colonialidad del poder, cosmosónica, música indígena, Colombia.

Abstract

The purpose of this research is to understand the senses of the sound practice called “música propia” (own music) in the ontology of Misak amerindian collective, that inhabits the southwest of Colombia, through an ethnography. The central concerns were triggered during a dialogic relationship in a participant observation that was modulated by the visual and auditory perceptions. These are the main two points: what do the Misaks call “música propia”, and what do they mean with the frequent claim that “música propia” differs from the "chirimía". The latter consists of a type of musical ensemble that has been associated with festive and catholic practices which manifests itself in different variations, common near the Misak territory and in other regions of the country. The sonority of the “música propia” comes from the mixing of two flutes timbres and two or more drums, whose sounds refer to the presence of non-human alterities performed in public and ritualized events within what Misaks call the “Ciclo de Vida” (Life Cycle). Drawing from performance studies, and on the discussion of epistemologies of sound in ethnomusicology and anthropology of music (Seeger, Feld, Bastos), I propose that the idea of cosmo-sonic (Stein) is a possibility to understand the música propia. Sonoro-performatic categories, socio-cosmological conceptions and the ideal principles of being Misak are all articulated within the Misak’s cosmo-sonic. In this sense, the Misak cosmo-sonic is a sonic ontology that enters cosmopolitical scene when disputing with other worlds its existence. One of these worlds is in the process of patrimonialization of the type of ensemble of “chirimía caucana” that is underway and intends to include in it the música propia. Here I interpret this attempt of patrimonialization as a state’s mechanism of simplification supported by global policies that tries to incorporate the música propia within a standardized logics. It is a hegemonic form of the ontology of modernity that is not detached from the coloniality of power, and which is revealed in the effects of the interactions of subjects. Faced with this process, some Misak musicians have reacted and, based on the field of cosmopolitics, these reactions are taken in here as an indicator of an ontological conflict.

Keywords: cosmopolitics, coloniality of power, cosmo-sonic, indigenous music, Colombia.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Figura 1. Localización de Cabildos del Pueblo Misak en Colombia 2017. (p. 23)
- Figura 2. Día de Cambio de Vara, Primero de enero de 2016. En la vereda Santiago. (p. 23)
- Figura 3: Monocultivo de Caña, sur del Valle del Cauca. (p. 25)
- Figura 4. Puesto Militar, en el límite entre los departamentos de Valle del Cauca y el Cauca. Sobre Paso de la Bolsa, cruce entre el Rio Cauca y la Via Panamericana. (p. 26)
- Figura 5. Piendamó, Terminal de buses. (p. 27)
- Figura 6. Parque Principal de Silvia Cauca. (p. 28)
- Figura 7. Rio Piendamó, al fondo la Casa Payan, vereda Santiago. (p. 29)
- Figura 8. Foto tomada desde los límites de las instalaciones del IEAM. A la derecha la Misak Universidad, vereda Santiago. (p. 30)
- Figura 9. Elecciones Cabildo Escolar 2015. (p. 34)
- Figura 10. Elecciones Cabildo Escolar 2015. “Flautas” y “tambores” para la *música propia*. Conformado por el profesor Segundo Yalanda, en la flauta de caña; Fabio Nelson, en la flauta de PVC; Profesor Álvaro Pechené, en el tambor pequeño; y dos jóvenes estudiantes en el tambor más grande. (p. 34)
- Figura 11. Profesor Segundo Yalanda, al fondo una panorámica parcial de la Institución Educativa “Agropecuaria Misak”, y vista de parte de las montañas que rodean la institución. (p. 36)
- Figura 12. Grupo *Piurek*, conformado por músicos de la comunidad *nasa* y *misak*. Director Gregorio Yalanda a la derecha con la *quena*. Fuente: Archivo personal de Gregorio Yalanda, 2017. (p. 54)
- Figura 13. Laura Morales Yalanda, Gobernadora del Cabildo de Preescolar. Enseña el territorio de la vereda El Cacique vista desde las instalaciones del acueducto de El Cacique. (p. 58)
- Figura 14: Vivienda de Samuel Morales, al fondo la casa antigua. (p. 59)
- Figura 15. Samuel Morales en el *Nak Chak* [Cocina] 2 de marzo de 2016. (p. 63)
- Figura 16. Excavaciones arqueológicas en la vereda Santiago entre 1984-1985 (Fuente: TROCHEZ, FLOR, URDANETA, 1992, p. 18). (p. 77)
- Figura 17. Encuentro entre el señor paramo y el señor aguacero. (p. 82)

Figura 18. Flautas y tambores misak. (p. 87)

Figura 19. Profesor Segundo Yalanda explicando el proceso de construcción de la flauta, *Lus*. (p. 89)

Figura 20. Presentación en el restaurante en Silvia. (p. 92)

Figura 21. Músicos Misak día de cambio de Vara, primero de Enero de 2016. (p. 97)

Figura 22. Ciclo de Vida Misak, explicación de Samuel Morales. (p. 101)

Figura 23. Taita Segundo explica el *Tampal kuari*. (p. 116)

Figura 24. Intérpretes de chirimía (instrumento). (Fuente: ESCOBAR, Luis Antonio La música en Santafé de Bogotá. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/musabo/pag135-141.htm>) Acceso: marzo 09, 2017). (p. 124)

Figura 25. Chirimía caucana durante Carnaval en Popayán. (Fuente: VALENCIA CALLE, Marco Antonio. Chirimías de Popayán. Disponible en: http://popayancity.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html) Acceso: enero 09, 2010). (p. 125)

Figura 26. Chirimía en Silvia Cauca 31 de diciembre de 2016. (p. 128)

LISTA DE ABREVIATURAS

IEAM- Instituto Educativo Agropecuario Misak

LAI- Agence Latino-americaine d'Information

ILV- Instituto Lingüístico de Verano

LRPCI - Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial

PCI - Patrimonio Cultural Inmaterial

RAM - Reunión de Antropología del Mercosur

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

LISTA DE REGISTROS EN AUDIO Y VIDEO

Todas las grabaciones aquí listadas fueron realizadas por Oscar Giovanni Martínez, excepto el ejemplo del Audio 2

Audio 1 Caña Dulce Elecciones Cabildo Escolar Misak Febrero de 2015. (p. 33)

Audio 2 Grupo *Piurek* –Vuelve (Fuente: Gregorio Yalanda, 2017). (p. 54)

Audio 3 En Clase con taita Samuel y Fabián, Sonido Acoplado. (p. 89)

Audio 4. Final Música Propia. (p. 98)

Audio 5. Mama Dominga. (p. 98)

Audio 6. Chirimía diciembre 18 de 2015. (p.)

Audio 7. Chirimía -diciembre 31 de 2016. (p. 127)

Video 1 Cambio de Varas 2016, Tambores y flautas misak. (p. 97)

SUMARIO

1 INTRODUCCIÓN.....	14
2 LA “MÚSICA PROPIA” ACERCAMIENTO A UNO DE LOS UNIVERSOS SONOROS EN LA NACIÓN ANCESTRAL MISAK.....	20
2.1 En el territorio <i>misak</i>	20
2.2 Siguiendo las flautas llegué a Guambía	24
2.3 “Música propia” en las elecciones del Cabildo Escolar Misak	30
2.4 “Recuperar la tierra para recuperarlo todo” lucha contra la hegemonía en la ampliación del <i>Namuy Nu Piraø</i>	38
2.5 Redefiniendo cuestionamientos	42
3 TEJIENDO ALIANZAS PARA UNA PESQUISA “SOLIDARIA” EN GUAMBÍA	49
3.1 “El que hace sonar”: conociendo a los músicos misak	53
3.2 “¿Y usted a que viene?”	58
3.3 Los antropólogos en Guambía como “solidarios”	63
3.4 “Escarbar como las gallinas”: una metodología propia para la pesquisa sonora en Guambía	72
4 MÚSICA PROPIA O UNA COSMOSÓNICA MISAK.	79
4.1 Relación de la música propia con la ecología compleja en el territorio misak	80
4.2 Alianzas para lograr un “sonido acoplado”.....	84
4.3 Nexos sonoro performáticos con los principios de la lucha guambiana	90
4.4 “Ritmo igualitario”	94
4.5 Ciclo de Vida Misak: “la música propia es para todo”	99
5 “LA MÚSICA PROPIA NO ES UNA CHIRIMÍA”, UNA TENTATIVA DE PATRIMONIALIZACIÓN: ¿SIMPLIFICACIÓN Y CONFLICTO ONTOLÓGICO?	105
5.1 “La chirimía es algo que se llena en un papel”	106
5.2 “Llegaron y le cambiaron el nombre”	111
5.3 ¿Chirimía?, pero eso no se tocó acá	120
5.4 Patrimonialización: procesos de simplificación y legibilidad	129
CONSIDERACIONES FINALES	137
REFERENCIAS	141

1 INTRODUCCIÓN

Mi primer contacto con los “guambianos” o *misak*, en idioma *Namtrik* (que traduce al español como “gente”), fue en el colegio durante la clase de Ciencias Sociales a finales de la década de 1980. El tema era algo así como “los indígenas en Colombia”. Y mientras en el aula de clase nos referíamos a los *misak* como un pueblo ancestral con características culturales que los diferenciaban, información que se limitaba a la forma homogénea como ellos vestían, la importancia que le otorgaban al páramo, a las montañas y al agua y una lengua ancestral aún vigente, los *misak* estaban recuperando territorios que pertenecían al resguardo ¹, constitucionalmente legítimo, y que habían sido expropiados por los terratenientes. Esta lucha por el territorio, recuerdo que nunca fue mencionada.

Con la efervescencia de una nueva constitución política en 1991 que renovaba la carta magna de 1886, los *guambianos* aparecen de nuevo para mí en un escenario político de participación. En este proceso de renovación constitucional la presencia del taita Lorenzo Muelas, quizás, fue el *misak* más visible en la arena política; después sería senador de la república. En ese entonces para mí solo era una noticia más, ya que en la década de 1990 mi principal preocupación era ampliar mis capitales sociales para mi desempeño profesional. De ese modo, inicié mi formación como músico autodidacta en la escena del rock, de forma paralela a la carrera como ingeniero electricista, por lo que el tema de la “cosa indígena” no era relevante para mí.

Y a pesar de mi cercanía con lo “indígena”, esto solo cobró importancia en mi vida, tiempo después. Una de estas aproximaciones se da durante mi infancia, en la pequeña finca de mis abuelos, que eran campesinos, en el norte del departamento del Cauca², en un territorio que hoy es parte del resguardo indígena *nasa*. En la finca trabajaba Juan, un *nasa*, con quien siempre compartía tiempo en mis estadías porque sentíamos empatía. Él a escondidas de alguna autoridad de mi familia, me compartía hojas de *coca* para mascar mientras lo acompañaba en sus actividades de campo en la roza y el cultivo de la tierra. Más tarde, advertí otro punto de cercanía; indagando sobre por qué mi abuela solo tenía un apellido, me enteré por información

¹ En concordancia con la *Constitución política de Colombia* (1991), en el Título XI – *De la organización territorial*-, Capítulo 4 –*Del régimen especial*-, Resguardo es una entidad territorial indígena de propiedad colectiva e intransferible.

² El Artículo 298 de la actual Constitución Política de Colombia, define departamento como una entidad territorial que goza de autonomía para la administración de los asuntos seccionales. El departamento del Cauca, ubicado en el suroccidente del país, de acuerdo al Censo del 2005 realizado por Departamento Administrativo Nacional Estadístico, DANE, es el segundo departamento de mayor población indígena, con una cifra de 248.532, que equivale al 21,55% de la población total del Cauca y al 17,6 % de la población indígena en Colombia, que es de cerca de 1’392.623 (DANE, 2007).

de mi mamá y mis tíos, que ella tenía solo el apellido de su mamá, una hija de un español que había tenido amoríos con un cacique indígena *pijao*, pero el “indio” nunca fue bienvenido en la familia de mi bisabuela.

El trayecto del quehacer musical me llevó por caminos que me instigaron a hacerme nuevas preguntas. Así, experiencias previas como músico percusionista desde el año 1996, como constructor de instrumentos de percusión y aerófonos con materiales alternativos y reciclados para fines pedagógicos desde el año 2003, y la posibilidad de participar en festivales y encuentros en el ámbito de las llamadas músicas “populares” y “tradicionales”, me permitió construir vínculos afectivos con algunos maestros, constructores e intérpretes de instrumentos musicales, no solo del campo académico sino también de los saberes locales. Estas interacciones me llevaron a cuestionarme sobre conceptos naturalizados y criterios de valoración que no se movían dentro de un discurso hegemónico musical, revelándome la existencia de otros paradigmas sonoro-musicales.

Durante un festival, uno de esos momentos de perplejidad, fue cuando le pregunté a un músico “¿Cuál es la afinación de esa flauta?”, era un artefacto hecho en un material vegetal ahuecado, que se tocaba de forma transversal. Y él me respondió “¿qué es afinación?” Luego me percaté de que priorizaba el tamaño de las manos y dedos en la construcción del instrumento, en vez de una referencia estandarizada de una altura sonora, lo que él relacionaba como un factor determinante para su sonido. Años más adelante, me planteé una pregunta de investigación que buscara indagar las correspondencias entre los instrumentos musicales contruidos con las medidas del cuerpo a partir de las experiencias de sus intérpretes y su resultado sonoro. En esa búsqueda, por recomendación de otros músicos, llegué a contactar a los misak en Guambía. Efectivamente, me di cuenta en la primera visita que usaban entre otras formas de construir sus instrumentos, el cuerpo como patrón de medida. Sin embargo, el diálogo con los músicos misak me llevó a otros cuestionamientos que se escapaban a mi comprensión, presentándome un panorama más complejo, ya que no esperaba la afirmación de la presencia de alteridades involucradas en la construcción de los instrumentos, así como en la performance de una de sus músicas: la *música propia*. También, apareció un esclarecimiento que escucharía en otras ocasiones, “la música propia no es una chirimía”. La “chirimía” es un tipo de conjunto musical presente en varias regiones del país.

Tiempo después, ingresé a la UFRGS y a participar del Grupo de Estudos Musicais (GEM) del PPGMUS, y orientado por la profesora Dra. Maria Elizabeth Lucas, aparecen en mi vida nuevas formas de entender lo sonoro. De ese modo, direcciono mi percepción en campo hacia la “gente que hace música en determinado tiempo espacio” (LUCAS, 2013, p.12),

considerando otras formas de comprender las dinámicas políticas que están en juego cuando la música está aconteciendo, es decir, como performance. Con el ingreso al estudio de maestría dentro del Programa de Posgraduación en Antropología Social (PPGAS) comprendí que hay formas de entender las prácticas musicales y sonoras dentro de las que intervienen diferentes actores humanos y no humanos, y que están dentro de los intereses de la antropología en la contemporaneidad. El estudio de maestría fue la oportunidad para indagar sobre la música propia misak.

Este trabajo versa sobre una de las formas del pensamiento misak. Pretendo entender en particular, qué es lo que en el territorio ancestral *misak*, ubicado en la región andina centro-este del departamento del Cauca, en Colombia, se conoce como música propia, a partir de una experiencia intersubjetiva con algunos de sus intérpretes, los músicos misak. Se trata de una práctica musical, que se hace pública en eventos ritualizados dentro de lo que los misak llaman el Ciclo de Vida, y expresa una de las formas del pensamiento misak como una ontología sonora que ha prevalecido. La música propia, como resultante sonora del trenzado tímbrico de un par de flautas y de más de dos tambores que se complementan, conocidos en idioma namtrik como *Lus* y *Palø*, respectivamente, remite a la presencia de alteridades que convergen y dialogan en el día a día de la vida *misak*. Se trata de un conocimiento que está en un proceso de fortalecimiento a través de iniciativas de los misak fundamentadas en el principio de “recuperar la tierra para recuperarlo todo” ante la embestida persistente de la modernidad, que no se desliga de las lógicas de la colonialidad (QUIJANO, 2000).

Una de las formas de comprender la música propia, que se aleja del paradigma naturaleza/cultura pilar del pensamiento moderno y que pretende entender a las prácticas sonoras desde las lógicas de la música occidental, es a partir de lo que Marília Stein llama *cosmosónica*, que entiendo como un campo de discusión de lo sonoro-musical que permite considerar los nexos sonoro performativos y lo sociocosmológico que vinculan, en estrecha relación, a los humanos y no humanos. En esta perspectiva, la música propia adquiere un sentido ontológico que se traslada al campo de discusión de la cosmopolítica sugerido por Isabelle Stenger (2005). Al respecto de este concepto, Marisol de la Cadena y Blaser (2009) han mostrado su creciente preponderancia frente a las dinámicas actuales donde los movimientos indígenas en América Latina durante lo corrido del siglo XX y XXI han tratado de buscar un espacio de discusión política, en el que alteridades inimaginables emergen complejizando las formas de comprender los mundos.

Por otra parte, la revisión bibliográfica sobre prácticas musicales en el contexto ritual del resguardo indígena de Guambía evidenció la escasez de estudios al respecto. Algunas

referencias se limitan a una descripción poco detallada de la música con “flauta” y “tambor” (HERNÁNDEZ, 1949; BERMÚDEZ, 1985; ABADÍA; BERMÚDEZ 1970). En general se debe considerar un factor importante y que puede explicar la poca existencia de pesquisas sobre músicas indígenas en el contexto rural colombiano: el conflicto armado (MIÑANA, 2009). Sobre esta discusión Rappaport expresa que: “entre las crisis de la antropología colombiana la más notable es la severa limitación que el conflicto armado impone a los investigadores” (2007, p. 200). Otro aspecto que es necesario mencionar, es que según Vasco (2007) los indígenas se “cerraron” a recibir antropólogos, ya que adquirieron las herramientas políticas para asumir los designios de sus propios conocimientos frente a políticas estatales y extranjeras. Hoy en día, después de un proceso de fortalecimiento político, hay una apertura de los misak con el fin de, a partir de sus producciones intelectuales, posibilitar un diálogo simétrico con los investigadores externos, y convocar a aquellos que quieran trabajar en equipo con su colectividad.

En el primer capítulo describo, en primera instancia, cómo fue mi contacto con uno de los universos sonoros de “*los hijos del agua*” en Guambía: la música propia misak. Mi acercamiento a uno de los “pluriversos” sónicos misak, se da a partir de una experiencia etnográfica el día de las *Elecciones del Cabildo Escolar Misak*. Enlazo los acontecimientos del presente etnográfico con los hilos conductores que atienden la forma como los misak se han organizado en su lucha con el propósito de “recuperar el territorio y recuperarlo todo”. En este capítulo pretendo trenzar los elementos performáticos y las dinámicas, en las que la música propia aparece. Aquí considero importante la sugerencia de Seeger de estudiar la performance musical como evento y proceso, inspirado en Behague (1984), con la diferencia de que Seeger extiende la idea de la performance musical para entenderla como “parte de la creación de la vida social, como cualquier otro aspecto de la vida”³ (SEEGER, 2015, p. 173).

Me pregunto ¿Qué es lo que los misak llaman como “música propia” para nosotros los no misak a la música que ellos hacen con flauta y tambor? También discuto sobre la importante aclaración, que remite a la presencia de fuerzas invasivas, de diferenciar la música propia con respecto a los conjuntos de chirimía. Los diálogos que pude entablar con los taitas y los músicos misak me revelan la importancia de esta práctica musical para los pensamientos, así como la intervención de alteridades inimaginables para las lógicas modernas, que son convocadas a partir de la intervención sonora musical de flautas y tambores. Una mirada desde el giro decolonial, guarda una vigilancia para no desconocer la dinámica global histórica que estas

³ Traducción mía.

comunidades han atravesado y que aún se proyectan sobre sus prácticas. Así, me decido a entender, dentro de una discusión intersubjetiva, los sentidos atribuidos a la música propia por los músicos misak y su posible ontología como una cosmosónica en la arena cosmopolítica.

En el segundo capítulo, de cuño metodológico, narro cómo fueron las condiciones que el campo me fue presentando para abordar una pesquisa en Guambía. Me pregunto qué presupuestos teóricos, metodológicos y cuadro ético, sirven para abordar la pesquisa teniendo en cuenta las críticas que la antropología arrastra, con el peso de ser una disciplina al servicio de proyectos colonialistas. Presento a las personas con cuyas voces dialogo en este texto, todos con una activa participación política dentro de la comunidad, vinculados a los procesos que en la actualidad se adelantan en función de los programas de fortalecimiento de los conocimientos propios. Este diálogo me lleva también a indagar acerca de una tendencia de la investigación antropológica preocupada por abordar los problemas generados por la desigualdad social que hunden sus raíces en la historia de la nación y que en Guambía tiene un foco enmarcado en la investigación solidaria y colaborativa desde la década de 1970, con fuertes remanencias en la actualidad.

Esta pesquisa se encuadra de acuerdo con las condiciones legislativas y jurídicas misak para un investigación en Guambía. Presento los diálogos con investigadores nativos en los cuales exponemos y discutimos sobre nuestras formas de investigar las prácticas sonoro-musicales. Esclarezco que el uso de las fotos, videos y entrevistas en esta disertación fue autorizado por mis interlocutores, cuidando de no revelar cierta información de carácter interno, que forma parte de su lucha política.

En el tercer capítulo, para trascender una mirada culturalista, entiendo la música propia en Guambía como una cosmosónica que se revela a partir de la experiencia intersubjetiva, en momentos relevantes como las charlas frente al fogón, actividades cotidianas y presenciando prácticas donde la música propia aparece. De ese modo, la música propia se manifiesta como una ontología sonora misak, en una discusión cosmopolítica. En esta, las valoraciones sonoras se articulan con los principios ideales del ser misak y con las dinámicas sociocosmológicas que ordenan la vida misak y que son ritualizadas a través del Ciclo de Vida. Estas concepciones cosmológicas han sido documentadas por los mismos taitas y las pude compartir y vivenciar en mi presencia en campo.

En el último capítulo, abordo la discusión sobre el esclarecimiento de que “la música propia no es una chirimía” que aparece frente a las dinámicas de las tentativas de

patrimonialización. Para esto, esbozo una trayectoria del uso del concepto de chirimía, categoría que entiendo como un proceso de simplificación, que opera a través de mecanismos constitutivos de la ontología moderna y de las políticas globales y estatales. Se trata de formas de colonialidad del poder que pretenden opacar la existencia de otros mundos, y tienen efectos sobre las subjetividades, lo que implica la emergencia de pugnas que se pueden entender como un conflicto ontológico.

El problema de investigación propuesto en esta disertación, se trenza a partir de las sugerencias encontradas en el campo, como resultado de los inesperados vectores que involucran cuestionamientos repentinos míos y de quienes me acompañaron en esta pesquisa. Ya que no escapamos a las interpelaciones sónicas, asumí esta etnografía como invitación a la discusión y como un espacio político para el debate. Servirá, entonces, esta introducción para ubicar algunas discusiones sugeridas por el campo, de las que hago interpretaciones plausibles en diálogo con los misak con los que compartí en mi proceso de aprendizaje.

Con este texto aspiro a contribuir a la antropología de la música y a la etnomusicología en Colombia, y, además, constituye el inicio de un largo trabajo que se aúne a otras investigaciones sobre la música propia y que también pretende aportar a los esfuerzos de los investigadores misak en el proceso de su producción de conocimiento.

2 LA “MÚSICA PROPIA” ACERCAMIENTO A UNO DE LOS UNIVERSOS SONOROS EN LA NACIÓN ANCESTRAL MISAK

En este capítulo describo en primera instancia cómo fue mi contacto con uno de los universos sonoros de “*los hijos del agua*” en Guambía: la “música propia misak”. Esta aproximación al campo es expuesta a partir de algunas narrativas que van sugiriendo una problemática de investigación a ser atendida. Finalmente, expongo los presupuestos teóricos y las preguntas de pesquisa que guían esta disertación, no sin antes realizar una breve contextualización de la trama espacio-temporal en la que ha devenido el pueblo misak⁴.

2.1 En el territorio *misak*

Los verdes de las montañas centro andinas de Colombia expandidas sobre extensiones kilométricas de tierra y el azul celeste cubriendo la topografía que se yergue entre los 2500 y 3800 msnm, es el lugar donde se localiza la Nación Ancestral Misak, subdividiéndose en tres zonas, lugares de nacimiento de los ríos, de cultivos e incluso de confrontaciones entre los poderosos señores que dominan la lluvia y los vientos. Así pues, entre los 3400 y 3800 msnm, las tierras de paramo (*kətrakmera*), son el hogar de frailejones, de Ñimbe y Piendamó, principales lagunas surtidoras del agua que transita en los ríos con escandalo al chocar contra la rocosidad de sus lechos para formar blanca espuma o con murmullo al fluir por recodos tranquilos; más abajo entre los 2800 y 3400 msnm, se forma la despensa alimentaria, son las tierras del *Kausrə*, son las tierras actas para el cultivo que surca las montañas los cuales van desde las plantas medicinales hasta las legumbres, tubérculos, plantas herbáceas, que los guambianos llevan a su mesa o al comercio, pero el *Kausrə* toma aún mayor importancia puesto que es el sitio en donde toma lugar el combate entre el señor Aguacero (*srekəllimisak*) y el señor Paramo (*kəsrekəllikmisak*), mientras el primero sube tempestuoso de las tierras bajas sobre el lomo de las montañas, el segundo baja a su encuentro proveniente de las tierras más altas ayudado por el espíritu del viento (*isikkəllikmisak*) (TROCHEZ; FLOR; URDANETA, 1992, p 6; ARANDA; DAGUA; VASCO; 2015 [1998]). De tal “batalla” y su ganador dependerá el dominio sobre el clima y de allí en más todo lo constituyente a la vida en el territorio de los hijos del agua. Por último y más abajo aun, entre 2600 y 2800 msnm, se encuentra una zona no muy disímil a la anterior, *Wampiksə*, es igualmente tierra apta para

⁴ El Pueblo Misak es una nación. Sin embargo aquí uso “pueblo” ya que es el término usado para auto referenciarse frente las instituciones estatales, como lo indica el Plan de Salvaguarda (2013), El Plan Educativo Misak, y La Misak Ley (2007).

cultivo (maíz, frijol) pero también es la tierra de disputa, de confrontación y aunque declarada como tierra de resguardo ha dado lugar para que a través de sistemas invasivos como el *terraje* se lleve a cabo expropiación del suelo, lo cual explicaré a más adelante. Más este no es fin, puesto que la vista recorre el negro de lana de oveja negra en los anacos, los blancos collares en los cuellos de las mujeres, el azul en los rebosos, los sombreros de fieltro, amalgamándose todo ello para configurar el paisaje que constituye en parte, y solo en parte, el centro, el corazón del Pueblo Misak, los “Hijos del agua” asentados milenariamente antes que se constituyera políticamente departamento del Cauca o el municipio de Silvia⁵, sitios donde el ordenamiento territorial colombiano ha “ubicado” el resguardo de Guambía o Wampia. Desde luego al observar los rostros cobrizos, las mejillas de los niños quemadas por el frío, la sonrisa y cierta complicidad entre las mujeres agrupadas en alguna esquina de Silvia hilando y tejiendo con sus manos o de los hombres que con paso parsimonioso trepan las montañas, puede establecer así que se está en frente de una población de 23. 229 personas según el censo realizado en 2013 por los cabildos⁶ misak, de la cual el 64 % habitan en Guambía (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014, p. 9) y el 36% restante se ha asentado en otros departamentos (Figura 1) como Valle del Cauca, Tolima, Huila, Caquetá, Meta, Putumayo y otras regiones del Cauca. Debido y pese a la vastedad que pudiera considerarse Guambía, esta solo cuenta con 34.578 hectáreas, lo cual limita actividad agrícola, práctica relevante para la adquisición del sustento alimentario de la mayoría de la población misak, pues solo el 27,57% es laborable. El resto, 25.041 hectáreas son de uso comunitario, de conservación y protección ambiental y reservas comunales. Además de la estrechez territorial y la limitación de tierras cultivables, otros causales de desplazamientos son el llamado conflicto armado, las pugnas entre los partidos políticos hegemónicos y las amenazas a líderes misak como informa el Plan de Salvaguarda Misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014)

Pese a esa situación la forma de organización socio – política de los misak ha hecho frente a estas problemáticas desde el *Nu Nachak*, “El Gran Fogón”, donde la confederación de cabildos misak discuten los asuntos que los afectan como pueblo, siendo este un espacio que enarbola las banderas de crecimiento y permanencia. Su conformación dista de lo que puede

⁵ Silvia, fundada bajo este nombre en el año 1.825, anteriormente llamado Guambia, está ubicada al centro oriente de departamento del Cauca a 59 Km de la capital Popayán; a una altitud media de 2800 msnm. Dentro de la jurisdicción de Silvia se encuentran siete resguardos indígenas Misak y Páez: Guambia, Pitayo, Ambaló, Quizgó, Tumburao, Quichaya y La Gaitana, con una población aproximada de 40 mil habitantes, de la cual el 76,6 % es indígena. Para los turistas, Silvia es promocionada bajo la etiqueta de “La Suiza de América” dicen que por el parecido de sus paisajes montañosos con los del país centro europeo.

⁶ Cada uno de estos *resguardos* están bajo la autoridad del *cabildo*, que es quien representa a la comunidad que habita en este territorio.

observarse de las democracias occidentales en donde las personas se postulan para ocupar un cargo público, por el contrario es la comunidad quién postulan a quienes ocuparan el cuerpo del gobierno a partir de sus calidades como personal. Los cargos: Gobernador Principal y un Vicegobernador, dos secretarios generales y nueve alcaldes responsables de nueve zonas veredales, apoyados por los secretarios y los alguaciles zonales⁷, son anualmente renovados en la ceremonia pomposa del cambio de vara cada primero de enero a la cual acuden todos los misak, además de invitados y alguno que otro desprevenido turista. Algunos de mis “interlocutores”, músicos *misak*, que han sido parte del cabildo o cabildantes, me explicaban que es un deber misak cumplir a cabalidad con esta escogencia que hace la comunidad, y con las expectativas de quienes los escogieron. Las personas que asumen el papel de cabildante por primera vez se le llama *tata o mama*, y su ingreso al cabildo es un proceso de maduración, es un proceso de aprendizaje por “la universidad de la vida”, lo que escuche el día de cambio de varas, en enero de 2016, por parte de un miembro del cabildo. Cuando terminan su periodo se convierten en *taita o mama*⁸, una persona que ha adquirido experiencia, conoce el territorio y está preparada para asumir roles al servicio de la comunidad.

⁷ Danny Tunubalá (2016) explica que cada una de nueve estas zonas es integrada por veredas que son representadas por 87 autoridades que forman el cabildo. “En la actualidad con sus respectivos alcaldes, están repartidos en 28 veredas de la siguiente manera: Zona de Alcalde de la Campana: integradas por veredas la Campana, Piendamó arriba y Ñimbe; Zona de Alcalde del Cacique: sus veredas son los Yalandas, el H, el Centro, los Cuchillos, y el Alto; Zona de Alcalde el Pueblito: sus veredas son: Peña del Corazón, Cumbre Nueva, Cumbre H, y San Pedro; Zona de Alcalde Guambia Nueva: conformada por las veredas Guambia Nueva Los Bujios, las Delicias, Tapias, y Santiago; Zona de Alcalde Tranal: Vereda el Tranal, Juanambú, Los Alpes, Villa Nueva y San Antonio; Zona de Alcalde el Chiman: comprende las veredas Chiman, Santa Clara, y Fundación. Zona de Alcalde Michampe: sus veredas son Michampe, Puente Real, Alto de los Troches. Zona de Alcalde de Cofre: Vereda el Cofre y Agua Bonita; Zona de Alcalde el Trébol: sus veredas son el Tejar, el Disgusto y el Chero”. (TUNUBALA, 2016, p. 41).

⁸ Los tatas y mamas son considerados como portadores del saber cultural Misak (ARANDA, L. *et al*, 2015). En el libro *Guambianos: hijos del aroiris y del agua* los taitas misak expresan: “Los primeros caciques eran los tatas de la gente de nosotros, las cabezas de esta familia. Venían por el agua, salidos de los derrumbes, y la gente los sacaba para que enseñaran y dieran la autoridad y la multiplicación. En las palabras con que llamamos a nuestros mayores, a los abuelos más ancianos se les dice los caciques del agua, los abuelos del agua”. (ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015, p. 207).



Figura 1. Localización de Cabildos del Pueblo Misak en Colombia 2017.



Figura 2. Día de Cambio de Vara, Primero de enero de 2016. En la vereda Santiago.

2.2 Siguiendo las flautas llegué a Guambía

En diciembre de 2014 regresé a Colombia, después de diez meses de residencia en Brasil, con el fin de reactivar mis contactos y explorar el campo en el que tenía la intención de objetivar mi propuesta de investigación que desarrollaría durante la maestría en Antropología Social en la UFRGS, en la línea de etnomusicología y performance. La propuesta inicial consistía en identificar los sentidos existentes en las técnicas de construcción de flautas de caña, o de carrizo⁹, donde algún componente de las extremidades del cuerpo fuese usado para medir (como la mano o el dedo), llamadas estas como “medidas antropométricas” (KULA, 1980), a través de los procesos y las narrativas en dos casos en el norte del Cauca, Colombia. Sin embargo, para febrero de 2015 no había sido posible comunicarme con las personas que creía contactaría. En esa situación visité a Pedro López, un amigo músico y profesor jubilado, que coordinó durante once años, hasta 2013, un proceso de formación en música para jóvenes del sector rural de Corinto, orientado a la construcción e interpretación de flautas traveseras de caña. Le manifesté mis cuestionamientos e interés de investigación, y me sugirió que visitara a los guambianos, como se les llama a las personas pertenecientes al pueblo *Misak*, en el resguardo indígena de Guambía. Él sabía que los *Misak* construían las flautas “con un conocimiento ‘propio’, con otra afinación”. Pero él no tenía ningún contacto allá.

Meses antes había conocido a Adriana Tombé, una joven *misak*, que junto a sus tías viajan desde Piendamó (Cauca) hasta el sur de Cali, para vender las verduras, frutas y hortalizas que ellas mismas cultivan en sus huertos; ella me contactó con su padre Jesús Tombé, quien en ese entonces ejercía como autoridad del cabildo *Misak* en el resguardo de Morales.

A las seis de la mañana el 19 de febrero de 2015 junto con Paloma, mi esposa y compañera de estudios etnomusicológicos, abordé un bus para Piendamó (Cauca) en un terminal improvisado sobre la Avenida Simón Bolívar en el sur de Cali, ciudad donde vivimos. El motivo: cumpliría con la cita que había logrado con el Gobernador Jesús Antonio Tombé del resguardo indígena *misak* en Morales (Cauca), quien había aceptado atenderme para hablar de las “flautas guambianas”.

El sol superaba la altura de la Cordillera Central y se proyectaba sobre los verdes cañaduzales. Este paisaje se podía apreciar a lado y lado de la calzada de la carretera y extenderse hasta el horizonte que se formaba con el piedemonte de las cordilleras Central y

⁹ Instrumento aerófono construido de una planta tubular, bambú o caña, de uso transversal, no preciso con respecto al cuerpo y cuenta con siete agujeros, uno es para la insuflación y los seis restantes para digitar. Ambas acciones permiten la alteración y la producción de una variedad de alturas sonoras y timbres de acuerdo a las bondades del instrumento y las habilidades del intérprete.

Occidental. El “Monstruo Verde”¹⁰ o el cultivo extensivo de la caña, rodeaba caseríos que se podían observar a la distancia y se perdían con el efecto del desplazamiento vehicular al observar a través de la ventanilla del bus. Las casas distantes daban paso a humaredas producidas por las quemas de lotes de caña, para su posterior corte. De igual manera, se podían apreciar las nubes color café y gris, producto de las expulsiones de las chimeneas de las calderas que cocinan el jugo de la caña en trapiches e ingenios azucareros. Ese era el paisaje durante gran parte del trayecto viajando desde Cali, capital del Valle del Cauca, hacia el sur y hasta la entrada de la ciudad de Santander de Quilichao al norte del Cauca.



Figura 3: Monocultivo de Caña, sur del Valle del Cauca.

La llegada al Departamento del Cauca nos depararía con algunos obstáculos que constituyen situaciones propias de la región, y concernientes al quehacer del antropólogo en situaciones similares. Así que antes de cruzar el puente sobre el río Cauca, y separa a los departamentos del Valle del Cauca¹¹ y del Cauca, en la intersección conocida como el paso La Bolsa, estaba instalado un retén militar. Revisaron los documentos de identificación y los equipajes sin mucho rigor. A los pasajeros nos colocaron con las manos arriba abiertas y apoyadas, con el cuerpo de frente, sobre la carrocería lateral del bus, verificaron que no lleváramos nada extraño, peligroso e ilegal, oculto entre las ropas y el cuerpo.

¹⁰ El “monstruo verde”, como rescata Michael Taussig de un panfleto campesino de 1972 “Em todos os distritos vemos as roças do povo ameaçadas pelo terrível Monstro Verde, que é a poderosa cana, o Deus dos latifundiários” (TAUSSIG, 2010, p. 71).

¹¹ Uno de los 32 departamentos del país, localizado en el occidente entre la Cordillera Occidental y la Cordillera Central en el valle geográfico del río Cauca, región que le da su nombre. Su demografía es la tercera más grande del país con 4.660.438 habitantes en 2016, y es el vigésimo segundo en tamaño (22.195 km²).

–Estoy ansioso- le dije a Paloma. Dentro de poco asistiría a la cita con el Taita Jesús Antonio Tombé, gobernador indígena Misak del resguardo Morales, planeada unos días antes; uno de los motivos, era que yo nunca había estado en un resguardo indígena y menos asumiendo un tema de investigación que me involucrara con colectivos indígenas.



Figura 4. Puesto Militar, en el límite entre los departamentos de Valle del Cauca y el Cauca. Sobre Paso de la Bolsa, cruce entre el Rio Cauca y la Via Panamericana.

Al pasar por el perímetro urbano de Santander de Quilichao, y continuando por la salida rumbo hacia el sur, el trayecto deja la planicie del valle interandino y la cercanía entre las cadenas montañosas es más próxima. Comienza un ascenso sobre la cordillera central. La caña de azúcar en grandes extensiones ha quedado atrás. Una variedad de cultivos aparece a la vista revelando las posibilidades productivas de los suelos del norte caucano. Cultivos de plátano, maíz, café, uno que otro cocal se aprecia a la distancia y algunas zonas disponibles con pasto para ganado.

En el sector de La Agustina, en Mondomo, jurisdicción de Santander de Quilichao, tuve que descender de nuevo del bus para pasar por otro registro militar. Fue el mismo protocolo.

Al llegar a Piendamó, y atrasado por el inesperado encuentro con los retenes, me comuniqué por celular con el gobernador Jesús Tombé. Le expresé lo sucedido, mientras que él por su lado me puso al corriente sobre su espera y también sobre la inviabilidad de nuestra cita, porque ese día se celebrarían las elecciones de los cabildos escolares en las sedes de las instituciones educativas ubicadas en los resguardos Misak, y su responsabilidad era acompañar

las elecciones en una de ellas en el resguardo de Morales, así que nuestro encuentro se canceló. No obstante, me recomendó ir hasta Instituto Educativo Agropecuario Misak, en la vereda Las Delicias, en Guambía, y que estando allí preguntara por el profesor de música, *taita* Segundo Yalanda, indicándome cómo llegar.



Figura 5. Piendamó, Terminal de buses.

Abordamos el bus a Silvia que tomó el rumbo hacia la salida oriental de Piendamó. Atrás habían quedado los valles del río Cauca y de Pubenza. Una hora más tarde estábamos en el parque central de Silvia, al frente la Iglesia de la Parroquia de la Señora del Perpetuo Socorro. Al costado izquierdo de la iglesia sobre una de las calles de mayor movilidad comercial en Silvia, estaban estacionados los vehículos afiliados a la Cooperativa Transportadores de Guambía que se desplazan hacia las diez zonas que forman el resguardo.



Figura 6. Parque Principal de Silvia Cauca.

Ubicamos el vehículo que nos llevaría hasta el colegio y conseguimos lugar en la parte delantera al lado del conductor. Este parecía escuchar con atención lo que emitía la radio, en la que alguien comentaba en *namtrik*, el idioma misak. El conductor notó mi interés y dijo: “Es la emisora de aquí de Guambía, están dando la noticia de que las ‘FARC’¹² no van a volver a reclutar a jóvenes menores de 17 años”. Se refería al pronunciamiento de Iván Márquez, vocero de las FARC-E.P, durante el “ciclo 39” de las negociaciones de Paz en la Habana, entre el Gobierno Nacional y el grupo levantado en armas¹³. Al respecto, Paloma preguntó: “¿Y cómo están las cosas aquí?”, refiriéndose al “orden público”. Él entendió el sentido de la pregunta, porque respondió “aquí todo es tranquilo”.

Terminada la intervención de la noticia sonó una propaganda que anunciaba la emisora. Sobre el fondo musical, la voz de un locutor anunciaba “La radio *Namuy Wam* transmite el pensamiento propio para la re-existencia a la generación de hoy” y con efecto de reverberación “*Namuy Wam* 92.2 F.M. Estéreo... en sintonía con la diversidad cultural”¹⁴, y enseguida fue solicitada por una llamada al aire desde La Campana una canción de rock en español del grupo mexicano Maná. Después sonaría “El pueblo unido jamás será vencido” (Victor Jara) en la versión de Inti-Illimani¹⁵. Seguidamente, una pieza musical del grupo Sol

¹² Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -Ejército del Pueblo-.

¹³ El Cauca ha sido una de las zonas más candentes de la historia del conflicto armado en Colombia, con la participación de varias guerrillas, grupos paramilitares, luchas de sectores campesinos, afro e indígenas y la fuerza pública.

¹⁴ *Namuy Wan Estéreo* se sintoniza en el dial 92,2 FM, para el departamento del Cauca y emite desde la vereda Agua Blanca, resguardo de Guambía. Transmite en vivo por web en: <http://namuiwam.hol.es/index.html>.

¹⁵ Grupo Chileno que inicia en la década de los 60 del siglo pasado, con el movimiento de la Nueva Canción Chilena, que tuvo un papel de música contestataria como resistencia a la dictadura militar que se desarrolló entre 1973 y 1990 encabezado por Augusto Pinochet.

Nacer, cuyos integrantes son misak y quizás es el grupo más representativo de música popular de Guambía a nivel nacional¹⁶. Después sonó música que nunca había llegado a escuchar, era “música propia” me informó el conductor.

“Es bien variada la música que suenan en la radio ¿no?”, comenté, pensando en la variedad musical de la programación en comparación a la programación que es habitual escuchar en las emisoras de Cali. Me respondió explicando que la emisora era para la comunidad y debía complacer “a todos por igual”, para referirse a que debía considerar los gustos de las personas que solicitaran la música. “Aquí somos los misak una unidad, pero somos diferentes entre nosotros y nos distinguimos así ‘los de afuera’ nos vean vestidos iguales”. Entendía de él que el uso del vestido propio no era un motivo para reducir la subjetividad del misak. Mientras esperábamos que se ocupara en su totalidad el vehículo, nuestra conversación giró en torno a reflexiones mutuas sobre los esencialismos existentes que ayudan a construir imaginarios sobre los colectivos indígenas como sociedades homogéneas, carentes de subjetividad.

Al ocuparse la mayoría de los lugares disponibles en el vehículo, en su mayoría por jóvenes estudiantes, abandonamos el perímetro urbano por una carretera sin pavimentar, paralela al río Piendamó, entre las montañas del resguardo indígena de Guambía.



Figura 7. Río Piendamó, al fondo la Casa Payan, vereda Santiago.

¹⁶ Yo tuve la oportunidad de compartir el escenario con Sol Nacer, siendo parte de diferentes grupos musicales en programas de festivales de músicas tradicionales, y folclóricas en Colombia. Una referencia de este grupo en: <https://www.youtube.com/watch?v=f94MhvtkcU0>

Durante el recorrido quien conducía continuó la conversación indagando nuestra procedencia y constatando su sospecha de que éramos de alguna universidad. Detuvo el vehículo y señaló a través de la ventana del lado derecho hacia la vereda Santiago, donde afirmó que quedaba la sede del cabildo, el Comité de Historia del pueblo de Guambía, la biblioteca, el museo y la Misak Universidad, comparando su diseño con el sombrero guambiano o *Tampal kuari* que usaban los estudiantes que viajaban con nosotros.



Figura 8. Foto tomada desde los límites de las instalaciones del IEAM. A la derecha la Misak Universidad, vereda Santiago.

El vehículo “jeep” en el que nos desplazábamos se detuvo. Estábamos en la vereda Las Delicias. Recibimos las indicaciones de cómo llegar al Instituto Educativo Agropecuario Misak (IEAM), por un camino que se forma entre la separación de las viviendas circunvecinas al instituto.

2.3 “Música propia” en las elecciones del Cabildo Escolar Misak

A pesar de llegar sin avisar y considerando la posibilidad de ser inoportunos, nos recibió en el Instituto Agropecuario Misak, el profesor Taita Segundo Yalanda. Después de presentarnos y explicarle sobre nuestro fracasado encuentro con el gobernador Jesús Antonio Tombé, nuestros vínculos con universidades brasileras, que éramos músicos, y mi interés en particular en saber sobre las “flautas”, nos invitó a seguir amablemente. Expresó que en Guambía también hay “profesionales de la música y de otras áreas”, para referirse a guambianos

que se han formado en instituciones de educación superior. También se refería con esto a los “mayores” y a las “mayoras” que relacionó con el papel de los filósofos en occidente. Todos ellos están trabajando juntos en la recuperación de las prácticas propias que, según el taita Segundo, han tendido a ser olvidadas debido a la intervención de occidente. Su función dentro del IEAM es enseñar la “música propia”, y la elaboración del “sombrero propio” o *tampal kuari*.

También expresó: “Nosotros los guambianos, tenemos permitido explicarles a ustedes sobre nuestras músicas y nuestras creencias y también estamos abiertos a aprender y a recibir otras formas de conocimiento”. Con la autorización mencionada se refería al aval por parte de las autoridades indígenas, de compartir experiencias que posibiliten intercambios de conocimientos.

- ¿Usted conoce la música propia? Me preguntó.
- No, no la conozco-, le respondí seguro de ello.
- Es con dos “flautas” y con “tambor”, pero no es “chirimía” es que a veces la confunden... ahora la va a ver... Esperen aquí, debo cantar los himnos...

Antes de asumir sus responsabilidades en el proceso electoral nos presentó con la coordinadora de la institución para que yo le informara el motivo de nuestra presencia. Ella manifestó su disposición colaborar en lo que precisáramos, también nos autorizó para tomar fotos o grabar, y nos informó de la disponibilidad del profesor Segundo para atendernos cuando se desocupara. En nuestra conversación con la coordinadora, nos expresó que las elecciones del Cabildo Escolar Misak se realizan cada año a principio del calendario académico, casi siempre en el mes de febrero, en todas las escuelas y colegios vinculados al resguardo¹⁷, cuando los estudiantes regresan del receso académico. Añadió que las elecciones, la instalación y la participación en el Cabildo Escolar hace parte del Proyecto Educativo Misak, PEM¹⁸, como mecanismo pedagógico con el objeto de que los estudiantes se familiaricen con las funciones del cabildo mayor, para ayudar a construir sujetos que participen activamente en los procesos políticos orientados a la autonomía como pueblo ancestral. Sus funciones se limitan al espacio educativo.

Así registré el momento en mi diario de campo:

¹⁷ Según el Plan de Salvaguarda 2014, existen treinta escuelas en el territorio misak que atienden cerca de 3.054 estudiantes (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014, p. 43).

¹⁸ De acuerdo al PEM 2007, elaborado por un grupo interdisciplinar orientado desde las autoridades del cabildo, esta actividad debe realizarse en todos los grados desde preescolar y hasta grado once, y en este intervienen las *mamas* y los *tatas*, *mayores* y *mayoras*, portadoras y portadores del conocimiento ancestral (AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK, 2007a, p. 105).

Guambía, febrero 16 de 2015

Junto con Paloma, me quedé a un lado del patio principal, cerca de las astas de la bandera de Colombia y de la bandera de la Nación Misak. La última está constituida por cuatro franjas horizontales, con un orden de colores de superior a inferior: rojo, azul, blanco y negro¹⁹; colores que también predominan en las prendas de vestir. Los estudiantes ocupaban la mayoría del patio principal, organizados en fila y por grados, de mayor a menor. Estábamos cerca de los niños de primaria.

El profesor que asumía el papel de maestro de ceremonia, anunciaba el orden del día haciendo uso de un micrófono: “Primero, Himno de la república de Colombia”. Lo cantaron *a capella* y en español; pude apreciar que los alumnos cantaban tímidamente, a diferencia de los profesores que los acompañaban y quienes insistían cantando más fuerte y tratando de motivar con gestos a los estudiantes a que cantaran. Esa fue mi impresión al escuchar, porque después, en el segundo punto del orden del día, cuando inicia el himno *misak* en lengua *wam*²⁰, siento una mayor participación coral.

Al terminar los himnos, el maestro de ceremonia anunció la intervención del coordinador de disciplina, quien apoderándose del micrófono, llamó al frente a los jóvenes que no llevaban el traje guambiano y los reprendió y aconsejó. Insistió en la importancia de usar el traje como un valor que los identifica en Colombia “como *misak*, y no como indios” y para la “re-existencia” de la nación misak. Lo que explicó como una “forma de lucha para seguir existiendo, para recuperar la autoridad sobre el territorio y sobre sus formas de conocimientos”. Al terminar su reflexión sobre la importancia de los valores y el rescate de las prácticas propias, invitó a los candidatos que asumirían la responsabilidad del cabildo escolar, para que se presentaran por su nombre, grado académico y propuesta como cabildante escolar.

Observaba cómo se organizaban los comités en las mesas de votación. Cada puesto de votación tenía una mesa y tres sillas, dos urnas y un cubículo secreto, construidas en cartón duro y marcadas con el sello de la Registraduría Nacional del Estado Civil²¹. Parecía material logístico usado en las últimas elecciones en Colombia en 2014.

Al lado del maestro de ceremonia se organizaba el Taita Segundo con los instrumentos: dos “tambores” y dos “flautas”. Nos acercamos al lugar donde se disponían los músicos para su intervención. Estando cerca de ellos me dice el Taita: “Si quiere puede grabar o tomar fotos”.

El sonido fuerte de uno de los tambores irrumpió en el patio del colegio. Y le siguieron las flautas. Intervino el maestro de ceremonia, para dar apertura a las elecciones:

- ¡Podemos iniciar la votación! ¡Podemos iniciar esta fiesta democrática!

Luego, el coordinador de disciplina interrumpió al presentador, insistiendo:

- ¡Pero Primero los músicos! ¡Primero los músicos! ...

Con eso quería decir que primero tenía que nombrar al Taita Segundo y a los que tocaban junto con él. El “tambor” pequeño era interpretado por el profesor Álvaro Pechené y el grande por los dos niños, que estaban ubicados cara a cara y de frente al instrumento, cada uno con un par de palos, o baquetas, golpeaba uno de los dos parches que cubren los extremos del cuerpo tubular de madera. El otro flautista era Fabio Nelson. Era un “grupo de músicos” intergeneracional. El profesor Segundo empezó a interpretar la flauta, construida en material vegetal a diferencia de Fabio Nelson, quien tocaba con una construida con un tubo de P.V.C (*Polyvinyl Chloride*). Los desplazamientos de los brazos de quienes tocaban los tambores eran cortos en una especie de

¹⁹ Introducida en la década de los ochenta [1980] en la primera asamblea del pueblo guambiano a partir de un sueño de un misak (VASCO, 1996) su descripción es explicada: “Viene sobre bastón de mando; con cordón trenzado de la comunidad unida; y con machetes porque somos trabajadores; roja, por la sangre de los antepasados; azul, por nuestro vestido de hoy, sea hombre, sea mujer; blanco, por la alegría del matrimonio; negra, por la tierra madre nuestra; bordeada con el acabado de nuestros tejidos”.

²⁰ Un año después, en mi segunda visita a Guambía y cuando socializaba algunas de mis notas y observaciones con Gregorio Yalanda, el primer *misak* formado en Licenciatura en música, y con su mamá Bárbara Muelas, él me expresó que el himno guambiano o *Køllielay Wam*, fue escrito por mama Bárbara en el año 1983, oficializado en 1996 por el cabildo.

²¹ La Registraduría Nacional del Estado Civil es una entidad autónoma del Estado en sus funciones administrativas y está encargada del “registro de la vida civil e identificación de los colombianos y la realización de los procesos electorales y los mecanismos de participación ciudadana”(En: <http://www.registraduria.gov.co/-La-entidad-.html>.)

unísono. Distinguí una polirritmia entre el sonido de la membrana y la madera que daba consistencia a frecuencias que periódicamente sentía en mi abdomen y eran mayores cuando se hacia el acento. La membrana era percutida con un pulso de duración regular con acento periódico cada tres golpes y la madera era percutida con dos golpes regulares. Uno de ellos, coincidía con el acento producido por el parche. Sobre el toque de los tambores, se construía un fondo sonoro: taita Segundo tocaba la flauta con sonidos cortos y frases elaboradas y le seguía Fabio Nelson haciendo en su flauta sonidos prolongados más sencillos que los del taita (Audio 1).

Al tiempo que el grupo musical interpretaba la pieza, los estudiantes hacían fila en las respectivas mesas de votación. El presentador animaba: “¡A ver los jóvenes y las profesoras, que se acerquen a las urnas!”. También anunciaba los productos que se comercializan como resultado de las iniciativas de los programas de emprendedores de la institución basada en la piscicultura y productos derivados de la leche como el yogurt y el queso. De manera recurrente hacia bromas y frases de “doble sentido”, tratando de relucir irónicamente las virtudes de alguna persona o de algún producto, de las cuales no se libraba ni los músicos, ni Paloma, ni yo: “Y esto es con el patrocinio de empanadas la ‘Pura Garra’ [Gordura], las de doña Gloria...”, “estos músicos son internacionales, ellos ya han tocado en la vereda Guambía Nueva”, “aquí están los delegados internacionales, vienen desde Brasil a acompañar el proceso electoral”. La gente que estaba presente se divertía con sus comentarios y también se dio cuenta de que éramos colombianos estudiantes de universidades brasileiras. Percibí que la risa y la broma en ese espacio era algo que se provocaba permanentemente.

Continúa el presentador: “Qué bien los músicos aquí tocando la *caña dulce*, Hoy estamos definiendo el futuro de la institución agropecuaria Misak, y aquí con la ¡Música propia!... la *caña dulce*”.

Hubo tres repeticiones de la misma pieza musical con intervalos de algunos minutos. Parecía que los Taitas Álvaro y Segundo, mientras tocaban, cumplían sus funciones de guías y los otros, de aprendices. Por un lado, Álvaro hacía gestos con la cara y movía la cabeza para comunicarse con ellos, asintiendo con una sonrisa cuando lo hacían bien. Por otro lado, el profesor Segundo miraba a Fabio Nelson de vez en cuando para darle alguna que otra indicación. Luego de finalizada la pieza, el profesor Segundo repite el último motivo de la melodía en la flauta varias veces para Fabio Nelson quien le observa atento. Solo se miraban con atención para finalizar la pieza musical, momento en el cual intervenía audazmente Álvaro, para acertar el tambor con las flautas y a la vez darle la indicación a los niños.

Los estudiantes que ya habían votado se agrupaban en pequeñas camarillas. Unos jugaban, otros escuchaban música desde sus celulares con audífonos; otros tomaban fotos e “*selfies*” usando I-pod, y tablets; algunas estudiantes bordaban. Los niños que tocaban el tambor continuaban en una especie de práctica en el instrumento, y eran rodeados por otros niños que los imitaban percutiendo sobre sus cuerpos.

Durante el proceso electoral del cabildo escolar la pieza musical de *la caña dulce* se interpretó cuatro veces. Al terminar la cuarta intervención musical el presentador anunció: “¡Cerradas las elecciones!...estudiantes de primaria ya pueden a almorzar, faltan quince para las doce”.



Figura 9. Elecciones Cabildo Escolar 2015.



Figura 10. Elecciones Cabildo Escolar 2015. “Flautas” y “tambores” para la *música propia*. Conformado por el profesor Segundo Yalanda, en la flauta de caña; Fabio Nelson, en la flauta de PVC; Profesor Álvaro Pechené, en el tambor pequeño; y dos jóvenes estudiantes en el tambor más grande.

Una lectura de lo anterior, puede llevar a pensar sobre cómo en la nación misak se despliegan mecanismos que estimulan el sentido de pertenencia en pro del fortalecimiento de la identidad cultural. Cerradas las elecciones y después de una conversación con taita Segundo Yalanda y Fabio Nelson Paja sobre lo que me presentaron como “música propia”, quiero resaltar algunas menciones al respecto que me llevaron a redireccionar los cuestionamientos que propuse inicialmente.

Fabio Nelson reafirmó lo que en un principio taita Segundo señaló. La “música propia” es “la música que se hace con instrumentos propios; flauta propia y tambor propio”. Explicó que la pieza musical que interpretaron en cuatro ocasiones se llama *Caña Dulce*, y se remite al jugo de la caña fermentada y procesada artesanalmente conocida como “chiquito”, precisando que es una pieza musical que se toca para “contentar a las personas”. Esta se interpreta en diferentes momentos de lo que llamó el “Ciclo de Vida Misak”, que vinculó con diferentes momentos por los cuales el misak tiene que “pasar y recorrer durante su existencia”:

La música con tambor y flauta también se toca dependiendo de la ocasión, por ejemplo, si es un matrimonio se toca música alegre, así como la Caña Dulce. Pero cuando alguien fallece se toca la flauta y el tambor de otra forma, es totalmente distinta, la flauta es más suave y el tambor más pausado... como sintiendo ese mismo dolor. Otra forma, es por ejemplo, cuando se construye una casa también se hace un baile, “el baile de la chucha”²²... pero ahí ya se toca de una forma más alegre porque estamos celebrando algo. (PAJA, 2015)

Con lo anterior, entendía que la música propia tiene relevancia en ciertos espacios de participación colectiva donde se negocian, afirman o tergiversan ciertos significados, sirviendo de instrumento para la modulación de las emociones de quienes participan. Tales performances tienen un sentido dentro del Ciclo de Vida Misak, aspecto sobre el que me extenderé más adelante.

Por su parte, taita Segundo explicaba que para obtener el material para la construcción de los instrumentos musicales misak, es necesario pedir permiso al “espíritu de las cosas” o *Pishimisak*, que “Es un espíritu que está en todas partes, es un espíritu que nos enseña a tocar flauta y a ser buen pensador, porque lleva con ella muchas historias, así lo han dicho los mayores”.

²² Según la descripción de los taitas en los *Guambianos: hijos del aroírís y del agua* (2015, p. 166): “Bailaban en fila, uno detrás de otro formando un cuadro; en cada esquina daban dos vueltas. Había que bailar haciendo el cuadro cuatro veces; si alguno no bailaba las cuatro, las venas se le ponían gruesas y le daban varices. Mientras bailaba, la gente gritaba: “viva el casero, viva la casera; que maten la chucha”.



Figura 11. Profesor Segundo Yalanda, al fondo una panorámica parcial de la Institución Educativa “Agropecuario Misak”, y vista de parte de las montañas que rodean la institución.

Las argumentaciones de Fabio Nelson y de taita Segundo me insinuaban que la “música propia” porta una *agencia* que no solo afecta a las emociones, sino que interviene en la construcción de subjetividades encaminadas a estimular la solidaridad mediante la participación pública en eventos que tratan sobre la política misak.

Otro de los aspectos relevantes que resaltó el taita Segundo son las iniciativas del comité educativo del cabildo orientadas al proceso de recuperación de las prácticas propias:

Nosotros estamos aquí en Guambía en el proceso de rescatar las historias de estas músicas, porque en la historia, desde la década de mil novecientos diez, veinte, treinta, cuarenta... hasta cincuenta, existía música guambiana. Pero de ahí, se terminó por la intromisión de la cultura occidental, principalmente la religión, que era muy perjudicial para la historia guambiana (...) Porque anteriormente pues... han existido muchos músicos en una vereda. Por ejemplo, en una vereda como Pueblito han existido como 60 músicos. Unos hacían la segunda flauta, hacían la primera y hacían la percusión con las diferentes formas del ritmo... y unos hacían la parte en la percusión en los diferentes ritmos. Y ahora la mayoría de esos músicos de esa vereda son evangélicos... apenas hay uno no más que es músico. Son evangélicos, entonces les prohíben tocar música guambiana o tocar flautas traversas... que eso es pecado, que para danzar es pecado... todo eso lo impiden los evangélicos, más bien el cristianismo. Entonces hasta más o menos mil novecientos cincuenta había un grupo de músicos, de diferentes veredas; yo me acuerdo que eran un grupo como de cinco o seis personas que eran los últimos músicos que yo conocía... y de ahí, nos tocó aprender a nosotros, somos los últimos. Hay otro que es Juan Tunubalá, profesor él, ya de los últimos. Por eso yo digo en el salón a los estudiantes “nosotros somos los últimos músicos... y ustedes en un primero de enero en más o menos cincuenta o cien años van a haber músicos”... eso es lo que yo hablo a los estudiantes. (YALANDA, 2015)

Taita Segundo considera que existen amenazas a las prácticas propias de los misak, que provienen de occidente como la “religión evangélica”²³ que ha satanizado tales prácticas. Por otro lado, considera que la apropiación de sonoridades musicales señaladas como “no misak” o de “afuera”²⁴, no son una amenaza para la “música propia”, por el contrario, cree que estas pueden co-existir, insistiendo que muchos de los músicos que tocan flauta y tambor han tenido contacto con instrumentos como la guitarra y el tiple²⁵. Continúa:

Por otro lado, es duro para inculcar a un joven, porque ahora escuchan es reguetón, vallenato... claro que a mí me gusta escuchar toda clase de música, pero yo les digo que soy músico y escucho de toda música, pero yo digo que hay que tener más en cuenta la música guambiana. Pero ahora nos luchamos duro [nosotros] para concientizar a esos jóvenes. (...) Y hay algunos jóvenes que tienen interés de practicar. Y ahora tenemos Misak Universidad y estamos en proceso de rescatar la música, las danzas y mucha filosofía que se perdió durante los quinientos años. (YALANDA, 2015).

Este proceso de recuperación que constituye una herramienta que posibilita la autonomía sobre sus formas de conocimientos, se ha soportado en los programas educativos de las escuelas de la nación Misak bajo tutela del Comité de Educación, como indica el taita Segundo. Estas dinámicas han estado vinculadas con el proceso de recuperación territorial que se logró desde la segunda mitad del siglo pasado, y que se entraman en una propuesta contrahegemónica para garantizar la supervivencia de los misak. No obstante, este proceso de fortalecimiento de la nación Misak no se limita a unas pocas décadas, sino que es una evidencia de las formas de resistencia ejercidas permanentemente desde de la instauración de la colonia europea. O como taita Segundo afirma, proviene de una respuesta a la pérdida epistemológica producida por la intervención europea durante los anteriores quinientos años.

²³ Sobre la presencia de la iglesia evangélica y pentecostal en el resguardo de Guambia y las tensiones que provoca al interior de la comunidad, Juan Diego Demera (2006), en su etnografía, relata la historia del músico Juan Tunubalá, quien perteneció a la Alianza Cristiana y Misionera, la primera iglesia evangélica que llega a Guambia en 1930, su retiro y posterior ingreso a la iglesia Dios es Amor, de origen en la iglesia pentecostal brasilera. Estos tránsitos se revelaron para Juan Tunubalá a través de sus sueños en las cuales aparecía el Pishimisak.

²⁴ Que se expresan dentro del resguardo a través de diversos grupos musicales locales orientados a las músicas populares y tradicionales. También, el contacto con los medios globales de comunicación que modulan las preferencias musicales de los oyentes intervienen en el paisaje sonoro del resguardo a través de los radios amplificadores, revelando un diverso gusto musical. La presencia de las músicas de “afuera” no es una novedad. Mama Bárbara Muelas me expresó, porque sus abuelos le contaron, que en Guambia en la primera mitad del siglo XX era común escuchar y tocar músicas populares como la ranchera de México, pasodoble español y el vallenato antiguo de Colombia.

²⁵ Cordófono de doce cuerdas que ha tenido un desarrollo técnico y artístico en Colombia, y cumple un papel fundamental en los conjuntos de música tradicional y donde se interpretan ritmos como el como el pasillo, la guabina, el bambuco. Este último fue considerado como género musical nacional, durante el proceso de construcción del estado-nación.

Por lo anterior, conviene resaltar algunos puntos de inflexión histórica generales, que nos aproximen a entender el proceso de las luchas indígenas por la recuperación de territorios en el Cauca.

2.4 “Recuperar la tierra para recuperarlo todo” lucha contra la hegemonía en la ampliación del *Namuy Nu Pirao*

Siglos atrás, como detallan los estudios realizados por los historiadores *misak*, antes de la llegada de los españoles en 1.535, los *Namuy Misak* estaban organizados en territorios poblados, gobernados por los *Shures* y *Shuras*, o autoridades, que tenían formas de relacionarse a través de la *Confederación del Gran Puben*²⁶. En esta, las políticas obedecían, por un lado, a una práctica descentralizada donde “cada *taita* gobernaba dentro de una territorialidad con su respectiva población”, y por otro lado, a la concepción política centralizada entendida en términos de reciprocidad y búsqueda del equilibrio para lograr un orden cósmico entre los seres tutelares y los humanos que ocupan estos territorios (DAGUA *et al*, 2005, p 66).

Con la intervención violenta de los conquistadores y su proyecto de ocupación de los territorios y con la instauración de la *encomienda*²⁷ y la *mita*, ordenados por la Corona Española como mecanismos de control de la mano de obra indígena (Ibídem, 2005, p. 66), que a su vez serían de las primeras formas de ordenamiento espacial atribuidas a la expansión capitalista en América (ESPINOSA, 2012, p. 90), la población indígena sería reducida a una “mínima expresión”. A finales del siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, la *encomienda* entra en crisis y es eliminada para transformar estos territorios en *resguardos*. La finalidad era dar protección a una escasa mano de obra indígena del abuso de los encomenderos, y consecuentemente, la Real Hacienda de España reorienta parte del flujo tributario que captaban los encomenderos para “los particulares como compensación por su participación en el desarrollo de los diferentes campos productivos de la economía colonial.” (DAGUA *et al*, 2005, p. 122-123). De este proceso surgen las haciendas y los hacendados, que se consolidarían en los siglos posteriores con la introducción secuencial de técnicas y tecnologías de producción,

²⁶ Según el *Mapa de reconstrucción de memoria del territorio ancestral de los Punbenences obtenido a través de la tradición Oral, en el siglo XVI* (DAGUA *et al*, 2005, p. 63) este territorio abarca una franja vertical que se extiende desde la cordillera occidental hasta el oriente del departamento del Cauca y alcanza una parte de la región oriental del departamento del Huila.

²⁷ Institución creada en 1.512, que consistía en encargarle a un encomendero un grupo de indígenas, este se encargaba de su aculturación, alimentación y evangelización, y a cambio, este personaje sacaba provecho de la mano de obra indígena para la explotación económica de sus propiedades. La *mita* era un trabajo remunerado pero remunerado.

y se posicionarían territorialmente con la aplicación de la ley de los Tres Pasos, que consistía en las siguientes etapas según Fals Borda: “primero el colono trabajador y productor; segundo el finquero comprador de mejoras; y por último el hacendado que consolida lotes y monopoliza la tierra” (FALS, 2002, p. 103).

En el periodo republicano posterior a la independencia, bajo los ideales liberales, se promueve en 1.821 la iniciativa de eliminar la figura de resguardo para abrir paso a la parcelación del territorio y activación de la propiedad privada, como mecanismo para incorporar a los “primitivos” en el camino de la civilización rumbo a la construcción de la nación mestiza (CASTILLO, 2007, p. 346). Los *resguardos* quedaban gradualmente reducidos por las invasiones de los hacendados, favorecidos por las instancias políticas de la época. Como el caso de las tierras del Gran Chimán, que fueron ilegalmente ocupadas por hacendados, y demandadas por los indígenas frente a las instancias jurídicas en 1.853, después de siglo y medio de ocupación. La solicitud de los indígenas no falló a su favor, atribuyendo legalidad sobre estas tierras a los terratenientes. Pero los nuevos invasores de las tierras, no expulsaron a los guambianos, por el contrario, los mantuvieron como mano de obra no remunerada en las haciendas, y solo les destinaban a estos unos pequeños lotes para su vivienda y limitada autoproducción alimentaria. Esta forma de violencia estructural, directa y cultural se le llamó *terraje* (MUELAS, 2005; HERNÁNDEZ, 2006; ESPINOSA, 2012).

Durante la segunda etapa de la república, que inicia en 1886 con el establecimiento de la primera Constitución Política de Colombia, donde se declara la condición de república unitaria, la consigna fué incorporar a los indígenas en un proceso civilizatorio (PINEDA, 2002). Lo que se hace reglamentario con la enunciación de la Ley 89 de 1.890, a través de la cual “se determina la manera como deben ser gobernados los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada” (CONGRESO DE COLOMBIA, 1890). De ese modo, los indígenas quedaban al margen de la legislación republicana, por lo que el cabildo sería la única autoridad legítima y autónoma dentro del territorio de los resguardos, que eran considerados intransferibles. La Ley 89 de 1.890 sería importante para la preservación del territorio indígena y se libraría una lucha por la vigencia de esta.

Sin embargo, a inicios del siglo XX, la crisis económica de la república obligó a través de mecanismos constitucionales convocados por el entonces presidente general Rafael Reyes a la expedición y ejecución de la Ley 55 de 1905 (MINISTERIO DE JUSTICIA, 1905), por medio de la cual “ (...) se ratifica la venta de varios bienes nacionales y se hace cesión de otros”, con la que se autorizaba a las instituciones territoriales extinguir la figura del resguardo, con el

propósito de disponer para cesión pública tierras inmemoriales consideradas “baldías” para su explotación. En este momento se inicia una movilización armada indígena en el departamento del Cauca, en búsqueda de hacer respetar el derecho territorial de los resguardos como lo concertaba la Ley 89 de 1890.

En este escenario, de acuerdo a Bonilla, emerge la figura del líder indígena *Nasa* Manuel Quintín Lame, quien en su proyecto político planteaba:

1. Defensa de los resguardos y oposición a las leyes de división y repartimiento de los mismos impulsados desde el Estado; 2. Recuperación y fortalecimiento de los cabildos indígenas como autoridad y base de organización; 3. Desconocimiento del pago de terraje y liberación del indígena 4. Recuperación de las tierras invadidas de los resguardos y perdidas por las comunidades; 5 Afirmación en los valores culturales indígenas y rechazo total a la discriminación social y étnica. (BONILLA, 2012, p. 134).

Estos cinco derroteros que Quintín Lame junto con otros líderes indígenas y campesinos promulgaron durante la primera mitad del siglo XX, sería inspiración para la articulación inicial en 1.971 de siete cabildos que representaban a sus respectivos resguardos: Toribío, Tacueyó, San Francisco, Jambaló, Pitayó, Quichaya, Quizgó, Guambía, Paniquitá y Totoró, pertenecientes a las naciones ancestrales *Paez* y *Misak*, alrededor del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC, y cuyas acciones estaban orientadas por dos ideas centrales: El no pago de terraje y la recuperación de la autoridad de los cabildos y la autonomía de los resguardos (TATTAY, 2012, p.61).

Cuatro años más tarde las autoridades *misak* se retiran del CRIC por considerar que era una entidad permeada por ideales ajenos y poco adaptados al pensamiento de las comunidades y autoridades indígenas. De esta separación se forma la Asociación de Indígenas del Sur Occidente –AISO–, que posteriormente en 1987 asume el nombre de Asociación Indígena de Colombia - AICO²⁸ -, y se forma como partido político en 1990. (BONILLA, 2012).

En la década de los ochenta los *misak* recuperan el territorio que estaba bajo el nombre de hacienda Las Mercedes y lo llaman Santiago²⁹ ampliando la dimensión territorial del resguardo. En la vereda Santiago se promueven los fundamentos políticos, sociales y culturales que impulsarían el crecimiento y permanencia del pensamiento *Misak* (BONILLA, 2012, p.130). Así, en 1982 se forma el Comité de Historia Guambiano, cuyo objetivo será “Recuperarlo todo”: la autoridad, el pensamiento, sus formas propias de educación y su lengua. Este proceso que además de significar la continuación del camino trazado por los terrajeros y los comuneros (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015), puede ser entendido como “una forma

²⁸ La página de la AICO es: <http://www.onic.org.co/?gclid=CONFIJWSgNECFQdbhgodejcCWQ>

²⁹ Nombre dado en mención al terrajero Santiago Tumiñá, que fue fusilado por revelarse, cometiendo acto de homicidio contra uno de los administradores de la hacienda el Gran Chiman (BONILLA, 2012).

moderna de la resistencia indígena a la disolución étnica y cultural (...), una forma de acción colectiva que busca ejercer territorialidad sobre tierras (...). (CASTILLO, 2007, p. 113).

El Manifiesto Misak escrito en 1980 y el Plan de Vida Misak³⁰ en 1994, en el cual se expresa el pensamiento jurídico misak (BONILLA, 2012, p. 198), está fundamentado en el “derecho mayor”, que consiste en los derechos que tienen todos los indígenas de América sobre sus territorios y “sus propios códigos, su propia constitución y sus propias normas” (MUELAS, 2000, p. 103). En este mismo año las autoridades Misak decidieron transformar el programa de Núcleos e Internados Escolares Rurales, aplicado en el año 1954 durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo, por la propuesta de un Instituto Técnico Agropecuario, que surge de la iniciativa de la comunidad en la búsqueda de estrategias por consolidar un sistema de educación propia (TENORIO, 2011, p. 61). En esta línea, en el año 2010 se crea la Misak Universidad como una alternativa frente al modelo educativo hegemónico, y con el propósito de fortalecer y crear escenarios de investigación contextualizados a la realidad cultural Misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014; TUNUBALÁ, 2013).

Frente a la permanente amenaza de desplazamiento y de eliminación gradual de los miembros de los colectivos indígenas en el año 2009 –año que abarca el periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), destacado entre otras, por los altos índices de desplazamiento y genocidios- la Corte Constitucional de Colombia ordenó al gobierno nacional, a través del Auto 004 de 2009 (CORTE CONSTITUCIONAL, 2009), adoptar un Plan de Salvaguarda con la iniciativa de proteger 34 comunidades indígenas de los impactos del conflicto armado.

El Plan de Salvaguarda, desarrollado y planeado con asesoría de las diferentes instituciones del gobierno nacional³¹, contienen los mecanismos y estrategias que garantizarían “la existencia cultural, espiritual, social, política e física” de las comunidades indígenas (Ibid.). A pesar de los esfuerzos de las organizaciones indígenas por hacer cumplir lo estipulado en el plan estratégico de salvaguarda en un ambiente de aparente autonomía, continúan siendo perseguidos y reducidos.

Se puede observar que en su trayecto histórico, y recientemente, desde la década de los 70 del siglo pasado, los guambianos han adquirido las herramientas políticas y la capacidad de

³⁰ La ex gobernadora Ascensión Velasco Montaña Gobernadora Cabildo Ancestral del Pueblo Misak resalta que “era muy importante diferenciar entre un Plan de Desarrollo común y corriente y un Plan de Vida. El primero casi siempre proviene de las necesidades del Estado y obedeciendo a una política y a un periodo de gobierno. Mientras en el caso de nuestros planes de vida se busca que salgan de la comunidad, obedeciendo a sus realidad y cosmovisión, siendo proyectados a largo plazo”(En <https://horizontesdecompromiso.files.wordpress.com/2013/01/plan-de-vida-guambiano-pueblo-misak.pdf>)

³¹ Ministerios e entidades para el desarrollo social.

influnciar las acciones del Estado, lo que según de Gersen José dos Santos Luciano (2013), constituye una articulación entre el capital social en términos de Bourdieu y el empoderamiento, de acuerdo con Paulo Freire. Con lo anterior, no quiero negar las posibles controversias que pueden ser asumidas como actos que atenten contra la humanidad de las personas.

En medio de este clima cargado de múltiples tensiones, la “música propia” revela una importancia en la agenda política de los misak. En particular, infiero que el papel de los músicos es de una gran responsabilidad con su comunidad, ya que puede ser agentes esenciales en el proceso de reconfiguración del pensamiento propio y en el *ciclo de vida Misak*.

Sin embargo, el lugar de la “música” misak en su interacción con agentes estatales y externos, y vinculados con procesos de patrimonialización, se torna en una arena en la que la cosmovisión misak tiende a ser opacada. El esclarecimiento hecho por taita Segundo, descrito antes, en el cual recalca la diferencia entre la música propia y la “chirimía” se revela como una tensión que da cuenta del choque de dos visiones de mundo en la que una tiende a imponerse sobre la otra. Tal esclarecimiento es reiterado por otros interlocutores misak, lo que me lleva, sin duda, a profundas reflexiones que sintetizaré en algunos cuestionamientos de tipo teórico y metodológico, que orientaron el interés de esta pesquisa.

2.5 Redefiniendo cuestionamientos

Después de mi ingreso al campo en Guambía, el cual traté de reconstruir en las apartados anteriores tomando como referencia los datos de mi diario de campo, audios, fotos y videos que realicé, quiero hacer énfasis en algunos ejes de discusión sobre los que problematiza esta disertación y que tomaron relevancia progresivamente después de mi contacto con variados enfoques teórico-metodológicos de la Antropología social y de la Etnomusicología, que asumen los desafíos que la contemporaneidad demanda para estos campos. De estas referencias recogí algunas propuestas teóricas y metodológicas, no con el objetivo de encajar los datos de campo en un marco teórico, si no con el propósito de que me ayudaran “a pensar” cómo entender y abordar las situaciones etnográficas. Además, esta incursión en la literatura antropológica me permitió tener una guía para cavilar sobre mis “creencias” como músico que ha transitado entre los discursos de las músicas “tradicionales” y “populares” en Colombia. Discursos basados, a menudo, en clasificaciones que han tendido a ser cosificadas por el folclor, cuyos debates se inclinan hacia la categorización universalista y caracterización de valoraciones de tipo cultural a partir de las dicotomías popular/tradicional, urbano/rural, escrito/oral.

Para de trascender esta tendencia, me oriento por entender “la complejidad de la producción social del sentido involucrando la diversidad sonoro-musical de la actualidad” (LUCAS, 2013, p.12) cuyas posibilidades teórico-metodológicas se entrelazan con la práctica etnográfica. De ese modo, articulo la modulación entre la escucha y la observación como recursos etnográficos que permiten entender cómo la “gente que hace música en determinado tiempo espacio” (Ibid).

Los momentos etnográficos considerados permiten inferir la presencia de, por un lado, alteridades que son movilizadas en el acontecimiento de la *música propia* en diferentes espacios de sociabilidad³² de la vida misak. Por otro lado, la intervención de fuerzas externas que revelan su hegemonía a través de mecanismos de simplificación (SCOTT, 1998) que oscurecen otras visiones de mundo. Otros enfoques teóricos, como la *cosmopolítica*, busca alternativas que se aproximen a la comprensión de otros marcos epistemológicos no hegemónicos.

Cosmopolítica es el término utilizado por Isabelle Stengers (2005), para referirse a una propuesta política que involucra la coexistencia de mundos múltiples, lo que implica diversas formas de hacer política y tensiona los principios de representación que le confiere a la política, el dominio sobre los humanos y a la ciencia, sobre los no humanos (LATOURE, 1994).

En esta perspectiva, los estudios de Eduardo Viveiros de Castro (2002) y Marisol De la Cadena (2009), enfocados en las ontologías amerindias, amplían la discusión sobre cosmopolítica. Viveiros de Castro (2002) construye su propuesta de perspectivismo, llevando el límite de la distinción clásica *naturaleza/cultura* a un estado de mayor porosidad, que posibilita entender “las dimensiones o dominios internos de cosmologías no-occidentales”. La convergencia de varias etnografías realizadas en las tierras bajas suramericanas, lleva al autor a elaborar la noción de *perspectivismo amerindio* para dar cuenta de una actitud y una interpretación acerca del modo en que los humanos, los animales y los espíritus se relacionan y se ven a sí mismos desde distintas corporalidades. El perspectivismo amerindio es una forma de ver desde el cuerpo de la alteridad, es ocupar un punto de vista. Así, los humanos, los animales o los espíritus habitan diferentes cuerpos y por lo tanto, configuran diferentes tipos de naturalezas.

³² Strathern (2006; 2014), cuyos aportes desde la etnología melanesia, entiende que la “sociabilidad” incluye actores de la serie extrahumana, quienes hacen parte de posibles relaciones. Relaciones con seres que tienen voluntad propia, incluye la posibilidad de comunicarse y de extrapolar las relaciones sociales hacia alteridades diversas. Son relaciones humanas alargadas con los extrahumanos. Al respecto de la noción de “socialidad” se orienta a una comprensión que se limita a la forma como se relacionan personas. Strathern explica que la socialidad engloba la sociabilidad, en el sentido que de la primera se trenza a partir de formas de sociabilidad que se configuran (STRATHERN, 2014).

De la Cadena (2009), por su parte, se orienta por su concepción de una *Cosmopolítica Andina*. La autora propone este concepto a partir del análisis de los conflictos sociopolíticos en torno a la intención de explotación minera de los cerros sagrados de Cuzco, en Perú. En su experiencia etnográfica, De la Cadena cuenta que se sintió movilizada por otra perspectiva que le ofreció su interlocutor, Nazario, sobre el Ausangate, cadena montañosa de alto significado espiritual para los indígenas en Cuzco, frente a la intervención de un proyecto minero en el lugar. Si bien, la preocupación de la autora se inclinaba inicialmente hacia el despojo y la pérdida de la manutención de los recursos de los miembros de la comunidad, la preocupación de Nazario, se orientaba a explicar que la montaña podría decidir causar la muerte de quienes la intervinieran. Al sensibilizarse con la perspectiva de Nazario, observó la relevancia de abarcar la intervención de alteridades según la ontología planteada por los indígenas, en la discusión política sobre el destino del territorio montañoso. La autora añade que “las equivocaciones son lugares conceptuales de manifestación de diferencias ontológicas, las cuales, como Viveiros de Castro indica, hacen posible la pregunta antropológica y, yo añadiría, la formulación co-elaborada de proyectos políticos con espacio para diferentes mundos.” (2009, p. 152).

Los autores De la Cadena y Blaser (2009) se inspiran en Michael Trouillot que remite a la idea de que la Revolución Haitiana fue *impensable* para la imaginación francesa y occidental de ese entonces cuando aconteció. Con *impensable*, se refieren a todas las premisas que se escapan a la ontología moderna, orientada bajo el principio organizador que se le confirió a la dicotomía cultura/naturaleza, la cual a su vez, provoca la invisibilidad de otras ontologías. En ese sentido, los europeos de la época no concebían como una posibilidad que los esclavos negros se rebelaran y liberaran. De la Cadena y Blaser deslizan la idea de *lo impensable* como una situación semejante e inconcebible para la imaginación hegemónica en América Latina en tiempos de neoliberalismo, no por presencia y acción política de las asociaciones indígenas, sino por los términos con que orientan sus formas de actuar en la actualidad. De la Cadena explica que:

El actual surgimiento de la indigeneidad –la erupción del “ritual andino” demandando un lugar en las demostraciones políticas– podría implicar el surgimiento de aquellas prácticas de representación proscritas disputando el monopolio de la ciencia para representar la “naturaleza”. Las indigeneidades emergentes podrían inaugurar una política diferente, plural no porque estén representadas por exigentes derechos de género, raza, etnicidad o sexualidad, sino porque ellas despliegan prácticas no modernas para representar entidades no humanas (2009, p. 148).

Estos nuevos discursos se debaten en el campo de interacción entre humanos y no humanos, donde las alteridades se recrean en las cosmologías amerindias a través de prácticas

“pre-modernas” vigentes y a través de “rituales andinos” que se abren campo para intervenir como agentes políticos. De esta manera, “lo impensable” se debate frente a la institucionalización de un único relato que opaca otras formas de pensamiento, creando espacios donde se hacen imposibles otras ontologías. Por eso los autores sugieren que, tanto el Estado como nosotros, los mismos investigadores, tomemos en serio los diálogos entre ontologías diversas.

Uno de los aspectos que me llamó la atención es la importancia que ciertas personas que interactuaban en el proceso electoral daban a la intervención de los “músicos misak”, sustentando la idea de que la “música propia ayuda a ser buenos pensantes”. Este argumento me remite a las líneas antropológicas que han considerado a los objetos y a las cosas como agentes transformadores en la experiencia vital de las personas. Dentro de este marco de análisis, Marilyn Strathern entiende *agencia* como la capacidad atribuida a los artefactos que realizan su propio tipo de transformación, lo que ayuda a explicar la potencialidad de la música propia como procesos políticos que refuerzan el sentido de identidad misak.

As pessoas compreendem que um objeto pode tanto ser um item específico quanto conter o mundo em si; ele condensa ou miniaturiza um contexto mais amplo. Assim, um objeto pode presentificar poderes ou forças que afetam a vida de uma pessoa, sejam eles imaginados como o ambiente, o cosmos ou a comunidade (STRATHERN, 2014, p. 495).

En este sentido, asumiendo que los objetos musicales y la “música propia” tienen una *agencia* transformadora sobre los cuerpos y el pensamiento misak, vale la pena profundizar en un marco intersubjetivo sobre qué es lo que los músicos misak entienden por “música propia”. Contemplando en esta indagación, que se escucha y se practica otras músicas, y que la “música propia” ocupa un lugar en la ontología sonora misak que no la circunscribe a una concepción de occidental música.

Desde la etnomusicología se ha discutido la pretensión de universalidad de la idea de música. Desde Alan Merriam (1964), quien relativiza las particularidades de la producción sonora al entender la etnomusicología como el estudio de la música en la cultura (1964, p. 319), y posteriormente, la música como cultura (1977, p. 204), para profundizar en las relaciones estructurales ante experiencias que tensionan la frontera de lo musical. Posteriormente la discusión se centra en las teorías nativas presentes en sociedades indígenas como apuntan Feld (1984), Menezes Bastos (2013), Jonathan Hill (2014) y Seeger (2015). Lo anterior, en diálogo con mi experiencia etnográfica lleva a pensar, en consecuencia, que estaríamos ante la presencia de otras lógicas sonoras musicales configuradas a partir de formas conceptuales propias y

diferentes a la occidental. Feld (1996; 2013) es pionero en cuestionar la universalidad de un único relato para explicar otros universos sonoros. Así, sugiere que la *acustemología*, entendida como “la unión de la acústica y la epistemología”, sea una herramienta que permita “investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo” (2013, p. 237). Con estos presupuestos Feld comprendió la categoría *dulugu ganalan* (*Lif-Up-Over*) entre los *Kaluli* de Papua, Nueva Guinea, como una metáfora que da cuenta de las formas como se configuran las relaciones sónicas y las relaciones sociales, en función a la localización espacio temporal dentro del bosque tropical Bosavi.

Otro enfoque que flexibiliza al concepto de música, es el estudio de Jonathan Hill (2014), quien en su intensa investigación entre los *Wakuenai*, o *Curripaco*, que habitan a lo largo del río Negro entre Venezuela y Colombia, interpreta los sonidos musicales presentes en el arte verbal en estos colectivos como formas de interacción para pugnar contra la implementación de proyectos al servicio de economías coloniales, liberales y neoliberales. A partir de un análisis comparativo con datos de otras etnografías, el autor argumenta que en estas performances sonoro vocales, que se extienden a los objetos sonoros, acontecen dos procesos: el que llama *Musicalização*, es entendido como el proceso de creación de espacios sociales donde se entrelazan las interacciones humanas, los sonidos y los comportamientos de los no humanos (ibíd, p.14). Y *Musicalizando o outro* que consiste en el reconocimiento de la alteridad y el esfuerzo por la transformación y domesticación, con el interés de crear un espacio de interacción que promueva la convivencia en armonía y un compromiso colaborativo (Ibíd, p. 36).

También es posible comprender la propuesta de Hill en la situación que describí, donde la “flauta” y el “tambor” en acción conjunta durante las elecciones del cabildo estaban domesticando y motivando a los presentes a comprometerse a participar en el proceso político. Como sugería el taita Segundo, para que “los espíritus los acompañen con la música y los ayuden a ser buenos pensadores”. También es posible pensar que ese día yo estuviese atravesado por los flujos sónicos de la “música propia”, y a la vez, siendo domesticado por esta, o acaso, ¿por qué el interés de continuar con una pesquisa en Guambía conociendo lo sensible de la viabilidad de esta? Entonces, ¿esto quiere decir que es posible pensar en una forma *misak* de *musicalizar al otro*?

La transformación intersubjetiva a través de prácticas sonoras, es también abordada por Marília Stein (2009; 2013). La autora explora los cantos de los niños Mbya-Guaraní, en Rio Grande do Sul, como dimensión artística que tiene capacidad de *agencia* en términos de Alfred Gell (1998): tiene la capacidad de movilizar actores sociales a través de una red de intenciones.

En este marco teórico la autora se vale de las categorías performáticas sonoro-musicales y émicas de los cantos de los niños Mbya-Guarani, para entender cómo es el proceso de construcción de la persona. Para esto, en un reciente campo de discusión, la autora propone la noción de cosmosónica en la cual se articula “a constituição sônica e a concepção cósmica” y “A produção de sons falados, cantados, dançados e tocados é fundamental para a comunicação dos Mbya com as divindades, nomes-espíritos, que fazem parte da transformação da pessoa” (STEIN, 2013, p.18).

La propuesta de Stein permite cavilar sobre una posible presencia de una *cosmosónica Misak* en la que los arreglos sonoros podrían actuar como agentes movilizadores de pensamientos indispensables para la vida de las personas. Partir de la idea de una plausible *cosmosónica misak* permitiría identificar las conexiones entre lo sonoro y formas sociocsmológicas que se configuran en la experiencia comunitaria misak.

Si bien, la cosmosónica permite problematizar acerca de las sociabilidades sonoras en contextos micro y meso, es necesario considerar los vínculos de lo local con las lógicas sociopolíticas macro. Esta relación sugiere la necesidad de seguir los rastros de los procesos de mercantilización y sus nexos con las políticas culturales orientadas desde las instituciones y corporaciones globales que afectan lo local (COMAROFF; COMAROFF, 2009). En este sentido, como José Jorge de Carvalho, quien reflexiona sobre las practicas musicales afroamericanas y su incorporación en las lógicas la producción y circulación global sugiere que “entender las tradiciones musicales no solamente pasa por una discusión de formas y géneros sino también por una cuestión de geopolítica estética” (CARVALHO, 2003, p. 6). Lo que requiere una reflexión que no se encasille en las valoraciones estéticas, si no que se cuestione sobre las prácticas de poder que atraviesan a las sonoridades.

Considero que la idea de cosmosónica podría proveer un análisis más profundo, si consideramos las relaciones de poder que sugiere la propuesta de cosmopolítica. Dentro de este concepto, un campo que abre la discusión sobre los conflictos que se presentan entre ontologías que buscan ocupar un mismo espacio, es propuesto por Blaser (2009) con la idea de ontología política. El autor señala que esta propuesta posibilita un análisis de “las negociaciones que se dan dentro de un campo de poder en el proceso de gestación de las entidades que conforman un determinado mundo u ontología”, y “los conflictos que se generan cuando esos mundos u ontologías tratan de sostener su propia existencia al mismo tiempo que interactúan y se mezclan con otros diferentes” (p. 82).

Además, Blaser y De la Cadena (2009) apuntan que al tratar las ontologías indígenas en América Latina, debe considerarse la colonialidad del poder, planteada por Anibal Quijano,

como elemento constitutivo de la ontología moderna. Tal patrón mundial de poder, opera a través de mecanismos que pretenden cosificar y controlar todas las esferas de la vida humana mediante la clasificación social. Desde la mirada de quienes consideran la colonialidad del poder como constitutiva de la modernidad, ambos procesos contribuyen a la instauración del capitalismo como un proyecto expansionista y de interconexión comercial del sistema mundo moderno (QUIJANO, 2000).

Así, entiendo las luces y las posibilidades de las propuestas presentadas por los autores anteriores como campos de discusión que me ayudan a pensar en la co-existencia de epistemologías alrededor de las performances sonoro-musicales, que han sido oscurecidas por un único relato eurocentrado. En ese sentido, mi intención es comprender, dentro de una discusión intersubjetiva, cómo se tejen los sentidos atribuidos a la música propia por los músicos misak y su posible ontología como una cosmosónica, que abre un campo de debate sobre los universos sonoros en la arena cosmopolítica.

3 TEJIENDO ALIANZAS PARA UNA PESQUISA “SOLIDARIA” EN GUAMBÍA

“Sincronismo cósmico”, me dijeron algunos cuando les conté la forma como había conocido a Flávio Gobbi, un caluroso día de febrero en el que llegué a Porto Alegre por primera vez, para iniciar mis estudios en el PPGAS de la UFRGS. Tenía algunos mapas que Paloma me había impreso con la ruta que me llevaría desde el aeropuerto hasta el lugar donde vivía la persona que me recibiría por “couchsurfing” mientras encontraba un lugar en donde vivir y cargaba un equipaje de dos maletas y una marimba de chonta³³. Cuando llegué al lugar donde abordaría el bus había un sujeto que se fumó cuatro cigarrillos mientras llegaba la ruta del “T5”. Después de verme con gesto de perdido entablamos una conversación en la que me enteré que él era Flavio Gobbi, estudiante de doctorado en el mismo programa que yo. Dos días después de haber cumplido mi estadía por “couchsurfing” y sin haber conseguido dónde vivir a causa de la burocracia y de los altos costos de arrendamiento en Porto Alegre, Flavio me recibió en su casa que quedaba a una cuadra de donde me había estado hospedando. Finalmente viviría junto con Paloma en la casa que él tenía por alquiler en el barrio Rio Branco. Conocer a Flavio hizo menos complicado vivir ese primer año en Porto Alegre, y puedo decir que le admiro por su trayectoria y su trabajo en los procesos de demarcación de territorios con los Mbya Guarani en el estado de Rio Grande do Sul. Intrigado por su trabajo, y ya que yo iba a abordar mi tema de investigación también con un colectivo indígena, “sí me tomé la molestia”³⁴ de leer su disertación para saber cómo él se desenvolvía en la disciplina. Entre otros detalles aquel día convergieron varias cosas “muy afines” en el tiempo-espacio, y eso fue lo que yo entendí como “sincronismo cósmico”³⁵. Además, esta idea también la relaciono con la forma en la que llegué a establecer mis contactos en Guambía.

³³ Instrumento musical polifónico de percusión usado en las músicas tradicionales pacífico colombiano, que en el año 2015 es considerado junto con los Cantos Tradicionales del Pacífico Sur de Colombia como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

³⁴ Enfatizo este comentario porque no comparto la idea de muchos colegas que expresan que una “dissertação” nadie la lee y que no es tan relevante, ya que la “tesis” de doctorado es, en realidad, la que vale la pena. “Dissertação” se le llama en Brasil al trabajo de grado de maestría.

³⁵ Después, no me quedé con la curiosidad al respecto y encontré en un blog en español llamado Equilibrio Cósmico Conciencia Creativa Nuevo Paradigma, y con link en: <http://equilibriocosmico.blogspot.com.br/2014/10/sincronico.html> lo siguiente al respecto: “Uno de los aspectos más enigmáticos y cautivadores del universo en el que vivimos es la sincronicidad. A todos nos ha pasado en alguna ocasión una coincidencia tan improbable que nos resulta ominosa, mágica, epifánica o perturbadora. Conexiones entre sucesos, personas e información que trascienden la realidad convencional: como si las cosas tuvieran hilos invisibles que sólo por momentos en estados de conciencia elevados o por una misteriosa alineación podemos vislumbrar”. Esta idea de lo que puede ser ese “sincronismo cósmico”, la relaciono con el comentario de Carlos Steil, profesor de Teoría Antropológica para el primer semestre de 2016, en una conversación que tuvimos, mientras tomábamos un insípido café en el “Bar de Antonio” en el Campus Vale de la UFRGS. Ese día Carlos trataba de explicarme la idea de “malla” de Tim Ingold y de cómo las cosas acontecen como el hilo de una cometa, que es orientada por el viento. Confieso que ese día me quedó una idea muy vaga de la metáfora. Pero después de

Ocho días atrás antes de encontrarme con Flávio en el aeropuerto Salgado Filho, había estado en las Elecciones de Cabildantes escolares en el IEAM, que narré en el capítulo anterior. Lo que no había contado es que ese día conocí al taita Samuel Morales de una forma que no me lo esperaba.

Aquel día cuando salimos Paloma y yo del IEAM decidimos regresar caminando hasta Silvia. Veníamos observando el paisaje, tomando algunas fotos. Pasamos de nuevo por el cementerio y de lejos observamos la Misak Universidad. Llevábamos quince minutos del recorrido cuando inesperadamente nos cruzamos por el camino con tres misak; dos de ellos llevaban un tambor cada uno y el otro traía consigo un estuche con dos flautas. El que cargaba las Flautas era Samuel Morales. Con él tuve una breve conversación, que solo consistió en presentarnos, tomar sus datos para un futuro y posible encuentro. Con él me comunicaría de nuevo diez meses después cuando regresé a Guambía. Y él sería la persona que me recibiría en su casa, la casa de la familia Morales Guazamallí, en la vereda El Cacique. ¿Eso era de nuevo un “sincronismo cósmico”? La idea también la apoyaba Paloma: “pero es que nos encontramos a taita Samuel porque veníamos a pie, nos pudimos haber regresado en carro”.

Ahora bien, cada quien le da importancia a las cosas que acontecen por la manera como las afecta. Afirmo lo anterior, ya que en diciembre de 2015, el día que regresé a Guambía y me “re encontré” con el taita Samuel Morales, cuando le recordé al taita sobre nuestro epifánico encuentro me expresó que no recordaba nada de aquel día. Seguramente aquel día para él no fue tan sincrónico y cósmico. Se puede decir que aquella vez fue muy poco el tiempo que pude interactuar con Samuel Morales y seguramente mi disposición con relación al momento hizo que me causara mayor impacto.

Otra vivencia relacionada con los “sincronismos cósmicos”, ese mismo día del reencuentro con el taita Samuel, un par de horas antes de nuestra cita, fue por “casualidad” que me topé con el taita Segundo Yalanda, que tampoco me recordaba. Primero, quiero adelantar que, después de mi primera experiencia en Guambía, construí una comunicación que presenté en el año 2015 en la XI Reunión Antropología de la Mercosur RAM, Montevideo–Uruguay. En este comunicado sugerí algunas preguntas a partir de las experiencias que viví el día de las elecciones del Cabildo Escolar Misak. Aquel texto está incorporado en el capítulo I con algunas modificaciones. Estaba optimista por las palabras del profesor Sergio Baptista, en su experiencia de pesquisa con colectivos indígenas que me alentaba a pensar que aquella

contarle como había llegado al UFRGS me dijo, lo que traduje: “usted no se ha puesto a pensar que seguramente si no hubiera conocido a Paloma usted no estaría aquí”.

producción escrita sería también una forma de construir alianzas con las personas que iban a acompañar la pesquisa. También estaba muy interesado en que lo leyera Segundo Yalanda, a pesar de que mi contacto con él desde Brasil había sido difícil. Así registré mi inesperado encuentro con Segundo Yalanda en el diario de campo:

Silvia, diciembre 19 de 2016.

A las tres y media me comuniqué con el Taita Samuel, para recordarle de nuestra cita. Me respondió que iba en camino para Silvia desde Popayán y en dos horas llegaría; que lo llamara de nuevo para encontrarnos. Para esperar fui al parque y me senté en una silla de frente a las oficinas de las empresas de buses intermunicipales. A mi espalda, estaba la iglesia del Perpetuo Socorro. En menos de treinta minutos, la calle se congestionó con la llegada y partida de vehículos de transporte público y de carga, ocupados la mayoría por misak y cargados en la parte superior de productos agrícolas, que posteriormente trasladaban a los buses intermunicipales que se dirigían para Piendamó, Popayán y Cali. Este encuentro provocaba una masa sonora polifónica proveniente de las potencias motoras de vehículos de transporte de diversos cilindrajes, y el difuso resultado de conversaciones en español, en *Namtrik*, el idioma de los Misak y en *nasa yuwe*, el idioma de los *paeces*.

Mientras mi atención se concentraba en lo que acontecía veo un rostro conocido, era el taita Segundo Yalanda. Lo llamé, y volteó a mirarme, aunque su rostro y reacción me indicó que no me reconocía, respondió “Sí... ¿en qué le puedo ayudar?”. Me presenté de nuevo e intenté hacerle recordar que nos habíamos conocido en el colegio agropecuario diez meses atrás. Me manifestó que tenía muchos amigos de universidades y que era muy difícil recordarlos a todos.

(...) Antes de que partiera le entregué una copia de un comunicado que había socializado en el congreso de antropología en Montevideo (RAM). Cuando la recibió rápidamente pasó hoja por hoja hasta el final, se detuvo en la bibliografía y me preguntó si conocía a algunos de los autores. Llevé mi vista hacia ella, ojeando una por una cada fuente, y le dije que solo había visto a Marília Stein, pero nunca había hablado con ella. Con Gregorio Yalanda, había tenido unas breves conversaciones por Facebook pero no conocía personalmente a ninguno. Ni a Luis Guillermo Vasco, ni a Marilyn Strathern o a Bruno Latour. Él me expresó que conocía al Taita Avelino Dagua y me habló de su delicado estado de salud: “él escribió el libro con taita Misael Aranda y Vasco, el antropólogo”. Se refería al libro *Los Hijos del Aroiris y del Agua*. También manifestó que conocía a Gerardo Tunubalá, “él es historiador, estudió maestría en España, en Sevilla”. También se refirió a Gregorio Yalanda: “él es músico Profesional, con él estuve en Francia”. Infelizmente, la conversación con Taita Segundo tuvo que detenerse ya que el bus en que viajaría hacia Popayán estaba por partir. Tomé de nuevo sus datos para encontrarnos después de su regreso, a pesar de que expresó que su tiempo sería muy reducido después del primero de enero porque tomaría posesión como cabildante para el año 2016.

Quiero destacar que taita Segundo le dio mucha importancia a que hubiese colocado como referencia a las producciones guambianas. Son trabajos investigativos que dan cuenta de la propia vida de los misak, narrada por ellos mismos, contruidos a partir de presupuestos teóricos-metodológicos nativos y en diálogo con las herramientas adquiridas por el contacto con el mundo académico universitario. De alguna forma considero que fue un punto a favor en mi escrito, dialogar con la producción investigativa misak y trabajar con sus presupuestos y perspectivas. Dado que es relevante establecer un diálogo con las formas de analizar y de

producir conocimiento de los colectivos con quienes tenemos la posibilidad de trabajar. En cualquier caso, sin perder la posibilidad de que estas producciones, de igual forma, puedan ser debatidas. Sin embargo, este tipo de producción nativa, alguna realizada en coautoría con antropólogos externos, tiene una trayectoria en una vertiente de la antropología en Colombia que presentaré más adelante brevemente en el transcurso de este capítulo.

Para finalizar el asunto del “sincronismo cósmico” quiero señalar que algunos momentos me parecieron reveladores, y el que narré anteriormente, me afectó por mi encanto con los datos de campo recogidos en Guambía. Y, aunque los taitas no recuerdan aquellas fugaces experiencias, no es que no hayan sido significativas para ellos. Pues si con paciencia dilatamos el tiempo de duración para que agrupe una mayor muestra de encuentros ampliando las configuraciones en las que ocurren los acontecimientos: cuando estamos y cuando no estamos en campo, momentos incontrolables para el etnógrafo; y cuando este está presente, observa y reacciona por una correspondencia con los efectos de acontecimientos y relaciones previas, creo que sí es posible hablar de un “sincronismo cósmico”. Y en este punto para aterrizar la idea a un campo de discusión etnográfica considero que uno de los efectos de tal sincronismo se revela en la *complicidad* y en las relaciones establecidas entre el etnógrafo y los “interlocutores o compañeros de pesquisa” (MARCUS, 1999). Me refiero a que los efectos de tales sincronizaciones, desde mi interpretación, se revelaron a través de manifestaciones de “complicidad”. Ejemplo de ello, es la forma como se lo expresó a otros, el taita Samuel Morales en dos ocasiones: uno, para un gobernador que le preguntó a Samuel quienes éramos nosotros, Paloma y yo, el día del cambio de vara el primero de enero de 2016, y otro, el día que me presentó frente a las personas de la Vereda El Cacique que acompañaban la novena para la virgen de Nátaga que se celebró en su casa: “ellos están aquí porque son mis amigos, porque ellos son músicos y entre músicos somos así, nos colaboramos”.

Fueron cuatro músicos misak, de tres generaciones diferentes, los que me permitieron participar y compartir experiencias y percepciones en diálogo intersubjetivo sobre lo que en Guambía algunos músicos expresan acerca de la “música propia”. Ellos son el taita Segundo Yalanda de la vereda Piendamó Arriba, a quien introduje en el primer capítulo; Gregorio Yalanda de la vereda Gran Chiman; el taita Samuel Morales y su hijo el tata Felipe Morales de la vereda El Cacique. El taita Samuel y el tata Felipe me permitieron morar en sus casas durante mi estadía en campo, lo que posibilitó integrarme con sus familias, la familia Morales Mazaguallí y Morales Yalanda, y participar de profundas conversaciones en el *Na-Chak* [cocina] y compartir experiencias que, si bien, no se relacionaban de forma evidente con la “música propia”, me permitieron comprender que los acontecimientos perceptibles por la

observación y la escucha son importantes para entender lo que acontece en el territorio *misak*. En este capítulo destaco los diálogos que mantuve con Gregorio y el taita Samuel. En el tercer capítulo entra la voz de tata Felipe a hacer parte de la experiencia consignada en el texto.

A Taita Pedro José Muelas, músico relevante en el proceso de aprendizaje de tres de mis interlocutores y nombrado de manera recurrente por ellos, solo tuve la oportunidad de conocerlo a partir de las conversaciones con Gregorio, Samuel Morales y Felipe Morales (hijo de taita Samuel) quienes me contaron sobre su proceso de aprendizaje con él. Durante los días de mi estadía en campo, él se encontraba muy enfermo y solo lo pude observar a la distancia el día que convine la primer cita con Gregorio Yalanda.

También tuve unas pocas interlocuciones con mama Bárbara Muelas, madre de Gregorio Yalanda, lingüista, exgobernadora del resguardo, exdirectora del IEAM, y exterrajera que participó de forma activa en la recuperación del territorio que hoy se llama Santiago. Ella me permitió precisar algunos aspectos relacionados con el idioma *Namtrik*.

3.1 “El que hace sonar”: conociendo a los músicos *misak*

Cuando iniciaba la búsqueda de literatura en bases de datos sobre prácticas sonoro-musicales en Guambía, encontré una fuente sobre el tema, que me remitió a la biblioteca de la Universidad del Cauca. Se trata de la monografía realizada por Gregorio Yalanda titulada *Nuestra música guambiana: Análisis y transcripción de la música propia*. Así que con inquietudes por saber sobre el autor, logré contactarme con él por Facebook. En nuestras comunicaciones iniciales por internet, me enteré que tiene 35 años, que nació en la vereda Gran Chiman, de Silvia y en la actualidad se desempeña como profesor del área artística y de sistemas en el IEAM. A mi retorno a Guambía logré tener algunos encuentros con él que me permitieron discutir sobre su trayectoria como músico, docente y sobre su monografía.

La primera cita fue la segunda semana de enero de 2016. Ese día me atendió en su estudio de grabación que queda cerca de la casa donde vive en la ciudad de Silvia, y donde ha grabado las producciones musicales con el grupo *Piurek* [hijos del agua] (Figura 12), conformado por músicos *misak* y *nasa*, donde se desempeña como intérprete de vientos andinos usados en las músicas de Perú, Bolivia y Ecuador, arreglista y director del grupo. Para tener una idea de la sonoridad del grupo Piurek, se puede escuchar por audio en SoundCloud³⁶ o en

³⁶ Escuchar la versión <https://soundcloud.com/search?q=Piurek>

YouTube³⁷, también adjunto audio permitido para uso de la pesquisa por Gregorio Yalanda (Audio 2). En su estudio también realiza trabajos de tipo audiovisual, de tipo publicitario y pedagógico que le son solicitados.



Figura 12. Grupo *Piurek*, conformado por músicos de la comunidad *nasa* y *misak*. Director Gregorio Yalanda a la derecha con la *quena*. Fuente: Archivo personal de Gregorio Yalanda, 2017.

Gregorio me contó que él es el primer *misak* con formación en licenciatura en música. También me relató cómo fueron sus inicios y formación como músico:

La música viene, creo viene de sangre, de familia, porque el abuelo de mi mamá fue músico, y pues después pasó con mi tío Pedro [Muelas], y Juan [Muelas]. En general, desde niño, yo considero que a un niño siempre le atrae tocar un instrumento o golpear y producir un sonido con algo. Porque yo me acuerdo que aquí en la casa se hacían fiestas, yo estaba muy pequeño, y mi tío Pedro empezaba a tocar con otros músicos que venían, entonces uno se quedaba viendo lo que hacían y el sonido se le quedaba a uno. A uno se le va grabando, yo creo que así es como uno inicia en la música y es que desde pequeño es bueno que alguien lo lleve de la mano para uno escuchar la música y eso se va quedando. (YALANDA, G. 18 de Febrero de 2016)

Como narra Gregorio, taita Pedro José Muelas fue quien inició junto con otros mayores el proceso de recuperación de lo que en Guambía se conoce como música propia. Su trabajo fue muy importante en el reconocimiento y motivación para otros guambianos que continuaron el camino que Pedro Muelas había recorrido, entre ellos Segundo Yalanda quien sería posteriormente profesor de Gregorio:

³⁷ Vídeo de Piurek en Concierto. *A las fiestas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IpUxmyfG8aA>> Acceso: 12 Ene. 2017.

Mi tío Pedro José Muelas fue terrajero³⁸ y él inició el proceso de recuperación de la música en Guambía de flauta y tambor junto con otros músicos mayores. (...) Aquí se reunían en la casa varios músicos y personas que querían aprender. Mi tío los invitaba con la excusa de comer y tomar, pero también era para que aprendieran. Entre ellos estaban Segundo [Yalanda] y Samuel [Morales]. Ellos hacen parte de la última generación de músicos que aprendieron con los mayores, como mi tío Pedro José Muelas. Si vas a preguntar aquí sobre la música propia creo que ellos te pueden decir más. (YALANDA, G. 18 de febrero de 2016)

Continuó explicando Gregorio sobre su trayectoria:

Pero digamos que la parte práctica de la flauta yo la aprendí con Segundo [Yalanda], porque él fue mi profesor en la escuela [IAEM]. Él me enseñó a tocar la flauta y éramos un grupo de niños; teníamos por ahí siete u ocho años y empezamos con la flauta guambiana. Y eso fue hasta que terminé quinto. En ese entonces no había bachillerato en el agropecuario [IEAM], entonces yo me vine para acá para el pueblo [Silvia], y pues aquí es más urbano y me encontré con un amigo que le gustaba mucho la “música andina”, música de charango, de quena, repertorio de los Kjarkas, de Illapu, y empezamos a salir con los grupos del colegio hacia otros lugares tocando música andina. Eso fue hasta el último año de bachillerato, en grado once. Y cuando terminé grado once, debía pensar en seguir estudiando. Y Yo saqué el mejor resultado en el ICFES³⁹ entonces podía escoger para ir a estudiar a una universidad y yo escogí música; muchos me desanimaban. Pero yo entré a la universidad con una idea muy equivocada, y no sabía uno que iba a aprender allá. Yo quería aprender “música” pero no sabía qué era aprender música. Entonces cuando yo me fui allá, yo pensé que era tocar la flauta todo el día. Pero cuando me ponen pentagrama, las notas, que las escalas, solfear, que la armonía, que las formas, que los acordes, a mí la cabeza se me volvió grandísima y me fue muy mal en la primera parte del primer semestre. La mayoría de los compañeros sabían leer una partitura, yo no sabía nada, al comienzo fue difícil, pero yo aprendí. (YALANDA, G. 18 de febrero de 2016).

En su transcurso de formación universitaria, a pesar de haber sufrido en diferentes momentos de “esa enfermedad social que se le llama racismo”, como él dice, logró superar el acoso de algunos compañeros de clase y de profesores por ser guambiano. Otras de las dificultades que vivió Gregorio se dieron durante su proceso de finalización de la licenciatura, en la elaboración de su proyecto final. Al momento de decidir el tema que abordaría y por alerta de quien era su orientadora, reconoció que la universidad lo estaba “occidentalizado en ella”.

Reflexiona:

Yo me occidentalicé, porque cuando yo pensaba en hacer mi tesis yo pensé en hacerla acá. Entonces lo primero que se me ocurrió, porque se me iluminó el bombillo, para desgracia mía: Quería coger las flautas guambianas que están con medidas humanizadas y volverlas diatónicas. O sea, meterlas dentro de una escala y mi pensamiento era ese “el día que los guambianos toquen en una flauta que esté, por ejemplo, en Do Mayor, ese día los guambianos serán civilizados”. Yo presenté ese proyecto, fue el primero y se lo presenté a un profesor de antropología que era el que nos daba metodología de investigación y me dijo “ese proyecto está muy bueno”. Yo no sabía que él era de la “vieja guardia” y a él le pareció excelente y me dijo “ahora si los guambianos van a llegar al progreso”, y yo contentísimo. Entonces cuando busqué orientadora y le presenté mi proyecto y me regañó. Ella me dijo “vas a acabar con tu cultura”, me explicó “usted al contrario tiene que enseñar que más gente aprenda a tocar de esas flautas, por qué se hacen así, por qué se toca así”. Caí en cuenta

³⁸ Persona forzada a vivir la propiedad de un hacendado bajo el modelo del terraje, como fue explicado en el primer capítulo.

³⁹ Examen exigido en Colombia para ingresar a la educación superior.

que estaba en un error. Entonces desde ahí empecé. Me di cuenta que no sabía nada de música propia y me di cuenta que no era como la occidental, que hace parte del ciclo de vida. (YALANDA, G. 18 de febrero de 2016)

Su monografía está dividida en dos partes, una, donde hace referencia a la historia de la música guambiana, a cómo se construyen los instrumentos y cuáles son los rituales, y la segunda parte, es la transcripción de las piezas musicales en partitura. Me insistió que la segunda parte les interesaba más a los músicos académicos, mientras que la primera parte, les importaba más a ellos porque hablaba de las historias de los misak.

En una segunda ocasión, sentados en la cocina y aprovechando la presencia de su mamá, la lingüista Bárbara Muelas, dimos continuidad a la conversación sobre su trabajo de grado y también él me realizó comentarios sobre la ponencia que había presentado para el congreso XI RAM en Montevideo, Uruguay, en 2015.

Ese día oriente la conversación con un interrogante ¿si para los “no misak” es “música propia”, para los misak en idioma *namtrik*, qué sentido tiene? Gregorio me respondió:

Esa pregunta es buena y me gustaría empezar con algo que leí del texto que usted escribió [(MARTÍNEZ, 2015)] y tiene que ver con esta parte que lograste detectar cuando dices “que los jóvenes cantaban tímidamente” en el momento de los himnos. Quiero decirte y es que parece ser, que cantar no existe esta práctica. Y por ejemplo, en el idioma propio no existe nada que al traducir al español sea “cantar”. Eso no quiere decir que ahora la gente no cante, aquí mucha gente canta en español y en *namtrik* y han hecho grabaciones. Pero digamos que dentro de la lengua no existe un término que indique la acción de cantar. (YALANDA, G. 19 de febrero de 2016)

Me explicó que en *namtrik*, el término *música* como es usado en occidente, no existe, así como tampoco existe el término *músico*, por eso si se va referir al que toca *música propia* se debe poner entre comillas:

Pero entonces en Namtrik existe *Wandiøeremik*, o sea “músico”, pero en realidad sería “el que hace sonar”. Pero en español no tiene sentido. Ahí está la palabra tocar, o sea la acción, pero no es músico. Sería “música”, en español, aunque no traduce eso. Todo eso yo lo expliqué en mi trabajo de tesis de la universidad. (YALANDA, G. 19 de febrero de 2016)

Sacó su computador portátil y abrió el archivo en formato de pdf, fue a la página 62 y leyó:

Yo lo escribí así: Al flautista se le llama *Lus Utrapik* y al tamborero *Palø Ichipik*. Así como la música guambiana emplea una lógica musical diferente, lo mismo ocurre con la lingüística en nuestra lengua: no existe la palabra “música” o alguna palabra para referirse al “músico”, y tampoco existe el verbo “cantar”. A ellos sencillamente se les nombra por la acción que realizan en el momento de tocar, por ejemplo, la traducción textual de la palabra *Lus Utrapik* sería “el que toca la flauta” y de *Palø Ichipik*, “el que toca el tambor”. Aunque en su traducción contextual más próxima al español sería “músico” (YALANDA, 2007, p. 62)

Mientras leíamos el párrafo de la página de Gregorio, mama Bárbara Muelas intervino:

Es como decir “soplar la flauta” y “pegarle al tambor”, “traiga a los músicos los que soplan la flauta y los que tocan el tambor”. Y a diferencia de lo que muchos entienden, para nosotros el gallo, no canta, el gallo llama, lo mismo los pájaros, los pájaros no cantan ellos avisan.

Sobre esto también tuve la posibilidad de discutir con taita Samuel Morales, quien me explicó: “No existen esos términos como música o músicos... los usamos, usted sabe, para que entiendan ustedes, los de afuera... pero aquí se les dice a los que tienen los instrumentos: *wuntrekøray*, que significa ‘hagan la música’”.

Así como lo expresaron Gregorio y taita Samuel, es más apropiado utilizar “música propia”, para que las personas de “afuera” entendamos que cuando los misak usan ese concepto se refieren a la música que se hace con la flauta *misak* y el tambor *misak*. Yo también lo pude entender como una forma de explicar la existencia de una sonoridad *misak*, que no debe ser entendida desde los contenidos y principios analíticos usados en la música occidental. Sino, por el contrario, que el término ofrece la posibilidad de entender que se está ante la presencia de una epistemología *misak* sobre el sonido. Y de esta forma, a partir del uso de la noción de “música propia” se da la apertura a un diálogo con sus formas propias de pensamiento, no con el ánimo de hacer una demarcación definida y radical, sino como una forma de construir un espacio de discusión para las experiencias interepitémicas⁴⁰.

Reafirmé lo que Gregorio me manifestó: que mi contacto con Samuel Morales y Segundo Yalanda era apropiado para entender lo que ellos llaman “música propia”, y precisamente de ellos dos fue quien escuché de forma insistente que la “música propia no es una chirimía”. Cuando le pregunté sobre el asunto a Gregorio también me lo confirmó “yo no

⁴⁰ Una discusión similar que puede ayudar a pensar en tales distinciones, condujo Johana Rappaport (2006) mientras desarrollaba su trabajo de tipo colaborativo con el Comité Regional Indígena del Cauca (CRIC), quien evidenció las categorías conceptuales “adentro” y “afuera” usadas por los activistas de la comunidad indígena *Nasa* pertenecientes al comité. Inicialmente estas aparentes dicotomías se entendieron como “esencialistas” por parte de algunos analistas no *nasa* del equipo de trabajo del CRIC; porque, como reconoce la autora, fueron abordados a partir de una “metáfora topográfica”, asumiéndolas como categorías culturales. Por el contrario, ella sugirió analizarlas políticamente, como “metáforas basadas en el espacio, que proyectan objetivos en el futuro y no tipologías culturales en el presente” (2006, p. 249), y en un esfuerzo por desarrollar dispositivos conceptuales originados en las culturas nativas, que faciliten nuevas interpretaciones consonantes con las epistemologías y prioridades políticas de las organizaciones” (RAPPAPORT; RAMOS, 2005, p. 40). Esto quiere decir que lo se interpretó como contradicción en el marco de un análisis culturalista; es el contexto de una organización política, es un dispositivo que integra la participación de actores indígenas o no indígenas. Ahora bien, considero que el análisis a partir de “metáforas basadas en el espacio”, usado por Rappaport, es un buen punto de partida para pensar cómo es posible entender lo “propio” y lo de “afuera”, más allá de una tabla comparativa de carácter culturalista que tabule que “rasgos” pertenecen a “X” o “Y” y por el contrario entender que el uso de tales categorías es una apertura a un diálogo interepitémico.

estoy muy al tanto de ese proceso pero yo sí sé que los mayores eran los que decían eso y Segundo y Samuel también lo dicen”.

3.2 “¿Y usted a que viene?”

¿Y usted a que viene? me preguntó el taita Samuel Morales, al día siguiente después de haberlo acompañado al matrimonio, sentados frente el *Nakchak* [La cocina] de su casa, en la vereda El Cacique⁴¹. La casa de la familia Morales Guazamallí está ubicada en el “sector” Cantero. El ‘sector’ es como un barrio en la ciudad” me explicó Gloria Mercedes, la segunda de hija de taita Samuel y Laurentina, que tiene 28 años. Mercedes, en una ocasión, me invitó junto con Laura Morales - su sobrina e hija de Felipe Morales y Diana Yalanda, que tiene con cuatro años y en ese entonces gobernadora del grupo de preescolar en la escuela donde estudia- hasta los tanques del acueducto ubicado en el sector. Estos hacen parte del complejo de suministro de agua potable alimentado por nacimientos de agua, que es distribuida a todas las viviendas de la vereda. Desde ahí había una buena vista para una panorámica de la vereda, que ellas me enseñaron.

En el sector “centro” de El Cacique se localiza el puesto de salud, el Centro Educativo el Cacique⁴², la sede de la Junta de Acción Comunal. También es fácil encontrar en el sector centro de El Cacique tiendas para la venta de abarrotes, trucha, fresas, salas de internet y una iglesia evangélica.



Figura 13. Laura Morales Yalanda, Gobernadora del Cabildo de Preescolar. Enseña el territorio de la vereda El Cacique vista desde las instalaciones del acueducto de El Cacique.

⁴¹ Datos del 2013 (TOMBÉ; MORALES; TUNUBALÁ, 2013), dicen que para ese año 547 familias poblaban El Cacique, para un promedio de 5.470 personas.

⁴² Datos del 2013 del plan de vida misak indica que en el centro educativo para ese año atendía a 173 estudiantes en formación básica primaria (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014, p. 46).

De las cuatro paredes dispuestas de forma rectangular que forman la casa, dos paredes son de bahareque, y los otros dos lados son de ladrillo gris, construido con cemento, arena y piedra triturada. El techo es con teja de barro y estructura interna de guadua. Tal variedad de materiales ha ido cambiando de acuerdo a la reestructuración espacial de la casa que se amplió “hasta donde pudo” por cuestiones del mismo terreno y a medida que llegaba un miembro a la familia, un *namuy misak*, como lo explicó mama Laurentina, quien junto con taita Samuel han hecho las respectivas modificaciones. Taita Samuel me dio su versión de cómo la casa antigua⁴³, propia de los misak entró en desuso a medida que se ejecutaban programas vinculados a planes de vivienda y remodelación de viviendas auspiciados por entidades estatales y no gubernamentales y administrados por el cabildo, y cómo la propia gente empezó a construir sus casas con nuevos diseños como las casas de la ciudad. El bahareque o el ladrillo de adobe son de preferencia del taita Samuel, porque posibilita una especie de regulación térmica inversa en dependiendo de la condición del tiempo: en verano la casa mantiene frescas y en invierno en su interior se conserva el calor. Al contrario el ladrillo cocido de tierra y el ladrillo gris en las paredes carece de esta bondad.



Figura 14: Vivienda de Samuel Morales, al fondo la casa antigua.

⁴³ “Su planta se conformaba como un círculo y su techo cónico se recubría de paja entretejida. En la punta del cono, un pequeño agujero redondo era el punto a partir del cual el techo se prolongaba hacia arriba en una breve estructura de cono invertido, empajándose aquel por fuera, por dentro ésta, y quedando los varejones al descubierto. Este hueco se llamaba *turyuməsik*, la coronilla de la cabeza de la casa. Estas casas eran llamadas *pinitsiya*, *tsusaikya* y *litsiya*, según la forma del empajado, y tenían ventanas que se orientaban con el sol, una hacia al naciente, otra hacia al poniente, llamadas *nəsik larrarrik*, los ojos de la casa.” (ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015 [1998], p.103).

A mi llegada el recibimiento fue de mucha cordialidad. Ese día conocí a Doris, la hija menor del Samuel y Laurentina, a su esposo Angel y su hijo de dos años Noel. Me invitaron a pasar la cocina. Al entrar mi sensación primera fue de estar transportado a la cocina de mis abuelos en la finca de Corinto en el Cauca y que yo visitaba con frecuencia de niño en el periodo vacacional. El olor y el sonido de la leña en el fogón me transportaron a mi infancia. Me ofrecieron sentarme en una banca de baja altura frente al fogón al lado de taita Samuel y Ángel. Mama Laurentina me sirvió una taza de café endulzado con aguapanela y un pan. Al terminar el café Doris me sirvió una sopa de verduras que comí mientras hablábamos de los acontecimientos del día anterior en el matrimonio.

Agotado el tema de conversación, taita Samuel empezó a preguntar de qué ciudad era, la universidad donde estudiaba, sobre mi familia y sobre Palmira, la ciudad del Valle del Cauca donde nací y viví hasta hace tres años, y con la cual emergió un vínculo porque me expresaron tienen amigos de Palmira aunque no los ven desde hace tiempo. “La gente de Palmira tiene mucha plata” expresó Samuel. Por los barrios que me nombró sin duda se refería a que sus conocidos residían sectores “acomodados” de la ciudad. Expliqué que yo era, a diferencia de los barrios que él describía, de un “barrio popular” y de padres obreros, mi papá “conservador” y mamá de “izquierda” y sindicalista que pensaron que con mi formación como ingeniero iba a mejorar la condición económica de la familia.

Cuando le conté de mi tránsito de la Ingeniería Eléctrica a la música y ahora en la antropología, expresó “pero usted debería tener mucha plata, la ingeniería da plata”. Con ese comentario me vi obligado a aclarar que mi inestabilidad laboral se debía a ciertas inconformidades en cada una de las áreas, pero que creía que convergían en un punto donde ellas dialogaban con armonía. Sobre el trabajo como ingeniero le aclaré que en las condiciones actuales donde existe una economía basada en servicios, donde el Estado privilegia a las empresas privadas con el discurso de la efectividad y el rendimiento, la suerte para los ingenieros como para otros profesionales no era la misma, mi experiencia y la de algunos colegas sirvieron para sustentar eso. También me referí a mis colegas “exitosos”. En fin, de mi trayectoria como ingeniero un poco marcada por inconformidades. De forma jocosa le dije que si bien la ingeniería no me había dado plata como él decía, si me había dado habilidades en la matemática, la física, para diseño y calculo generadores eléctricos y la mejora de rendimientos para centrales eléctricas.

Después de un breve silencio empezaron a hablar en *namtrik*. En ese momento presentía que algo importante se aproximaba y pasaba por mi cabeza ¿cómo es que el antropólogo debe arrojarse? y recordé todas “mis primeras veces”, como ingeniero cuando

detecté junto con otros trabajadores el primer fraude en un medidor de consumo de energía eléctrica cuyo servicio era para una empresa textil al occidente de Bogotá, por lo que me ofrecieron el primer soborno por no provocar una multa excesiva; o cuando tuve que, por primera y única vez, en mi primer trabajo como ingeniero despedir trabajadores de la misma empresa tercerizada para la cual trabajaba porque el contrato había terminado (Después saldría despedido yo por presunto activismo sindical). O cuando tuve mi primera presentación como baterista en un grupo de rock. Y pasaba por mi cabeza ¿Qué estoy haciendo aquí?, ¿Qué es lo que hacen los antropólogos cuando están en campo iniciándose?

Recordaba a Roy Wagner, quien expresó que “Os problemas imediatos que o pesquisador iniciante enfrenta em campo não tendem a ser acadêmicos ou intelectuais: são práticos e têm causas evidentes.” (2010, p. 31). El primer contacto con los “interlocutores”, la experiencia del “choque cultural”, el encuentro dialógico que tiene sus efectos de lado y lado entre quienes intervienen, la exploración mutua que se realiza en un tiempo no cosificado, fluido, no lineal. Lo anterior posibilita el tránsito de conocimiento con las personas porque inventamos la cultura, en un proceso de creación continua. Y también a Tim Ingold (2011), quien afirma que la antropología es hacer filosofía pensando junto con los otros. Confuso, tratando de llevar esto a la práctica me despreocupé sobre lo que me pudiese servir la teoría en este momento y pensé mejor “vamos a vivir lo que está sucediendo”.

Con todo eso pasando por mi cabeza, que transcurrió por menos de un minuto me regresó a la cocina el taita Samuel con las preguntas “y entonces ¿y usted a que es que viene?, ¿Qué piensa hacer aquí?”. Después de contarle de mi experiencia diez meses atrás en el IEAM, y de mi contacto con Segundo Yalanda, expuse algunos interrogantes que habían surgido aquel día, que expliqué de forma confusa y terminé expresando que no tenía una pregunta cerrada y definida.

“Pero usted aquí no puede investigar solo” sugirió que el cabildo debía saber de mi presencia. “¿usted conoce la Misak Ley?” respondí que la conocía recitando prácticamente cada uno de los artículos. Me insistió que las personas que hacen investigaciones dentro del resguardo deben retornar los trabajos a la comunidad y consignarlos para su consulta en la biblioteca ubicada en Santiago. El motivo de ello, es que tiempo atrás, personas “no misak”, en su mayoría universitarios, a pesar de que se les daba permiso e iban a investigar, no llevaban copias de sus trabajos al resguardo, y los que lo hacían, después no regresaban. Manifestó que comunicaría de mi presencia al cabildo. “Yo debo decirle al cabildo, el cabildo es como mi papá”, “¿cómo así que como el papá?”, le pregunté, “El cabildo es quien protege y regaña, es

como el papá y la mamá, pero cuando regaña lo hacen para que uno corrija el caminar, son los mayores hablando, están dando concejos”.

Una de las sugerencias del taita fue visitar la Misak Universidad y desde ahí lograr mi interlocución con los mayores misak. Debido a que el tiempo que tenía programado para hacer trabajo de campo coincidía con el periodo de vacaciones de la universidad, era imposible realizar tal contacto.

“¿pero usted porque quiere hacer la investigación aquí?” Preguntó. Mientras explicaba a los presentes de mi relación y experiencias con prácticas musicales donde también son usadas las flautas, me interrumpió “pero ¿son “chirimías?”, le respondí que exactamente el grupo con el que había trabajado no se definía como tal, pero que lo habían apropiado después de la permanente participación en festivales de música y principalmente en el Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, donde existe una modalidad de participación que se llama “Chirimía”. Explicado mi tema, me dijo “pero la música propia no es música de chirimía”. Al escuchar esta aseveración, también enfatizada por taita Segundo Yalanda, planteé una nueva pregunta para discutir: “y que tal sería problematizar sobre el asunto, es decir, por qué la música propia no es la música que hace una chirimía”. Taita Samuel comentó “¿usted puede hacer eso? ¿Usted cree que la música propia no es una chirimía?”, no tenía una respuesta inmediata para esa pregunta, pero sugerí que era posible indagar sobre los sentidos que son atribuidos sobre estas prácticas.

Seguidamente sus preguntas se orientaron a la forma en que haría las indagaciones a lo que sugerí: estando presente, observando, escuchando y participando hasta donde sea posible en los espacios donde la música propia adquiere sentido; también, dialogando con algunos músicos y haciendo un revisión bibliográfica y documentada sobre el asunto que me permitiera dialogar con los datos obtenidos en campo. “Usted sería algo así como un ‘solidario’”, expresó Samuel. Yo por contacto con unas fuentes tenía la idea de lo que era un “solidario”, pero pregunté para tener un referente de un misak sobre el tema: “Los solidarios fueron personas de afuera que ayudaron en la lucha guambiana y entre ellos, los antropólogos” Entre los antropólogos de los que hablaba taita Samuel me nombró a Luis Guillermo Vasco: “ese señor sí que colaboraba aquí, aquí lo quieren mucho porque ayudó, y él venía con otras personas y ayudaban”. No supe si definirme como un solidario.

“¿Y usted donde se piensa quedar?” me preguntó. Recordé a Vasco (2007), que como “solidario” en la lucha indígena en Guambía en la década de 1980, y quien en su método etnográfico orientado a “recoger los conceptos en la vida”, sugería que esta propuesta solo funcionaria si él vivía junto con los misak y participaba de su vida. Si bien, no tengo los

fundamentos sobre su propuesta de recolectar conceptos en la vida, si concordé en que debía vivir entre los misak así que, atrevidamente dije “Pues creo que aquí en El Cacique puede ser, no me gustaría quedarme en Silvia ¿sabe aquí donde me puedo quedar?”. Después de consultarlo con el resto de la familia, me expresó que en la vereda El Cacique era muy difícil que alguien de ahí me recibiera. No obstante, me dijo que programara las visitas que yo creía necesarias y él me recibiría en su casa y estaría disponible para conversar sobre los temas.



Figura 15. Samuel Morales en el *Nak Chak* [Cocina] Marzo 2 de 2016.

3.3 Los antropólogos en Guambía como “solidarios”

Así, después de mi primer contacto con la “música propia” y con algunos músicos *misak* en Guambía, surgieron preguntas que el campo me provocaba con la literatura antropológica y etnomusicológica en búsqueda de orientaciones teóricas que me ayudarían a reflexionar sobre los nexos entre los universos sonoros y los sentidos que son asumidos por quienes participan de esta. Más que una guía teórica mi preocupación se centró en la viabilidad de la pesquisa como experiencia empírica y en los desafíos metodológicos que se debe asumir para una etnografía en Colombia y específicamente en Guambía donde acontecieron propuestas de investigación que quedan como precedentes de lo que Eduardo Restrepo (2012) llama como *antropologías disidentes*. Lo anterior me llevó a explorar la trayectoria de la disciplina en el contexto nacional, sobre la cual no me voy a extender, aunque sí resaltaré algunos puntos clave

que dan cuenta del quehacer antropológico y sus compromisos con los conflictos internos del país.

Colombia, como la mayoría de los países en latinoamérica, ha sido atravesada por las políticas coloniales que posteriormente se redefinieron en la búsqueda de lograr consolidar de los Estados-nación, que no obstante, fueron subordinados dentro de la geopolítica del capitalismo mundial. Los efectos de tales políticas, que se encuadran en lo que Aníbal Quijano (2000) denomina *colonialidad del poder*, han sido adversos para poblaciones indígenas, negras, campesinas y menos privilegiadas, llegando a condicionar también sus propias subjetividades. Pues Quijano entiende que:

El poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios. (QUIJANO, 2000, p. 345).

Esto ha obligado a la articulación de movimientos sociales que han dejado precedentes y han propuesto formas contrahegemónicas de operar; como el caso del movimiento zapatista en México (GROSGUÉL, 2007) y las organizaciones sociales indígenas y “afrodescendientes” en países como Perú, Ecuador y Bolivia (MIGNOLO, 2007). En Colombia, como discurrí en el capítulo anterior, los *Misak* y así como los *nasa*, inspirados en los derroteros Quintín Lame en el Cauca, son ejemplos de tales antecedentes (ESPINOSA, 2007; VASCO, 2008).

Con lo anterior quiero explicar que la movilización y participación política de los colectivos indígenas, campesinos y afrodescendientes, en Colombia, se ha debatido en luchas desde finales del siglo XIX, y durante el siglo XX hasta la actualidad, frente un proyecto que aspiraba reducir tales colectivos a la vida “civilizada” incorporándolos como ciudadanos desterrados. El proceso para obtener el control sobre sus territorios fue llevado a cabo a través de mecanismos de represión violentos y de la manipulación del aparato jurídico.

Bajo estas circunstancias la presencia de la antropología tendría también un papel relevante en tales procesos, como apunta Mauricio Caviedes:

La labor del antropólogo ha cambiado a través del tiempo. Ha pasado de ser el gestor de la incorporación de los grupos indígenas a la sociedad nacional, a ser defensor de la diversidad cultural que los indígenas ejercen, y a intentar (al menos), ser colaborador en las luchas indígenas. En especial, las luchas por la tierra. Tanto es así, que algunos antropólogos desarrollaron su trabajo como parte del “movimiento solidario”. (CAVIEDES, 2000, p. 44)

Al respecto, de las dos tendencias que anota Caviedes - de una antropología al servicio del estado y de otra una antropología colaborativa afín a los intereses de los movimientos sociales- sobre la primera, vale la pena referenciar el proyecto indigenista que operó a través del Instituto Indigenista de Colombia, fundado en 1942 por Gregorio Hernández de Alba y Antonio García y cuyos principales objetivos fueron:

1. Estudiar los problemas culturales y socio-económicos de los indígenas colombianos.
2. Promover el mejoramiento social de los grupos indígenas y lograr su “incorporación” efectiva y racional a la vida política, económica y cultural de la nación.
3. Servir como entidad consultiva a las diferentes entidades oficiales relacionadas con el problema indígena.
4. Ser filial del Instituto Indigenista Interamericano. (PINEDA, 1984, pp. 234-235)

Tales propósitos revelan el servicio de la antropología en la primera mitad del siglo XX a los intereses de la construcción del nación y la incorporación a la sociedad nacional de pueblos originarios bajo la idea de un proceso civilizatorio. Y segundo, estos intereses de la “movida indigenista ” contrastan con los diálogos posteriores, caracterizados por la reflexión y crítica teórico-metodológica de la disciplina, continua Caviedes:

El cambio en la labor de los antropólogos tiene que ver, precisamente con el contacto que han tenido con los grupos indígenas, que les ha permitido elaborar una nueva visión de estos al igual que los ha obligado a pensar en su propio trabajo de manera crítica. Colaborar con las luchas indígenas por la tierra ha hecho cambiar a la teoría antropológica y, también ha sido un aporte para los indígenas quienes a su vez, han acogido el discurso antropológico para defender sus tierras, su cultura y sus derechos. (CAVIEDES, 2000, p. 44)

Al respecto, Mirian Jimeno (2005; 2007) acota que el ejercicio de la antropología en Colombia ha estado atravesado por la tensión entre los desarrollos conceptuales hegemónicos de la disciplina y sus acondicionamientos como práctica en el contexto colombiano. Lo que ha provocado, según la autora, una disciplina con un enfoque *naciocéntrica*⁴⁴ es decir, que se desarrolla alrededor de las polémicas que emergen en la construcción histórica de la nación y sus efectos sobre los ciudadanos y los sectores sociales menos privilegiados. En esta línea, los autores explican que una de las manifestaciones más radicales de la profesión del antropólogo se ha orientado también por su participación como *ciudadano comprometido* (itálica mía) con los movimientos sociales y los conflictos nacionales⁴⁵ (JIMENO; ARIAS, 2011).

⁴⁴ Inspiración usada por la autora a partir de Norbert Elias, no con el objeto de dar cuenta cómo se ha configurado la idea de *nación* en Colombia, sino en el sentido de privilegiar en su práctica la lucha por la valoración, la visibilidad y la participación en la nación colombiana de sectores sociales tales como los indígenas, los negros y la población de menores recursos.

⁴⁵ Estos compromisos del hacer antropológico implican el hecho de afrontar los conflictos nacionales como objeto de investigación, para el caso de Brasil, como bien lo recuerda Roberto Cardoso Oliveira citando a Mariza Peirano, quien señala el desafío existente entre la etnografía y el ajuste teórico para la disciplina. Cardoso recalca que en Latinoamérica los conceptos son remodelados y ajustados a las problemáticas locales; en este sentido, hace una

Otra tendencia antropológica es la propuesta de Luis Guillermo Vasco (2007; 2010), quien ha sido un *solidario* junto con los misak en los procesos de recuperación territorial y cultural, abre un camino para entender desde su experiencia como antropólogo algunas categorías que él denomina *conceptos-vida*, como: *lata-lata*, *caminar es recorrer*, que han servido para establecer un diálogo intersubjetivo en la construcción de la identidad misak. También los trabajos de los que ha participado Vasco son pioneros en la investigación colaborativa y en la producción en co-autoría (RESTREPO, 2012) y la co-teorización (RAPPAPORT, 2007).

En entrevista con Elisabeth Cunin, Luis Guillermo Vasco expone que:

Durante casi veinte años, me definí como un solidario con la lucha indígena. Nosotros teníamos en esa época una caracterización de lo que era ser solidario y hablábamos de una solidaridad de doble vía. El objetivo era aportar a las luchas indígenas; sin embargo, esperábamos que de eso salieran unas alternativas que les permitieran a las nuevas generaciones de esa época hacer cosas distintas a las que normalmente hacían los antropólogos.[...] Nosotros, inclusive en esa época, no publicábamos nada, pues lo que había que hacer era transformar las cosas. Creo haber podido descubrir y haber mostrado que no se trata de coger toda la antropología tradicional, con sus teorías, sus metodologías y sus técnicas de investigación y usarla de otra manera, porque el carácter de ese quehacer antropológico está marcado por su propósito colonialista y, por lo tanto, no sirve. (CUNIN, 2006, p. 20)

Al respecto de este tipo de antropología comprometida, de acuerdo con Caviedes argumenta que:

[...] aun cuando su propuesta es un aporte a la antropología y a los pueblos indígenas, al ser rechazada por la academia, los institutos de investigación y por los colegas que trabajan en agencias de cooperación para el desarrollo y los derechos humanos, se ha convertido en una forma apócrifa de hacer antropología. Es decir, una antropología sin autor conocido, pues se construye colectivamente, con la intención de transformar la realidad de las sociedades que interactúan por medio de ella en la construcción de conocimiento (CAVIEDES, 2007, p. 34)

Otro método que tuvo un impacto en el proceso de abordar problemáticas dentro del resguardo indígena fue la propuesta por Víctor Bonilla, los *mapas parlantes*. Entendida esta como una metodología de producción del conocimiento de discusión y movilización social, que, de acuerdo con Vasco, se diferencia con la Investigación Acción Participativa de Orlando Fals Borda, ya que el conocimiento quedaría en manos de la comunidad. Esta metodología fue usada para el proceso de recuperación de los conocimientos indígena embera, paez y guambiano (VASCO, 2016). Restrepo, en una entrevista, lo explica así “(...) ‘mapas falantes’, que tem a

diferencia entre el interés del antropólogo europeo y el latinoamericano: “a diferença do antropólogo europeu, na América Latina o profissional tem um outro compromisso, igualmente ético, ainda que nem sempre transparente para si mesmo ou para sua comunidade de pares: sua participação na empreitada cívica da construção da nação, ou *nation building*” (1998, p. 43). Estos aportes indican los esfuerzos por una antropología que problematice sobre el *colonialismo interno* (...), que a su vez revela mecanismos de dominación del escenario político.

ver com cartografias que se fazem para trazer à tona, de forma coletiva, uma tradição oral. São diagnosticadas problemáticas relevantes para a população e, a partir disso, podem-se estabelecer intervenções concretas” (LEAL *et al*, 2014, p. 376).

Ahora bien, son varios los antecedentes sobre las formas de pesquisa en ciencias sociales en Colombia, como apunta Jimeno (2011), entre ellos, la llamada Investigación Acción Participativa, IAP, propuesta por el sociólogo Orlando Fals Borda que hace énfasis en:

Se definió entonces a la investigación participativa como una vivencia necesaria para progresar en democracia, como un complejo de actitudes y valores, y como un método de trabajo que dan sentido a la praxis en el terreno. (...) había que ver a la IP no sólo como una metodología de investigación sino al mismo tiempo como una filosofía de la vida que convierte a sus practicantes en personas sentipensantes. (FALS, 2008, p. 7).

Al respecto, Eduardo Restrepo, en una entrevista, acota que la IAP permite problematizar la noción de Observación Participante, “Já não se trata de alguém observando os outros, mas sim de um exercício de auto-observação. Há, inclusive, algumas elaborações antropológicas que não são escritas, mas sim transformadas em intervenções políticas” (LEAL *et al*, 2014, p. 376).

Esta tendencia de una antropología comprometida ha tenido limitantes de acceso a ciertos espacios para la práctica del ejercicio antropológico. Al respecto, Johanne Rappaport, quien ha seguido de cerca los procesos indígenas en el norte del Cauca, señala:

Más notable es la severa limitación que el conflicto armado impone a los investigadores, en tanto determina dónde pueden llevar adelante su investigación (...) el conflicto armado amenaza a aquellas personas comprometidas con la antropología pública, incluso en las áreas urbanas. El compromiso con una antropología accesible y socialmente útil costó la vida de muchos antropólogos colombianos prominentes durante la década pasada. (RAPPAPORT, 2007, p. 200).

Si bien el conflicto armado es una de las condiciones que impide acceder a ciertos lugares para realizar una investigación, Luis Guillermo Vasco (2006) señala otra condición que proviene de las mismas comunidades como resultado de la organización de estas como bloques sociales que han construido mecanismos de autonomía y control sobre sus prácticas y conocimientos en el territorio en el cual garantizarían su permanencia. Al respecto Vasco insiste que el trabajo de los antropólogos depende de la voluntad de los “indios”:

Por eso en Colombia se está acabando la etnografía, porque ahora los indios son quienes ponen las condiciones. Además de las dificultades que hay para trabajar a causa de la guerrilla, de los paramilitares y del ejército, los indios o los negros ponen condiciones a los antropólogos, (VASCO, 2006, p. 33).

Los términos que sancionan los “indios” y los “negros”, como apunta Vasco, llevó a la elaboración de estrategias conjuntas difuminando los límites entre el investigador/investigado, creando un malestar entre un sector académico de ese entonces (década de los ochenta del siglo

pasado) por la carencia de “cientificidad” de los resultados de estos procesos, que además ponían al servicio de las comunidades afectadas herramienta analíticas de antropología a que sirvieran para sus políticas de autodeterminación.

El 18 febrero de 2016, escuché a Vasco en el auditorio del Banco de la República en Popayán, en una conferencia titulada “50 años con los indios o la vida de un etnógrafo”, en donde por casi dos horas compartió sus experiencias junto con los *Embera Chami* en el departamento de Risaralda y los *Misak* en Guambía y sus procesos de aprendizaje con estas comunidades. Sobre cómo llegó a trabajar con los *misak* narró que su entrada fue como *solidario* apoyando el proceso de recuperación de territorios en Guambía en la década de 1980. Explicó que el *movimiento solidario* formado en la Universidad Nacional de Colombia consistía en un grupo de personas que se unían a los esfuerzos de la lucha indígena y campesina en Colombia, conformado tanto por académicos como por personas vinculadas a movimientos sociales y de la sociedad civil:

(...) afortunadamente me fui a Guambía, a donde ya yo iba yendo, pero mi trabajo era como solidario por la lucha indígena. Entonces, yo iba cuando invitaban: a las asambleas, a las reuniones, a los foros, a las marchas (...). En el año 85, coincidiendo con lo del *Chamí*, el taita Lorenzo Muelas, considero conveniente, no sé cómo fue el proceso, solicitar que algún solidario fuera a trabajar con un comité de historia que ellos habían creado en el año 1982, integrado por guambianos, por una gran cantidad de guambianos, era mucha gente, que llevaba varios años trabajando en recuperar la historia. ¿Por qué recuperar la historia?, porque los guambianos recuperaron las tierras, recuperaron las haciendas, pero “no sabían qué hacer con ellas”. La Ley de Reforma Agraria y la práctica del INCORA [Instituto Colombiano de la Reforma Agraria] señalaba varios caminos, esos caminos habían sido aceptados por los indígenas de otros de otros resguardos, especialmente de los resguardos *nasa* o *paeces*, que era la de entregarle las tierras a empresas comunitarias conformadas por los indígenas o a cooperativas. Hubo algunos casos inclusive que hubo parcelaciones, o sea, repartieron las tierras recuperadas entre los indígenas que no tenían tierras. Pero, los guambianos no querían eso. Los guambianos sabían que esa no era una forma guambiana de relacionarse con la tierra, pero no sabían cuál era (...) entonces lo que había que hacer para saber cómo manejar esas tierras de una manera guambiana era recuperar la historia. Y esa era la tarea de ese comité de historia y a esa tarea me llamo el taita Lorenzo Muelas (Luis Guillermo Vasco).

Una de las tareas de los solidarios era demostrar que los “Guambianos siempre habían luchado”, como explica Sofía Botero, una de las participantes del proceso (1985). También la solidaria y arqueóloga Marta Urdaneta (1997) apunta que con los hallazgos arqueológicos se demostró que los *namuy misak* ocupaban este territorio casi dos mil años antes de la llegada de los españoles. También, en el libro *Somos raíz y retoño* (ARANDA, VASCO, 1989) se detalla que el objetivo del Comité de Historia fue demostrar que los Misak habían ocupado los territorios desde tiempos inmemorables, contrario a lo que algunos historiadores y antropólogos al servicio de los terratenientes, sin muchos argumentos, enunciaban: que los guambianos eran

traídos de otras partes por los conquistadores, específicamente de Ecuador, y que eran yanaconas.

Para desconocer ese derecho, los terratenientes afirmaron que éramos yanaconas traídos del Ecuador o Perú por los conquistadores españoles, que éramos “venideros”; algunos intelectuales y escritores de Popayán se hicieron eco de esa idea y plantearon: “Los indios de Silvia (Guambía) son todos descendientes de los Yanacona”. (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015, p. 43).

Como afirma Vasco, uno de los elementos claves que permitió orientar los intereses de esta pesquisa desde una perspectiva antropológica, desde antes que llegaran los solidarios, es que los misak ya habían adelantado sus presupuestos investigativos, tales como caminar y hablar con los mayores. Es decir, para los misak un principio metodológico dentro de su proceso de recuperación está en caminar y conocer el territorio porque consideran que este habla. Aunque no es concebido como una porción de tierra en estado monolítico, sino por el contrario, un marco complejo donde se tejen relaciones de reciprocidad entre humanos y no humanos. Los conceptos de caminar el territorio y hablar se revelan como una “genuina metodología indígena”:

Dichos elementos completamente necesarios estaban claros para los guambianos antes de que llegaran los solidarios: para hacer una investigación que diera como resultado las formas propias de relación y uso del territorio por la gente misak, había que *caminar y hablar con los mayores*. Estas claridades, que constituyen una genuina metodología indígena de trabajo, no fueron descubrimientos de la investigación del Comité. Eran acumulados de su despertar mientras se recuperaban las tierras de manos de los hacendados, que empobrecían y humillaban a la gente con el terraje. (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015, p. 3).

De lo anterior expuesto por Vasco quiero destacar dos puntos: uno de ellos es que existían antecedentes de metodologías propias de los *misak* que orientaban el proceso de recuperación no solo del territorio si no de una forma misak de relacionarse con este; y, segundo, que desde ese entonces la intervención de agentes externos en la comunidad era regulada por las autoridades misak. Aquí el apoyo de los solidarios sería vital para la construcción de mecanismos que permitieron confrontar con argumentos las iniciativas del Estado y de particulares interesados en sofocar la lucha indígena por el territorio.

En esta línea, escribir y registrar sería una forma que permitiría, por un lado, socializar al interior de la comunidad los resultados de las investigaciones y, por otro, demostrar, a los actores externos, la capacidad política y organizativa, y las formas propias de pensamiento misak.

Como se puede apreciar en las fuentes anteriormente citadas, no son trabajos que corresponden a un solo autor, sino que hacen parte de un trabajo en *co-autoría*. Como recalca Restrepo, este tipo de producción ha sido un referente importante del trabajo de la antropología

en Colombia, y pionero en Guambía. Y quizás la producción pionera y “divisora de aguas”, en el país, es *Los hijos del Aroiris y del agua*, original del año 1998, y con una segunda edición publicada en el año 2015; escrito por el antropólogo Luis Guillermo Vasco en co-autoría con los taitas misak Misael Aranda y Avelino Dagua.

Con la introducción de *Los hijos del Aroiris y del agua*, entendí - y vale la pena hacer énfasis- en que la idea del investigador que tiene todo el escenario y las condiciones aptas para sus indagaciones y la población dispuesta a ser investigada, en un “todo está listo” para la pesquisa, no es así. Las restricciones que las comunidades colocan a las iniciativas de investigación, y, para mi caso, de una investigación sonora con los músicos misak, las relacioné directamente con el marco regulatorio contenido en el Plan de Vida apoyado en la *Misak Ley*, que ejerce observación sobre las iniciativas de investigación en Guambía. Así en el subtítulo *Deber Misak (NAM PŌNTRŌNA CHI MARAMIK, MISAKMISAK KŌNTRAPPE)*, que corresponde del primero al noveno artículo de la *Misak Ley*, dice: “Es deber del Pueblo *Misak* y sus autoridades respetar, vivenciar, cuidar, proteger y conservar a perpetuidad los conocimientos y saberes, y todo el legado cultural heredado de nuestros ancestros” (2007, p. 6). En concordancia con esto en la sesión titulada *Restricciones (SŌTŌ KATAP PŌNTRŌNTRAPIK)*, que corresponde del décimo hasta el vigésimo artículo, presenta las advertencias orientadas a salvaguardar toda propiedad material, cultural y producción intelectual de la comunidad Misak:

Quedan prohibidos los estudios e investigaciones propuestos por los Misak o foráneos, naturales o jurídicos, nacionales o extranjeros, instituciones gubernamentales o no gubernamentales, que conlleven a la apropiación y privatización de cualquier elemento de nuestro patrimonio natural o cultural, que sean contrarios a nuestros principios éticos y culturales, que no procuren la sustentabilidad y la justicia, y cuyos resultados conduzcan a la acumulación económica. (...) Quedan prohibidas la apropiación y privatización en cualquier forma de los componentes de los recursos naturales (...) elementos culturales materiales e inmateriales, existentes en nuestro pueblo y territorio. Salvo en lo relacionado con las actividades propias de la supervivencia de nuestra gente (...) como tampoco podrá extraer información sobre su uso y manejo (AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK, 2007a, p. 8).

No cumplir los deberes y ni acatar las restricciones del *Derecho Mayor*, lleva a sanciones que incluye tanto a los *Misak* como a los foráneos:

Si el infractor es una persona foránea, natural o jurídica, se acudirá ante todos los medios y tribunales nacionales e internacionales disponibles, reservándose la autoridad Misak el derecho a exigir la reparación de la falta, a castigar a los responsables y a que se indemnice lo que corresponda, según nuestro derecho interno (AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK, 2007a, p. 10).

Ahora bien, le recuerdo al lector, como indiqué en el capítulo anterior, que durante el campo exploratorio *taita* Segundo Yalanda me informó que el Cabildo permitía un diálogo con las personas de “afuera” o no *misak*, para compartir formas de conocimiento. Pero, ¿bajo qué condiciones se da esta posibilidad de intercambios de conocimientos? Lo que me hizo entender el marco regulatorio y los antecedentes anteriormente citados sobre las formas de hacer pesquisa en Guambía, es que apuntan a un trabajo en “colaboración” o hacia un trabajo “Solidario”. Ya sea que mi trabajo se catalogue como “colaborativo” o “solidario”, mi interés apunta a que esta disertación sirva para problematizar cuestiones que interesen a la comunidad *misak* y a sus “músicos”, y que, además, aporte a las reflexiones de la etnomusicología y a la antropología de la música. Bajo estas circunstancias no hallaba mucho sentido llegar con un ante-proyecto listo o con una pregunta cerrada de lo que quería hacer. Por el contrario, esto me llevó a construir interrogantes revelados a partir de mis interacciones con los músicos *misak*, en conversaciones, de mis observaciones y de lo que escuché cuando asistí a espacios y momentos donde la “música propia” estaba presente. Preguntas que surgieron a partir de controversias o tensiones que yo identifiqué y posteriormente discutí con ellos.

También vale la pena aclarar que si bien la *misak ley* establece los límites para las investigaciones en el territorio *misak*, otros tratos fueron negociados a medida que mis interlocuciones con los músicos *misak* iban adquiriendo profundidad. Y algunas informaciones que eran reveladas también fueron condicionadas de antemano: “*estas cosas es mejor tenerlas en silencio*”, así ya me hubieran sido manifestadas en un “*hasta aquí le puedo decir*”, lo que me hacía entender que también se construían relaciones de complicidad y de confianza, y que debía tener reserva con ciertas informaciones que me fueran compartidas.

Ya en este punto considero conveniente aclarar que no fue de mi pleno interés aprender el idioma *namtrik*, ni estar insistiendo en que me revelaran ciertas informaciones a modo de traducción, y me limité a construir mis aproximaciones a uno de los universos sonoros *misak* y las relaciones socio-cosmológicas, a partir de aquellos elementos que me fueron compartidos, explicados y retroalimentados a partir de mi subjetividad - mi forma de escuchar y observar, mi forma de entender y mis interpretaciones-, de lo que compartía con ellos y refinaba poco a poco en cada interlocución.

Siempre que dialogaba con los músicos *misak* sobre la “música propia” y sobre otras dinámicas que acontecían al interior de la comunidad, de una forma u otra emergía la presencia del cabildo. Esclarecimientos como “el cabildo nos permite compartir” o “el cabildo debe saber de su presencia”, fueron pertinentes, nunca me negué a dialogar y siempre estuve dispuesto a

informar el “por qué” de mis visitas a Guambía. Si bien el diálogo directo con algún gobernador, además de mi primer contacto con el gobernador del resguardo de Morales Jesús Antonio Tombé, no se realizó para explicar mi presencia e intenciones, entendí que cada músico misak también era autoridad. Aquí esclarezco que los cuatro músicos con los cuales pude compartir y aprender formas del pensamiento misak, están vinculados a procesos políticos dentro de la comunidad en el sector educativo y ejerciendo funciones dentro del cabildo. Lo anterior también fue una limitante para mí porque por el mismo hecho de que el periodo de ejercer funciones de los cabildantes fuera de un año hacía que estuvieran en actividades permanentes todos los días durante periodo de gestión. Por eso en algunas ocasiones fue difícil planear encuentros para entablar diálogos, aunque siempre encontré disposición para ello a pesar de las limitaciones de tiempo.

3.4 “Escarbar como las gallinas”: una metodología propia para la pesquisa sonora en Guambía

El taita Samuel me expresó que él también era “investigador de la música propia” y que estaba investigando sobre esta, porque en el resguardo estaban tratando de recuperar la música propia. A continuación coloco un fragmento en el que taita Samuel cuenta cómo fue su inicio como músico e intérprete de flauta y tambor, y, posteriormente, cómo se tornó investigador.

SM: Yo era músico... me gustaba tocar la guitarra, yo era el de la guitarra de un conjunto que se llamaba “Las Palmas”, era con mis tíos. Después me gustó cantar, pero no me alcancé llegar a cantar. Me llamaban mucho para tocar, siendo joven, y nos llamaban al grupo para reuniones para tocar, y donde nos llamaban, allá íbamos. Y mi papá me regañaba “en lo que usted va a parar con la guitarra, si eso es vicio, usted se va ir a bailar, van a tomar aguardiente ya usted va a coger el vicio entonces de ahí”. Pero a mí me cambió el pensamiento. Y fue en los años [19]80, aquí comenzaron a recuperar la tierra, recuperar todo. En esa época después ya me cambio lo que he pensado, y también me encontré con Laurentina eso fue en 1982 (...) Un día de pronto yo fui en una celebración de un matrimonio, entonces encontré unos mayores, estaban tocando flauta y tambores, entonces yo estuve al lado de ellos y me parecía que sonaba bueno. Y me di cuenta que a los mayores les gustaba. Entonces yo comencé prestar atención al sonido de la flauta, me gustó y me entró el pensamiento y dije “mejor voy empezar a aprender la música propia”.

En ese entonces era conmigo Jesús Antonio Tombé Velasco, Agustín Morales, Antonio Morales, éramos un grupo Morales, mi persona Samuel Morales, y el único que tenía el otro apellido era José Yalanda ese era el grupo con el que tocaba. Y yo les dije un día que estuvimos tocando con las guitarras “¿Por qué no aprendemos la música propia?”, “¿Quién me sigue para hacer la música propia?” y el único que contestó fue Jesús Antonio Tombé, “¿Por qué no hablamos con los mayores?” yo le decía. Y fue una vez nos invitaron a Jesús y a mí, a un matrimonio y era con la música propia. Eso fue en Silvia. Me acuerdo que ese día estábamos esperando, cuando llegaron los que tocaban. Yo no conocía a esos señores, ellos vinieron con dos tambores y sus flautas, pero únicamente era las dos personas no más. Y entonces

como yo quería aprender me dijeron que entrara a la casa y a los que tocaban la flauta y el tambor los ubicaron en una pieza [alcoba]. Eso fue casi igual así como cuando usted estuvo en el matrimonio ¿se acuerda? (...)

OGM: Sí, sí recuerdo ¿siempre los ubican así?, ¿en un lugar de preferencia?

SM: Siempre a los que hacen la música le tienen dispuesto un lugar para tocar y los tratan bien. Venga le sigo contando. Yo estaba metido en esa pieza; yo comencé a mirar lo que tenían, tambores y las flautas, yo pensé “¿Será que las dos personas no más son las que van a hacer la música?” entre mí, pensaba. Uno de ellos era el taita Pedro José Muelas y el otro taita Mario Tunubalá. Y entonces dijeron “ahorita vamos a buscar otros dos, los que tocan tambores, uno de ellos Hermes Calambás, lo estamos esperando y si él llega buscamos a otra persona y con eso ya completamos y hacemos la música”.

Las dos personas estaban hablando en eso. Y yo desde la salida de la puerta miraba como entre ellos hablaban y se reían, y yo me preguntaba: ¿de qué se ríen? ¿Qué estarán hablando entre ellos? Yo quería saber ellos que estaban haciendo. Taita Mario no sabía mi nombre y me dijo, porque a nosotros de jóvenes nos dicen casuco, “Casuco ¿Usted sabe tocar el tambor?” Yo le dije que no, “Inténtelo a ver si usted es capaz de tocar el tambor” me insistió. Entonces como el taita quería que tocara cogí las baquetas y comencé a tocar. “¡Uyy, aquí hay un músico, ya tenemos!” dijo taita Mario y yo le decía “no pues, no puedo tocar, estoy únicamente viendo y probando a ver que, como suena” y me dice: “No, a usted le toca que ayude, porque necesitamos dos tamboreros” y yo decía que no, que yo no era músico de tambor, yo era músico de guitarra y me decía Taita Pedro “usted sabe tocar y es bueno, yo ya lo oí y el ritmo era bueno”. Entonces yo toqué con la condición de que me dejara atrás de la puerta para que no me mire la gente, porque tengo pena de estar tocando tambor. Después llegó Jesús Antonio y le dije que yo había hecho trato para aprender el tambor y dijo: “ah bueno yo también voy”, él se fue y le pidió las baquetas al Taita Pedro, y él se las pasó, y él tocó y también le gustó a taita Pedro. Entonces ya juntamos los dos, de ahí comenzamos la música.

En un tiempo nos dice taita Pedro “ustedes son buenos tamboreros y de aquí a ocho días necesitamos dos personas como ustedes y estoy decidido para llevar a usted, para grabar el himno guambiano en Popayán ¿Quieren venir o no quieren venir? Pasaje gratis, comida gratis”. Finalmente nos comprometimos.

Después de hacer la grabación y cuando regresamos a Silvia le dije Jesús Antonio “primera vez que salimos y en segunda vez grabamos, yo si me sigo con esa música, sigámosla” y le decía recuerde que Taita Pedro dijo: “Necesitamos así como ustedes las parejas” y Jesús y yo empezamos a andar juntos en pareja. Y nos empezaron a invitar “mañana vamos para allá”, “los otros días vamos para allá” y nosotros llegábamos cumplidos donde decían y ya nos conocían.

Ahí la música, me di cuenta que era muy grande la música propia. Cuando nosotros cargábamos el tambor, Jesús Antonio, Taita Pedro, Taita Mario, cuando llegamos invitados todo mundo saludaba y todo mundo como si fuera llegado como el papá, como la mamá, como el tío, como si fuera un presidente, nos recibían con respeto. La gente me estimaba y me quería, me llamaban con amor y daban de comer a parte. ¡hijuepuchica! en guitarra no era así, ahora sí me cambió todo, tengo que aprender más.

OGM: Y cuando llega a tocar la flauta como fue el proceso de aprendizaje?

SM: fue como cinco años después, pero yo puedo decir que fueron tres mis maestros. Uno de ellos, taita Pedro Muelas. A él un día le dije “taita enséñeme a tocar la flauta”, y el taita pedro dijo: “Aprenda como yo aprendí, sin enseñar, únicamente de estar viendo, tiene que estar pendiente con eso nada más se puede aprender, yo aprendí así,

usted también tiene que aprender así”. Pero fue el taita Mario Tunubalá, que me enseñó a cómo hacer los dedos, como levantar los dedos, cómo tiene que disminuir el aire y aumentar. Entonces taita Mario nos sugirió hacer unas flautas con PVC de presión para acueducto, de tres cuartos de pulgada. Entonces nosotros compramos un tubo de seis metros, sacamos dos pares de flautas. Y cuando se las llevamos a ellos les gustó mucho y fue así, entonces nosotros siempre andábamos con la flauta y ellos siempre andaban con el tambor y el del tambor era el taita Pedro, él tenía como cuatro tambores y siempre anduvimos así.

Yo ya aprendí primero la flauta, entonces ya acompañé a taita Pedro! A veces el taita mayor [Pedro] me recibía el tambor, entonces me entregaba la flauta y yo le hacía la segunda. Pero que tenía miedo para tocar la flauta en medio de la gente, me sentía como si fuera a correr de lo que estaba haciendo, de mi tarea (MORALES, 2016).

Taita Samuel después de acompañar junto con taita Jesús, al mayor taita Mario Tunubalá y Pedro Muelas, debieron asumir la responsabilidad mayores o como dice taita Samuel “Seguir el caminar de los mayores”:

SM: A mí me daba miedo pero me decían los taitas “tranquilo, está bien, usted está aprendiendo”. Pero un día que teníamos que tocar, taita Mario no vino y taita Pedro se enfermó. Y taita Pedro nos dijo; “yo comprometí ustedes para tocar las flautas yo los conseguí los dos tamboreros” Yo le dije que no, que ¡Faltaba mucho! Pero los taitas mayores me hablaban como si fueran mi papá, mi mamá, y dice “vayan, vayan ¿Cómo no van a ir?, ¿Ustedes no son capaces de ir ustedes solos? ¿Hasta cuándo van a esperar a mí?”

Y tuvimos que ir ¡Qué miedo! Yo sentía como que no pisaba en el camino, pero que miedo. Pero nos tocó la responsabilidad. Después que nos dieron de comer, salimos al desfile, Jesús tenía miedo y yo tenía miedo. Nos dijeron “¿Que ustedes tiene miedo?” Ahí mismo nos dieron aguardiente para nos animáramos y eso [el aguardiente] no cogía, no hacía ni cosquillas. Cuando de pronto ya comenzamos a hacer la música, la hicimos, bueno ya pudimos. Pero fue de mucha responsabilidad, esa fue la primera que hicimos solos.

Desde ese día yo me motivé más, le dije al taita Jesús ¿Por qué no investigamos? Yo creo que debe haber más música, yo creo que debe haber quien hable más, pero si nosotros no preguntamos y nos quedamos solo con taita Mario y taita Pedro José.

Entonces yo comencé a preguntar a otro taita que se llamaba Javier Calambás. El taita Javier Calambás comenzó a hablar de otras cosas de la importancia de la música en el ciclo de vida, de eso no le puedo contar, en este momento.

Pero a mí me gustó para investigar, yo quiero saber más, entonces comencé “ve taita Javier ¿Cómo era esa música, como era?” comencé a preguntar y él siempre sabe estar hablando y explicando, pero él habla si uno es músico, pero cuando comienzan a investigar a una persona y como no es músico, ni le dicen, ni lo dejan, ni quieren hablar, ni quieren decir, pero cuando uno está tocando el tambor y la música, uno cuando está tocando la flauta, a ellos si les gusta ¿Por qué? Porque uno es músico y el habló porque no se quedó solo, porque yo lo acompañaba a él. Y a los mayores le gusta, ellos quedan muy alegres, cuando encuentran a alguien que haga sonar el tambor y la flauta porque dicen “ahora sí tengo pareja, ahora sí me voy a hacer la música”. Todos los domingos llegaba en mi casa el taita Javier. Y cada domingo contaba una historia de la música, el otro domingo viene contando la otra historia de la música, y el comienza a recordar, ahí fue que allí aprendí a conocer la música y la música era muy buena para nosotros.

Después me di cuenta que no era la música solo, sino que es la danza también. El taita Javier era de la tercera edad y me dijo “ve casuco Samuel, mañana están invitado para tocar tambor y la flauta, yo solo no puedo ¿Por qué no vamos? Yo le dije ¡Vamos, te acompaño!” Llegamos allá, [al grupo de] tercera edad, todos mayores, y nosotros hacemos la música y los mayores comienzan a bailar y todo eso. Y allá en esa reunión donde la gente de la “tercera edad” comencé a preguntar “¿qué es lo que estaban danzando?” “¿Que danzas no más las que se ha tenido? ¿Cómo danzaba?”. Y cuando preguntaba, la gente comenzaba a hablar y ellos recuerdan. “así es el baile del angelito, la minga es esta, noche buena es esta”. Un día taita Pedro dijo “ya no puedo, le paso el reemplazo a ustedes, ya no puedo ir, ustedes tienen que reemplazar a mí”. Y fue así, él ya no viene, ahora está enfermo el mayor, entonces ya comenzamos nosotros. Entonces ya comencé a recoger todo, pero yo no lo escribí, lo tiene mi memoria, ahí fue que ya me apropié.

OM: Y ¿era solo de memoria, o se registraba de algún modo lo aprendido?

SM: Yo no he sido de escribir, yo soy todo de memoria. Yo escribía algunas cosas, algunas, pero casi todo ha sido de memoria. Pero nosotros también utilizábamos la grabación.

Y cómo aprendimos, pues con el taita Jesús colocábamos una grabadora y conseguimos unos casetes y entonces con esa flauta comenzamos a imitar lo que estaba sonando, sacábamos [el sonido de] la segunda [flauta], y hasta esta hora, hasta tarde de la noche nos quedábamos imitando lo que habíamos grabado. Grabábamos lo que nos enseñaban y después imitábamos.

Y yo dije: “esa es una investigación, me parece que es muy importante ¿Por qué no hacemos un documental?” Yo quería hacer un documental con mi papá, taita Javier, todos los mayores, pero lástima no pude; en ese tiempo no había aparatos de filmar, o sí había pero es muy difícil para conseguir.

En ese tiempo ya llegó la emisora en Guambía, fue en 1997 y fuimos a hacer la música a allá y en vivo, y los taitas y exgobernadores llegaron en la emisora agradeciendo, ustedes si están haciendo bueno, la música propia es bueno, felicitando, animando. Me motivé más, nos motivaron, y yo también me arranqué más, pensé más y la emisora también le gustó y a los mayores.

Después ya comencé a hablar, lo que he preguntado al taita Javier, lo que he preguntado al taita Manuel, lo que he preguntado al taita Pedro, al taita Mario; entonces comenzó, “¡Ah! ¿Por qué no hace un programa de eso?, porque necesitamos para educación propia, para los colegios, las escuelas y usted está haciendo buena programación.” Yo le dije “Bueno si quiere yo lo armo para un programa los domingos”, “¡Bueno hágalo!” Gobernador me autorizó. Entonces comencé a hablar por la emisora, ahí ya, ya me llamaron para que enseñe en las primarias. Pero fue en la radio que ya comencé a difundir lo que he investigado. Y a los mayores les gustaron, al gobernador también le gustó mucho. Así fue que empecé a enseñar y después de trabajar en la escuela. Después empezó el lío con “los Hermanos”, los evangélicos, porque decían que la música propia es de los “diablos”, esa fue otra historia (...).

Pero en esa época me di cuenta que el tambor y flauta es mi herramienta, como le dijera, es mi vida, es una herramienta para rebuscar mi vida. Poco a poco voy enseñando, hablando en de la música y la danza, ahí fue que ya comencé a buscar trabajo, me reconoció el cabildo y cada año el cabildo me tenía en cuenta “Samuel tiene que venir para mañana para el desfile”. Yo voy de voluntad para servir a la comunidad, eso fui aprendiendo y si usted anda de voluntad la gente sabe y entonces ahí uno empieza con el trabajo. Yo no colaboro con una sola persona sino que yo he colaborado a toda la gente a la comunidad. Y eso ha sido muy bueno para mi persona para aprender a tratar a la gente, aprender a lo que han dejado *Shures* y *Shuras*, ha

servido para aprender como enseñar a los hijos, como educar, mejor dicho la música si es muy grande.

Investigando me di cuenta que la música era para salud, ahí me di cuenta la música también ha estado en la justicia, ahí ha estado la música en toda opción: educación, salud, economía y justicia, cuatro partes, las cuatro ramas la música tiene.

Pero la música no divide, la cultura de nosotros no divide bueno, cultura para acá, salud por otro lado, educación por otro lado, sino que en conjunto maneja la música propia. Ahora hay sistemas nuevos, sistemas de afuera, un grupo de salud, un grupo de educación, un grupo de otra cosa y así comienzan a repartir, pero la música propia habla en global, no divide, usted para allá, usted para acá, sino que solamente es un solo cuerpo. Ahí fue que me di cuenta de que se debía hablar. Me aprendí muchas cosas y aprendí muchas cosas y me reconocieron a mí y siempre me han tenido en cuenta hasta ahora.

OGM: Y ¿aún usted sigue hablando e investigando con los mayores, con los músicos mayores?

SM: Pero es que ya no hay, se han ido ya los mayores, como le digo... son difuntos para ustedes, para nosotros no... de los últimos es taita Pedro José Muelas, pero él está enfermo.

OGM: Y ahora cómo sigue investigando si no están los músicos mayores.

SM: Pues con los mayores, como no están los músicos, es con la gente, con los taitas, los mayores y las mayoras, ellos recuerdan la música pero hay que buscarlos, hay que buscarles en el pensamiento, uno hacer sonar la música y ellos van recordando cómo era, y uno toca la flauta y ellos empiezan a decir “si así era” o “así no era”, entonces uno va buscando el sonido de la flauta y ellos recuerdan, es como ir escarbando como las gallinas.

OGM: ¿escarbando como las gallinas?

SM: sí, las gallinas están escarbando, así escarbaron los mayores en los ochenta en [vereda] Santiago, ¿cómo se llama cuando buscan en la tierra los antropólogos?

OGM: ¿Arqueología?...

SM: Eso arqueólogos, así buscaron en la tierra, escarbando como gallinas, pero yo escarbo el sonido, en el pensamiento de la gente, en lo que ellos ya escucharon. Ellos recuerdan pero hay que ir a hablar con los mayores. Y así poco a poco van saliendo las músicas, así es que yo hago. (MORALES, 2016).

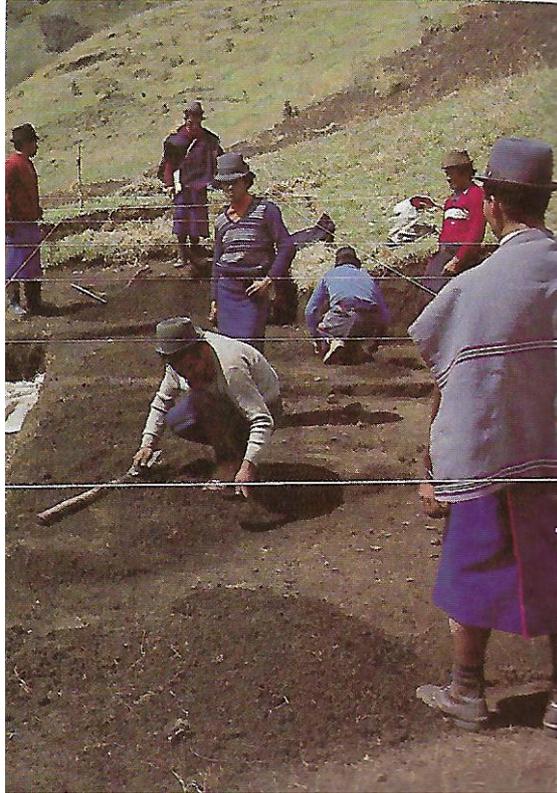


Figura 16. Excavaciones arqueológicas en la vereda Santiago entre 1984-1985 (Fuente: TROCHEZ, FLOR, URDANETA, 1992, p. 18).

Escarbar en el pensamiento, en las memorias de lo que han escuchado los mayores, el taita Samuel insiste en que las músicas propias no se olvidan, están en la cabeza de la gente. Así él va escarbando, hablar con los mayores para que ellos recuerden como eran los sonidos y le transmitan a él sus pensamientos.

Esta iniciativa de investigar en la comunidad sobre la música propia le ha permitido participar de manera activa en los programas que son adelantados por el Cabildo. Me expreso que “la vida da muchas vueltas”, pues él, que hasta hace tres años había terminado la educación básica primaria, llegó a ser profesor en la Universidad Misak, y actualmente es Coordinador del Programa de Primera Infancia del cabildo, sin tener la formación educativa superior “de los blancos”. Porque, como él dice, “muchos profesores misak ahí son estudiados en universidades”. Él reconoce que estas oportunidades de servir a la comunidad y a su familia, se han dado por sus investigaciones y por el conocimiento que ha recogido sobre la música propia.

También me pareció oportuno expresar algunas de las herramientas y fundamentos que yo he adquirido para una pesquisa relacionada con el sonido. Así considero importante en el diálogo desde diferentes perspectivas etnográficas: de la escucha y de la performance, como sugiere Anthony Seeger (2015) quien hace referencia: por un lado, al “Oído etnográfico”, como

una salida metodológica a la crítica que Miguel Angel García (2015) denomina como “Oído colonial”, para comprender las particularidades de los “multiuniversos” sonoros que surgen del encuentro dialógico entre el etnógrafo y quienes convergen en algún escenario sónico. Se trató de un método interpretativo y reflexivo, basado en la observación y la participación. Apelando a lo mencionado por Timothy Rice (2008), como *momento autorreflexivo* que está involucrado en el proceso de atención de la escucha sobre un evento significativo.

Sin embargo, consideré necesario pensar que no existe alguna metodología fija, y más bien la concebí de forma flexible para incorporar distintas experiencias metodológicas. Insisto en que uno de los deberes del etnógrafo que decide aunar sus esfuerzos en un trabajo colaborativo, es el de compartir con los actores de estos procesos la bibliografía que han escrito sobre ellos, otros autores, llámense académicos etnógrafos, o que están en un lugar de privilegio que les permite hablar del “otro”. Para que, de este modo, puedan los propios actores hacer una revisión crítica.

Si bien hago uso del recurso de registrar a partir de la fotografía, audio y el video, estos fueron realizados bajo consulta, y aceptación de publicación en este trabajo. Lo anterior, sin ser mi intención la acumulación de registros. Además, el material audiovisual producido fue compartido con los taitas para que pudieran hacer uso de ellos en su proceso investigativo.

Considero que las aclaraciones y valoraciones realizadas por los músicos misak respecto a la diferenciación con los conjuntos de chirimía frente a la coyuntura de las políticas del patrimonio cultural inmaterial, constituyen preocupaciones inducidas por las políticas nacionales y globales que afectan su cotidianidad y merecen ser abordadas. Además, es necesario contraponer a los discursos hechos en el marco de una política de la diferencia, donde la tensión de “lo propio”/ “lo de afuera” debe trascender el análisis culturalista (RAPPAPORT, 2006) e incorporar las relaciones entre humanos y no humanos. Es importante considerar las luchas actuales indígenas en Latinoamérica, que en algunos lugares no se separan de las relaciones con el campesinado, las organizaciones populares urbanas y las asociaciones afrodescendientes, las cuales sugieren un campo de debate dentro de una cosmopolítica, que dé relevancia a marcos epistémicos que dialogan desde diferentes pluriversos.

Para finalizar, la idea de cosmosónica propuesta por Marília Stein, metodológicamente aboga por una etnografía colaborativa, donde el compromiso y el trabajo junto con quienes aprendemos en campo, abre un espacio para el diálogo interepistémico. En el siguiente capítulo me guiaré desde esta propuesta que aboga por una comprensión ontológica del sonido, y como eje las relaciones sonoro-performativas y sociocosmologicas que aparecen en los dominios de los universos sonoros misak.

4 MÚSICA PROPIA O UNA COSMOSÓNICA MISAK.

Los estudios en etnomusicología desde la década de los ochenta del siglo pasado se han preguntado sobre las formas como algunos colectivos humanos en un marco intersubjetivo escuchan o construyen sus universos sonoros. Estas propuestas fueron alternativas para desconstruir una única mirada de los mundos sonoros-musicales, que basaba su análisis en las valoraciones occidentales sobre la música. Así, Steven Feld (1984; 1996; 2013), a partir de su experiencia etnográfica con los *Kaluli* en la Melanesia, en la selva tropical Bosaví, propone la idea de *acustemología*, como un campo teórico-metodológico que plantea la pertinencia de pensar que existen epistemologías nativas sobre la concepción y percepción del sonido.

También Rafael Menezes Bastos (2014) en su indagación entre las comunidades de las tierras bajas de América del Sur, en el Alto Xingú, apela por la existencia de lo que denomina *músico-lógica*, basado en el concepto de mito-lógica de Levi-Strauss. Con esta noción, plantea a la audición del mundo como su objeto de estudio y como forma epistemológica. De ese modo, el análisis de la musico-lógica sonoro-lingüístico-musical de la ritualidad de los *kamayurá*, la entiende a partir de cadenas intersemióticas.

En el capítulo primero, expuse que una de las posibilidades de comprender la música propia es entenderla como una cosmosónica. Tal concepto se refiere a “a constituição sônica e a concepção cósmica” en la construcción de la persona, a partir de una cosmología puesta en práctica en la producción sonora de cantos, expresiones verbales, danzas y sonidos tocados (STEIN, 2013, p. 18). Considero el estudio de Stein que realiza entre y junto con grupo de individuos *Mbyá-Guaraní* en el sur de Brasil este enfoque abre todo un campo de discusión sobre las prácticas y concepciones sonoro-musicales en los colectivos amerindios. En este apartado pretendo interpretar a la música propia como una cosmosónica Misak, que se evidencia en espacios de sociabilidad donde se articulan los principios fundamentales del ser Misak trenzados con el espectro sonoro que se produce dentro del mismo territorio.

Las alteridades que configuran el paisaje Misak, además de revelarse visualmente, también se hacen manifiestas a través de la producción sonora que da cuenta de las negociaciones y las alianzas en permanente construcción entre ellas y que afectan la vida del Misak: el agua, como elemento vital en el territorio adquiere distintas materializaciones en agentes como el páramo, el aguacero, los ojos de agua, el río, las caídas de agua, entre otras, como presentaré según sus textos más adelante. Algunas de estas variaciones del agua, además de un cuerpo presente y visible en el paisaje, se expresan con sonidos que son encarnados por los instrumentos musicales Misak en la acción sonora de la música propia. El sonido de las

flautas Misak es concebido como historias que cuentan las aves con su llamado, ya que estas están siempre anunciando algún acontecimiento.

Para obtener los materiales naturales que son fundamentales en la construcción de los instrumentos musicales se debe pedir permiso al *Pishimisak*. El *Pishimisak* es una entidad que se considera que está en todos los elementos del entorno, y se manifiesta a través de los sueños para enseñar y otorgar habilidades, entre ellas se encuentra la de tocar un instrumento. El *Pishimisak* es a la vez un estado de tranquilidad y *frescura* que constituye un ideal al que debe llegar el Misak.

Tres principios del ser guambiano, que constituyen formas de socialidad, *Mayaelø*, *Linchap* y *Lata-latá*, son también organizadores sonoros. Estos serán explicados a lo largo de este capítulo. Posteriormente destaco otros ideales que también configuran a la música propia.

La música propia adquiere relevancia dentro de lo que los Misak llaman el Ciclo de Vida. Abordo las generalidades sobre este principio ya que en el proceso de negociación con los interlocutores se me advirtió sobre la plena reserva del mismo. La reserva se debe a su estatuto como información que hace parte del proceso de recuperación de las prácticas propias y que es de manejo exclusivo de la comunidad. Finalizo este capítulo con una narrativa que resalta la tensión por la intervención de elementos externos en momentos de producción de la música propia.

4.1 Relación de la música propia con la ecología compleja en el territorio misak

Para tener una idea de porque los misak son *Piurek* (hijos del agua) hay que entender como el líquido vital adquiere impredecibles formas y trayectos que definen y condicionan la cotidianidad de los misak. Los taitas registran su identidad ancestral contenida en el mito de origen:

Primero fue la tierra y junto con ella estaba el agua. En las cabeceras de las sabanas había grandes lagunas. La principal de ellas era la de *Nupisu*, *Nupirrapu* o *Piendamú*. También había ciénagas y barriales que recogían muchas aguas y se unían con las lagunas. Las aguas nacían de los *pikap*, ojos de agua que quedaban en el centro, y todas se iban reuniendo para formar un río grande que corría hacia abajo. En la laguna, que era una gran saliva, estaban tata *Illimpi* y mama *Keltsi*, su esposa. Allí estaban. De todas estas cabeceras y de ellos venía el Río Grande, de allí se desprendían las aguas y se iban regando. De allí salían todas las aguas para llegar al mar. En esa época, las aguas no subían desde el mar, solamente bajaban. Una vez que las aguas llegaron hasta el mar y se recogieron en él, se levantó la nube y comenzó a subir por las montañas y las cañadas. *Ip arrup*, todas las aguas fueron al mar y luego regresaron en nube; *maya pi*, toda el agua se recogió en el mar; *ip*, corría de las cabeceras al mar; *arrup*, y llegaba. *Maya pi ip arrup tapi kaik*: el agua es buena y es mala y lleva una vida de los sueños. Del agua nacen muchas cosas en la tierra. El agua hace inundaciones, dicen los blancos; sólo ven lo que tiene de malo. Pero los guambianos

vemos que las aguas hacen mal y hacen bien. (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015 [1998], p. 20)

Y como lo pude vivenciar “*Todavía hoy el agua se sigue moviendo*”. (Ibid, p.22). Y en este proceso de transición y recorrido de agua, como lo perciben y entienden los misak los sonidos adquieren un estatus que se modula junto con la visión y se amalgaman en el gran territorio misak. De esta dialéctica entre lo sonoro y lo visual la “música propia” emerge como una forma de expresión del pensamiento misak, que se presenta como componente diferenciador que los ratifica como tal frente a prácticas músico sonoras “de afuera” que han sido apropiadas e incorporadas en el territorio a través de diferentes procesos.

Guambía, febrero 10 de 2016

Taita Samuel y mama Laurentina decidieron terminar la pared de la cocina de la casa nueva que está ubicada a casi quinientos metros de distancia y a mayor altura sobre una planicie desde donde se podía apreciar una panorámica más amplia de la vereda El Cacique y desde donde el viento se sentía con mayor intensidad. Ese día colaboré en algunas actividades. Mientras Mercedes picaba el pasto con un machete y yo con una pala mezclaba tierra café⁴⁶ humedecida con la paja, mezcla que entrabamos a la cocina y mama Laurentina la dosificaba, tomaba porciones con la mano y las pasaba a taita Samuel quien las recibía con una aplanadora metálica que usaba a la vez para aplicar la mezcla sobre la pared. Y Mercedes y yo retornábamos a preparar más mezcla. Agotado de mezclar y mientras tomaba un descanso, dirigí la mirada hacia lo alto de la cadena de montañosa que hay en dirección a la vereda La Campana. Como desde mi llegada a Guambía el tema de conversación fue “como el clima esta de loco”, porque para esa época (entre diciembre y marzo) se esperaban lluvia y ya era febrero y no llovía, creí de forma optimista que iba a llover porque empezó a caer una leve llovizna, mamá Laurentina salió de la cocina y le pregunté “¿mama Laurentina, será que hoy si va a llover?” levantó la mirada y señaló sobre el mismo lugar que yo observaba y dijo: “no, eso es páramo”. Me explicó que “páramo” son gotas de agua muy fina que vienen precisamente del páramo, parte más alta de las montañas donde se encuentran las lagunas tutelares, y estas caen con cierta inclinación, a diferencia del aguacero o la lluvia cuyas gotas son más grandes y caen de forma vertical. Esa era la diferencia entre el páramo y el aguacero. Me explicaba como “el señor paramo” sacaba “al señor aguacero” del territorio, y pude observar como un nube blanca densa en sentido este-oeste, retiraba del territorio una imponente nube gris⁴⁷.

Tres días después, en una tarde de sábado el cielo presagiaba alarma de una lluvia. Dirigía mi mirada hacia las montañas en dirección a la Campana y me entregue a observar lucha titánica entre el “señor paramo” y “el señor aguacero”. Estaba con la expectativa de que lloviera, el verano desubicado de época y los fuertes vientos dañaba los cultivos de maíz y otras cosechas de pancoger (papa y cebolla). Lo que observaba me hacía pensar que ganaba “el señor aguacero” y la lluvia llegaría. Expresé “mama Laurentina hoy si va a llover”. Ella que estaba en la cocina preparando el almuerzo me contesta ahogando mi confianza:

- No va a llover.
- ¿cómo sabe si no ha visto? Le pregunté.

⁴⁶ Ese día además de comprender que me explicó taita Samuel que la tierra café es la buena para construir, para hacer artesanía, mientras que la tierra negra es buena para en ella sembrar.

⁴⁷ Felipe, hijo menor de taita Samuel alguna vez me expreso que había visto la pelea entre el señor aguacero y el señor paramo, mirando desde una montaña hacia las planicie de los valles interandinos del Cauca. “hasta allá fueron a pelear, estaban en lo plano, y se sacaban chispas”, con chispas se refería a los rayos.

- Porque acabé de escuchar al Chiguaco diciendo que no va a llover, acabó de decir “ya se fue, ya se fue”. También hay que escuchar, es que todo habla. Mejor venga tome aguapanela, antes de que se moje con la lluvia.



Figura 17. Encuentro entre el señor paramo y el señor aguacero.

Felipe Morales, el hijo menor del taita Samuel Morales y de mama Laurentina Guasamallí, es DJ y fundador, director y una de las voces la emisora “La Bacanísima” que transmite desde Silvia. Aparte de hacer mezclas de audios de éxitos musicales, con su voz graba anuncios para radio y otros usos publicitarios. Con tan solo 23 años fue electo por la comunidad como alguacil de la vereda El Cacique. Por lo que me pude enterar el día de cambio de vara en el que tomó posesión del cargo, convirtiéndose en *tata*, fue el cabildante más joven. Felipe, además toca el tambor y la segunda flauta. Para entender mejor la disputa de esas fuerzas naturales, Felipe me contó historia ancestral que explica tales tensiones:

La lluvia grande [o aguacero] es *Srekellimisak*; el páramo es la lluvia que siempre sale de la [montaña] páramo, se llama *Kesrekellimisak*; el páramo y la lluvia son hermanos, y ellos vivieron juntos; el viento es la mujer, es la mayora. Pero entre ellos entró rencor, es así que la lluvia tenía una vara y tronaba, y asustaba a la gente y mataba ganado. ¿Por qué no se va? y los hermanos empezaron a pelear, usted puede ver esas peleas. La lluvia para ganar trueno, en cambio el páramo viene con viento. Con el tronar se deja no más pasar, el páramo es blanco, y la nube negra, es la lluvia. Y ella quiere entrar y el páramo es a [intentar] sacarla. Un día el aguacero se quedó dormido; a él no le gustan los totumos, no le gusta el mejicano, él ve eso y se corre; cuando él golpea la tierra con la vara suena el trueno. Un día el hermano [páramo] le enterró la vara en un mejicano⁴⁸. [Y le dijo:] “Yo le entrego la vara pero usted se va para el clima bajo”. Y así fue, por eso es que relampaguea en la parte baja, en lo plano, en la parte caliente. En cambio aquí arriba, se quedó el páramo. (MORALES, 2016)

⁴⁸ Es una fruta también conocida como victoria, bolo o calabaza, el nombre científico es *curcubita ficifolia*.

Estas dos experiencias enlazadas y caviladas, me hacían pensar en la complejidad del asunto. No es algo fácil de comprender cómo entre un espectro sonoro tan difuso lograba identificar con tal claridad tales “señales” o “llamados”, ya que recordé que en las palabras de mama Bárbara los pájaros no “cantan”, ellos “llaman, avisan”. Con esta orientación, que lo asumí como una deconstrucción de lo que el *sentido común* le ha atribuido a la expresión sonora de las aves como “canto”, me sentí rodeado y siendo parte del tal dimensión imagética-sonora. El espacio temporal que vivía se me manifestó, y lo interpreté como múltiples diálogos en muchos idiomas, alrededor de algo que pasa “allá afuera” y uno de los acontecimientos era que no iba a llover y el “señor paramo” ganaba.

Para los guambianos el paisaje, el viento, el trueno, las plantas “Son gente, seres animados y dotados de voluntad propia; en nuestra lengua, nos referimos a ellos en la misma forma en que lo hacemos con los seres humanos” (ARANDA; DAGUA, VASCO, 2015 [1998]). Y estos tienen un dueño: *Pishimisak* el espíritu de todo, del paisaje, de los ojos de agua⁴⁹, del viento, del trueno, de las plantas:

Pishimisak vive en el páramo; es el dueño del agua, del humano, de todo. Él enseña a cultivar a través de sus propios cultivos silvestres, y enferma, a través de todos los seres que le corresponden, a quien no le hace caso. Hace música con los ruidos: canta, silba, llora, hace ruido de lavar ropa. Él dio orden de cómo vivir y dio el poder; por medio del sueño dijo cómo curar las enfermedades. Dio el poder y los sentidos. (Ibíd, p. 30).

Mama Bárbara Muelas, aclara que *Pishimisak* no es un dios. *Pishi*, es fresco es calmado, es equilibrio. El *Pishimisak* es un estado de la persona. O sea es un lugar a donde el guambiano debe llegar a ser una persona calmada, justo. Al respecto mama Bárbara dice hay una mala interpretación acerca de *Pishimisak*:

Los religiosos queriendo hacer una religión propia, dízque teología india, que es un Dios, queriendo dibujar el “Pishimisak” pero adonde es que lo han visto. *Pishimisak* no es un ser, es un espíritu de la naturaleza, es un estado de tranquilidad. *Pishi* es, frío, es fresco, es calmado.

Así este espíritu de la naturaleza, es un estado ideal de la persona *misak*, se manifiesta en diferentes formas que afectan la vida *misak*, y producen sonidos, como el caso del *Srepalei*, *palei* que traduce “trueno” y de esta idea proviene *pale*, que significa tambor “Los antiguos decían que *Srepalei* era un señor viejo que hacía tronar tocando su tambor. *Srekellimisak* es el que toca, es la sombra de los aguaceros” (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015).

De acuerdo a estas explicaciones interpreto que existe una correspondencia entre las posibilidades sonoras del tambor y el “trueno” del “aguacero”, que no se limita a una

⁴⁹ Nacimientos de Agua.

representación metafórica del fenómeno natural. El toque del tambor Misak se puede entender como un sonido performático, es decir, cuando es tocado, incorpora al propio trueno y a los efectos del aguacero cayendo en el territorio. El sonido abarca una complejidad sonora producto de las consecuencias del aguacero, como la crecida del río, las piedras y los palos que arrastra con él, y las eventuales avalanchas, como añade Felipe Morales:

El origen del ritmo del tambor es el trueno, se dice *Palø*. Por ejemplo, cuando va a llover aquí, hay gente que dice “el mayor está templando tambores”, es porque va a llover. Los ritmos nacen cuando la lluvia produce avalancha y cuando el río lleva las piedras, así es que suenan las piedras con el agua, ese es el mismo caminar de los mayores que vienen juntos, ese es el ritmo del tambor. Yo lo entiendo así. (MORALES, 2016)

Hablaba mientras percutía haciendo polirritmia con sus manos; la mano izquierda en su pecho indicaba que era el sonido del “trueno”, haciendo golpes regulares con acento cada tres de estos. Con la mano derecha sobre la pierna del mismo lado indicaba que era el sonido de las piedras que arrastra el río cuando está crecido, haciendo dos golpes regulares de menor duración. Estos movimientos y sonidos los indicaba sobre su cuerpo dándole un tratamiento como si este fuera su territorio, ubicando cada uno de los ruidos en un lugar. Continuaba la explicación:

Después deja de llover y ya y se aclara sale el sol y salen los pájaros y empiezan a llamar a avisar, de ahí proviene la flauta. De la *torcaza* y del *chiguaco* porque ellos son indicadores. Ellos avisan cuando algo va a pasar, dan señal de que alguien va a fallecer, entonces el pájaro habla cuando está contento, cuando está triste. (MORALES, 2016).

La recurrencia de la aclaración de que para los Misak los pájaros “llaman”, “avisan” o “indican” hace pensar que “existe algo importante que escuchar”, lo que puede entenderse como una transferencia de atributos que son adquiridos por las flautas Misak. Es decir, al igual que los pájaros, las flautas no suenan o hacen una melodía, estas avisan, llaman, indican. Así, la relación entre lo que avisan las aves y lo que sucede entre el señor aguacero y el señor páramo, forman un complejo que es performado en el sonido conjunto de las flautas y de los tambores y que adquieren valoraciones que sobrepasan una explicación desde la teoría de la música occidental.

4.2 Alianzas para lograr un “sonido acoplado”

A continuación orientaré mi interés no a una descripción detallada del proceso de construcción de los instrumentos musicales misak, por el contrario, me interesa indagar sobre cómo ciertos procedimientos de la construcción de los instrumentos, atribuciones de los

instrumentos y convenciones acerca del sonido ideal de la música propia de los misak posibilitan el tejido de vínculos sociocosmológicos. Durante la experiencia del trabajo de campo, en diálogo con los taitas misak emergieron las ideas del “sonido acoplado” y del “ritmo igualitario”, como categorías sonoro-performáticas para hacer entender las valoraciones ideales resultado del sonido de los instrumentos durante la performance. Tales categorías expresan a través de la sonoridad de la música propia la presencia de alteridades que me fueron mencionadas, como el trueno, las aves, el agua, el caminar y la voz de los mayores. También expresan formas ideales de sociabilidad misak.

En este apartado, además de explicar las negociaciones con alteridades en el proceso de construcción de los instrumentos, detallo cómo se me revela la idea de un “sonido acoplado”, en un primer momento ligado a la percepción de las dos flautas juntas, y posteriormente, relacionado con la música propia en su conjunto con los tambores.

Al respecto, vale la pena aclarar que durante mi trabajo de campo nunca vi la construcción de un tambor y no se iba a tumbar un árbol por capricho del antropólogo-músico. Al contrario, tuve la oportunidad de observar el proceso de construcción de la flauta misak en una “clase” que el profesor Samuel Morales dio a su joven aprendiz⁵⁰. Las apreciaciones sobre la construcción de tambor y de la flauta pueden presentar diferentes versiones.

El taita Segundo Yalanda explica el proceso de construcción de las flautas:

Bueno, primero que todo, para conseguir esta madera, en la historia guambiana y en la creencia nuestra, hay que pedir permiso al ser que es el dueño de los árboles, que es el dueño del paisaje, que es el dueño de los ojos de agua. Es que en la creencia nuestra, en toda parte hay un espíritu que es el dueño del espacio. Tenemos que pedir permiso a él y si cortamos un árbol de estos, tenemos que sembrar dos de estos de reemplazo, eso es lo que tenemos que hacer. Para pedir permiso hay que refrescar, luego traer el material a la casa y medir. Se coge una flauta y se coloca el tubo de la madera, así, al lado de la flauta y se marca aquí, al frente de cada orificio se hace una marca y calentar una varilla de hierro pues con eso se pasa muy facilito el material, por eso se ve como atizado, que ha sido quemado, y así se hacen los huecos. En cada una de estas flautas, en cada pareja, sale una primera y una segunda, una más clara y la segunda, no tan clara. Así los mayores lo han determinado, (...) esta flauta no tiene medida, no tiene centímetro, es así nomás, y los orificios se ubican por el lado el lado más recto de la madera. (YALANDA, 2015)

Es necesario realizar un “ritual” que consta de cierto procedimiento que tiene el *refresco* como elemento esencial para pedir permiso y para conseguir una efectividad en la adquisición del material, así como para que la música suene bien y para “ser buen pensador”. Antes de continuar, esclarezco que para los misak cuando se hace referencia al *refresco*, como

⁵⁰ Su aprendiz se llama Fabián es un joven de 13 años. Aquel día Fabián recibió su primer par de flautas construida con “mata de flauta” macho y hembra.

lo explica Gregorio, no se trata de una bebida⁵¹, sino como una forma de equilibrar la temperatura corporal: “El *refresco* lo hacen con hierbas con esa agua te dan el *Pishi* para tener el equilibrio, el *Pishi* es una planta para que estés *fresco, tranquilo*”. Esto es necesario porque los sitios a los que hay que acceder, son considerados lugares en los que viven fuerzas poderosas y que no han sido intervenidos por los humanos.

En febrero de 2016 tuve la oportunidad de observar el procedimiento de construcción de las flautas. El material ya estaba disponible para la construcción así que no observé el procedimiento de obtención del material, ni el uso del “refresco”. Entendí que estas dos flautas se diferencian en su material y en su sonoridad. Primero, son elaboradas de “mata de flauta” hembra y macho. La flauta que se denomina flauta hembra, hecha de esta variante de madera, es de un grosor menor que la flauta macho, basada en la mata tipo macho. El sonido de la flauta hembra, también llamada “primera”, posibilita una mayor exploración de sonidos más agudos, al contrario de la flauta macho o “segunda”, que suena más grave y se toca realizando menos movimientos sonoros. Aunque también hay flautas de PVC que son de uso común, son preferidas las de mata de flauta porque las características del material permiten una sonoridad con más posibilidades tímbricas.

Así lo Felipe afirma:

Las flautas siempre son pareja como el hombre y la mujer y son dos, macho y hembra, y estas se diferencian por el grosor del material tubular conocido entre los misak como “la mata de flauta”. La flauta hembra es más delgada suena más delgadito la flauta macho, la más gruesa y pesada suena con más con más bajo. (MORALES, F. 2016)

Felipe Morales explica dentro de su experiencia como músico que a partir de diferentes evaluaciones que su papá provocaba con otros músicos fue entendiendo poco a poco las diferentes valoraciones que se otorgaban a la música. En una de esas pruebas con el taita Pedro José Muelas cuenta que:

Taita Pedro me decía que ya no tenía más pulmones para soplar, y mi papa [Samuel Morales] le dijo a taita Pedro que yo estaba ahí. Entonces por ejemplo, la segunda siempre debe seguir derecho, la segunda debe continuar y yo cortaba con la primera pero él me enseñó que no debía parar que debía seguir (MORALES, 2016).

Felipe también me explicó que la segunda flauta debe mantener el sonido con mayor duración al finalizar una “frase” con respecto a la primera flauta que hace sonidos de corta duración pero usa una gama mayor. La segunda flauta como pude observar y experimentar se toca con tres dedos, dos de una mano y uno, de otra mano y las variaciones que haga dependen de lo que proponga la primera flauta.

⁵¹ Refresco en algunos países hispano parlantes hace referencia a alguna bebida tipo jugo [suco] o gaseosa [refrigerante].



Figura 18. Flautas y tambores misak.

También existen vegetales tubulares de mayor diámetro como la guadua. El día que repellaba las paredes de la cocina me explicaba el taita Samuel que la casa antigua, así como las casas de bahareque, tienen también estos dos tipos de materiales. Las vigas de la casa son por lo general de guadua macho, mientras que los laterales, son de guadua hembra que es transformada en esterillas. Estas sirven de soporte para la suspensión del barro mezclado con la paja que forma la pared.

Hay una serie de advertencias para quien asume el rol de músico en la comunidad. Esto incluye la forma de recoger el material y la negociación con las alteridades. Evidencia de lo anterior, es el deber que tanto taita Samuel como taita Segundo afirman sobre el compromiso de que cuando se corta un árbol se debe sembrar una nueva planta. Lo anterior se realiza como una forma mantener la reciprocidad con las alteridades que facilitan el uso del material y también para garantizar que treinta años más adelante pueda ser usado para la construcción de los tambores de ese entonces, por los músicos misak. Otra advertencia, la manifiesta Felipe que “los mayores dicen que quien aprende la música propia debe completar cuatro tambores, si no completa los cuatro, sino cuando muera va a morir con el estoma inflado, entonces mi papá ya lleva más de cuatro” (MORALES, 2016).

Para la construcción del tambor, el taita Samuel explica que en la actualidad se elaboran del tronco de cabuya, o del balso, que es traído de tierra caliente. Antiguamente se usaban dos cueros diferentes, de venado y de guatín, y con este mismo cuero se diseñaban los hilos usados para tensionar. En los últimos años se usa cuero de ovejo y de ganado y fibra sintética para tensionar, lo que pude observar en el IEAM. Una muestra audiovisual de la elaboración del tambor fue realizada por el propio taita Samuel, que lo publicó en internet a

través del canal de un tercero. Felipe comenta que “Algunos músicos no lo saben hacer, mi papá hizo un video, se llama tambor misak, donde está el procedimiento para hacer el tambor”⁵².

Los mayores explican que

El tambor antiguo tiene que tener medidas; se mide el perímetro en la parte más gruesa y el largo debe ser la mitad de esta medida. En otro caso, no queda con figura de tambor ni suena bien. Se afinaban de acuerdo con las flautas: un lado con las flautas mayores y el otro con las menores. (ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015, p. 201).

En el proceso de construcción de *Lus* (flauta) emerge un *principio*, sobre el que había especulado en un trabajo previo y que se había convertido en el primer proyecto con el que ingresé al programa de maestría. La idea versaba sobre el uso de medidas antropométricas (KULA, 1980) como formas que usa el humano para dimensionar el mundo a partir de su mismo cuerpo. De esta manera, la mano y el dedo aparecen como una unidad básica de medición usada para el diseño de artefactos a lo largo de la historia en muchas sociedades preindustriales. Estos conocimientos alrededor de las formas de medir son practicados por algunos de los misak en la construcción de las flautas:

Quien toca la flauta es el mismo que la hace, poniendo los huecos de acuerdo con sus dedos. Si tiene los dedos corticos, tiene que medir cortica la distancia entre huecos. Perforan la madera con un tizón de madera fina. Son flautas de seis huecos y uno para soplar. En el extremo, cerca de la boquilla, colocan un corcho; al hundirlo, se cambia el sonido. (ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015, p. 201).

Del mismo modo, el taita Samuel construye las flautas a partir de las medidas de sus manos explicando “aquí una medida es con el dedo y después se mide juntando dos dedos, tres dedos, cuatro dedos. Otra forma de medir es usando la medida de la ‘cuarta’ distancia entre el dedo pulgar y anular; es matemática antigua que se ha olvidado porque han civilizado mucho, y ya la gente no se acuerda”. La denominación al proceso de medir con las extremidades del cuerpo es llamada como “distancias humanizadas” por los misak (AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK, 2007b, p. 83).

Ahora bien, al preguntarle sobre las medidas del instrumento a don Segundo, este menciona que hace una réplica de la flauta a partir de un modelo que tiene y que ha sido construido por un mayor.

⁵² En: <https://www.youtube.com/watch?v=jgJGAcHXmDc>



Figura 19. Profesor Segundo Yalanda explicando el proceso de construcción de la flauta, *Lus*.

Una convergencia conceptual de los músicos es la idea de que el sonido de los instrumentos habla en un lenguaje propio que el misak puede llegar a comprender, y que yo entiendo como formas sonoras que performatizan la dimensión cósmica misak. Sobre la idea del lenguaje verbal en el sonido, Samuel Morales señala que:

El que piensa, da en el corazón; la música hace sentir. Yo empecé a tocar la música de forma sentimental. Hay que apropiarse la música porque aquí están hablando los mayores, porque lo único que tiene la propia flauta es como la lengua, es la voz de los mayores, esta es la palabra de los tambores porque flauta y el tambor son las únicas que tienen el idioma propio (MORALES, 2016).

En una oportunidad presencié y compartí una clase que el taita Samuel le impartió a su aprendiz. Yo tenía unas inquietudes anteriores acerca del sonido que las flautas juntas producían porque ya había tenido la posibilidad de experimentarlo. Se trataba de un efecto que sentía como si un sonido se moviera de una de mis orejas a la otra - Anexo audio de un trozo del día de la clase de experiencia, es un poco previsible el efecto en la grabación (Audio 3)- . En los sonidos largos sentía como si el sonido se concentrara en la parte frontal de mi cabeza. Aproveché esa ocasión para consultar al taita sobre mi sensación, ya que lo percibí de nuevo durante la clase. Él me explicó que el mismo se percibe cuando las flautas están “acopladas”, que es lo que se busca, ya que se relaciona con las historias que cuentan las flautas y con la voz de los mayores. En sus palabras, afirmó:

Sí, uno cuando se acopla bien siente en la oreja una cosita que vibra. Ahí está el punto. Eso quiere decir que está “acoplado el sonido” de la primera [flauta] y de la segunda [flauta]. Por eso cuando los mayores están hablando en el fogón, si tiene oído se le queda, si no tiene oído, es porque le pasa derecho. Es decir, se queda el concejo cuando está en el fogón, con este sonido es que empiezan a educar a los hijos los mayores. Y uno empieza a entender (MORALES, 2016).

En esa ocasión, la nieta de cuatro años del taita, que estaba a mi lado, reaccionó al efecto de las flautas mirándome y diciéndome “¿qué es eso? Siento un cucarrón en las orejas”. Mi interpretación sobre el sonido, partía de los principios físicos de la acústica en la cual se explica que la simultaneidad de dos alturas sonoras distintas produce otros sonidos más sutiles llamados armónicos. Para lograr ese “sonido acoplado” ideal, es necesario que los flautistas centren su objetivo en coordinarse entre sí y producir tal efecto. Cuando la cooperación es efectiva, el resultado sensorial es percibido cerca de las orejas, entendiéndose como la voz de los mayores.

4.3 Nexos sonoro performáticos con los principios de la lucha guambiana

Según Vasco (1996) quien acompañó de cerca las luchas indígenas trazadas por los misak, explica que existen tres principios básicos sociales que hacen parte del ser guambiano; sin embargo, de acuerdo a sus informantes en la década de 1980 estaban en aparente desuso.

MAYAELØ

Este concepto no se puede traducir al castellano en todo su sentido; la idea es la del ser comunitario; es todos juntos, es de todos y no excluye a nadie, es todo el pueblo guambiano; también quiere decir que hay para todos (...) Al mismo tiempo da un sentido de compartir y de la casa, la gran casa guambiana, y es un identificador.

LINCHAP

Es acompañamiento, acompañarse; es el que se pone en acción, entre otras cosas, en los trabajos comunitarios, en las mingas, y en las asambleas. También marido y mujer se acompañan en la vida.

LATÁ-LATÁ

Es por igual para todos, pero no es igual porque todos no son iguales, son diferentes y cada uno debe recibir de acuerdo con su diferencia; todos tienen derecho, pero no el mismo derecho; hay derechos mayores y derechos menores.

Ahora bien, durante mi etnografía tales principios emergieron en varias conversaciones en las actividades cotidianas que requerían tomar decisiones conjuntas y en acciones colectivas que exigieran una cooperación. También se evidenciaron en la organización social de la actividad musical, en los esfuerzos conjuntos por lograr un ideal sonoro, y en el

propio resultado sonoro. Explico las articulaciones entre esos tres principios y la música propia en las siguientes líneas.

Dentro del proceso de aprendizaje de la música propia entendí que ésta se logra siempre bajo la intervención de las dos flautas y mínimo, un par de tambores. Esto refleja la importancia de la idea del *par* en el mundo Misak, como lo explica Vasco:

Este concepto es fundamental en el pensamiento guambiano. No el concepto de igualdad, sino el concepto de par. Para ellos, par no son dos, o sí son dos, pero no dos iguales sino dos distintos, de esos que a nosotros nos dicen que no se pueden sumar. No podemos sumar: 1, 2, 3 de cosas diferentes. Los guambianos sí lo hacen; para poder contar, para que las cosas puedan tener un papel en la generación y reproducción, deben agruparse en pares, a la vez distintas y complementarias (Ibíd.).

Una flauta y un tambor son un par complementario que constituye una unidad. También el par de flautas y el par de tambores, constituyen cada uno una unidad dado que son parejas de macho y hembra. A su vez, las dos flautas y los dos tambores configuran otro par. En ese sentido, las flautas y los tambores en la música propia son instrumentos que se fundamentan en un principio de complementariedad. Es decir, a pesar de que los cuatro instrumentos emitan sonidos distintos, su conjunción comprende una totalidad sonora. Estos instrumentos tienen que sonar siempre juntos, son inseparables, ya que de manera independiente no tendrían una eficacia sonora y social⁵³.

Ejemplo de la idea anterior, es el esclarecimiento que hizo Felipe en una ocasión. Después de recibir una llamada, Felipe me dijo “debemos ir a tocar a un evento para una gente de una promotora de turismo”. Debían tocar a la hora del almuerzo en un restaurante de Silvia, así que lo acompañé. Mientras caminábamos hacia el “cruce del Cacique”, cada uno con un tambor colgando del hombro, me dijo “si falta uno en el tambor, vas a tener que tocar porque tienen que haber mínimo dos tambores”. Pregunté “¿por qué es necesario tocar con dos tambores?”, me respondió “porque uno solo no puede, tiene que haber dos juntos porque si no da, no produce ‘efecto’ que debe dar, por eso se necesitan dos sonidos diferentes”. Al preguntarle qué pasaba si eran más de dos tambores, declaró “pues mejor, porque es el sonido del caminar de la propia gente y si son más, mejor”.

⁵³ En Aranda, Dagua y Vasco (2015) hay algunas afirmaciones similares: “Para tocar, tiene que haber un par, tienen que tocar el tambor y la flauta. Tiene que haber dos tambores y dos flautas; pero no pueden ser iguales, cada tambor y cada flauta tienen su sonido y por eso tienen que tocar acompañando” (p. 199).



Figura 20. Presentación en el restaurante en Silvia.

Con la anterior cita, observé que aunque la mínima cantidad de tambores sea dos, el hecho de que haya más, potencializa la presencia de otras alteridades que son autoridad dentro de la comunidad.

La idea de “par” explicada antes, se entrama con los principios sociocosmológicos Misak, sugiriendo el acompañamiento (*Linchap*), y una idea de unidad que podría también relacionarse con el principio de “estar juntos” (*Mayaelø*).

Los principios descritos arriba se manifestaron durante el trabajo de campo en distintos momentos. *Lata-latá* explicaba Samuel Morales, tiene el sentido de equidad. Extendió la explicación con un ejemplo:

Si yo tengo dos cosas y usted no tiene, yo le comparto. Si yo tengo dos sombreros, y otro no tiene, yo tengo que prestarle. Y después si yo no tengo algo, usted me comparte. Si nos prestamos, estamos *lata-latá*, o por ejemplo en la cocina, si yo no tengo papa, pero tengo sal, y otro tiene no tiene sal y tiene papa, se comparte uno la papa y el otro, la sal. Es compartir. Entonces si me da trabajo a mí, todos están buscando trabajo es decir con plata, pero con plata quien hace *lata-latá*. La igualdad en signo de pesos no da porque si yo no tengo plata pero usted tiene ¿usted me da la mitad de su dinero? (MORALES, 2016)

Taita Samuel explica que el que deterioro el *lata-latá* se debió a la intervención del gobierno nacional a través de proyectos cuyo alcance fue darle trabajo a la gente a cambio de un pago en dinero, lo que relacionó directamente con una forma de paternalismo: “Ese paternalismo acabó el *lata-latá*”.

En las elecciones del Cabildo escolar de 2016 escuché al Coordinador de Disciplina del IEAM dirigiéndose a sus estudiantes, resaltando la relación que existe entre la autonomía, la justicia y la democracia como valores que se manifiestan en la naturaleza y hay que descifrarlos en ella para aprender. El *Lata-latá* o a “todos por igual” apareció en su discurso

como un compromiso que debían cultivar los cabildantes para con la comunidad y que puede ser también aprendido de la naturaleza.

Reciban un saludo democrático porque todos pueden escuchar mi voz...

El único que nos enseña de democracia es la naturaleza porque tiene autonomía, hoy estamos recibiendo el sol para todos, para hablar de democracia debemos hablar de justicia, es hablar que el aire es para todos. Me parece que para hablar de democracia para hablar de autoridad y hablar de cabildo. Primero debemos ser autónomos, la persona autónoma es la que ya camina por sí solo, sin que nadie le grite, sin que nadie le obligue. (...) el cabildo es la autoridad pero el cabildo es una institución, y la autonomía y la autoridad son milenarios, la autoridad viene de la naturaleza, viene de un espíritu mayor que es el único justo. (...) pero autoridad no es el que tiene el mando, no es el que manda, eso no es el cabildo. Es ser justo, es ser como la naturaleza, a todos por igual es con *lata-latá*, pero aquí entre nosotros no hay *lata-latá*. Así que ese es el compromiso de los cabildantes y el compromiso de nosotros (Coordinador de disciplina IEAM).

Con relación a la frase de apertura del discurso anterior, cabe la reflexión sobre la cualidad pública del sonido, en el sentido de que llega a todos los oídos. De igual modo, la música propia en los eventos dentro del territorio Misak tiene la condición de ser democrática y pública porque está disponible para la audición de todos, aunque aprehensible para quienes estén dispuestos a escuchar.

Durante mi estadía en campo mamá Laurentina se ausentó casi un mes porque se fue a “prestar la mano” por primera vez en la producción de panela hecha con jugo de caña de azúcar, en la finca de Carlos, el esposo de su hija mayor. A su regreso contó cómo fue su experiencia. “¿Qué es prestar la mano?”, indagué. Intervino Mercedes: “es el trueque, tú no me pagas nada, yo te colaboro, pero si tengo un trabajo, tú me colaboras”. Esta explicación también la relacionó con *la unidad* -La unidad, es prestar la mano-. “Es unidad porque la gente piensa y va a colaborar. Pero hay gente que no colabora”. Cuando hay una decisión de cooperar, trabajan juntos muchos actores por un objetivo común, y esto se traduce en un pensamiento que convoca a la unidad. Esta definición mamá Laurentina y Mercedes afirmaron que se relacionaba con los conceptos de *lata-latá* y *linchap*.

Mercedes Morales relaciona los beneficios de *Lata –latá* y de *prestar la mano* con una forma de ahorrar alimento cuando no se produce en su parcela ciertos productos.

Aquí por ejemplo, hay gente que no tiene nada para cultivar, pero entonces la gente se va a trabajar a otra fincas a otras parcelas y le devuelven con comida. Es decir, tenemos comida ahorrada. Yo no tengo la plata ahorrada pero si tengo la comida. Ese es el banco de la comida de nosotros (MORALES, M. 2016).

Mis interpretaciones al respecto son que estos principios no se pueden percibir de manera separada, sino que se trenzan el uno con los otros. Tanto *lata-latá* o “todos por igual” y *linchap* o “acompañarse” cooperan para una consecución del *Mayaelø* o “estar juntos”.

Enlazando los tres momentos anteriores que versan sobre cómo estos principios operan en la vida misak, quiero argumentar que hay una relación de las formas sonoro performáticas con los principios del ser misak en sociedad. No se trata de un mero reflejo de una estructura social sobre una configuración sonora, sino de un entramado de intenciones entre humanos y no humanos en una red de reciprocidades mediante prácticas sonoras para insistir en un propósito de alcanzar una unidad comunal. Como apuntan los mayores, los tres principios comentados son fundamentales en la forma organizacional misak con las alteridades y aún persisten en sus prácticas aunque con acoplamientos provocados por su relación con otras formas de conocimiento y en tensión con el “universo de los blancos”[*Isirik*].

4.4 “Ritmo igualitario”

Indagando sobre las valoraciones sonoras que los músicos misak hacen sobre el sonido de las flautas y los tambores, aparecen percepciones que complejizan el análisis desde una mirada analítica de la música occidental. Gregorio Yalanda quien enfocó su tesis de pregrado en el análisis musicológico de la música propia me explicó sobre las dificultades que tuvo al hacer la transcripción de las piezas musicales; entre ellas: “la música propia no permite escribir lo que verdaderamente se toca por la dificultad con la afinación, además el ritmo es muy diferente, el ritmo [en occidente] es compás por compás, aquí no. Aquí, por ejemplo, un tambor puede estar tocando en un ritmo y la flauta va adelantada o va atrasada”. Concluyó en nuestra conversación, que la escritura occidental no permitía escribir la música propia. Señaló “por eso creo que la segunda parte de mi trabajo de grado fue casi una mentira”, e insistió en que era una aproximación.

Finalmente, con ayuda de las herramientas tecnológicas logró editar las piezas musicales de tal forma que permitiese y le facilitara la transcripción de estas.

Porque la pieza guambiana puede durar hasta tres o cuatro horas, eso es a gusto del intérprete no es como el Himno Nacional que aquí empezó, aquí acabó. Aquí no. Aquí el músico guambiano acaba cuando él quiera parar. Otro problema fue con los tambores, con la polirritmia, uno indica en la partitura “tambor uno”, “tambor dos”, “tambor tres”. Pero no es así de rígido, cada tambor hace lo que puede dependiendo del músico. Aquí nadie se pone [a asignar:] “este es el tambor uno, el tambor dos”. Es bien cuadrulado ese pensamiento. (YALANDA, G. 2016).

Con lo anterior, entendía de Gregorio que prácticamente era difícil de identificar un patrón fijo, o encasillar la música propia dentro de una construcción de valoraciones de la música occidental que lo defina como algo terminado.

También taita Samuel en otro momento, me explicó que él consideraba que escribirlo en partitura sería reducirlo a una única posibilidad, ya que la música propia era una sola dentro del territorio misak, pero se diferenciaba en cada una de las localidades dentro de este. Por un lado, porque no existe un único sonido de las flautas, esto depende del músico constructor, segundo, porque al afinarla quedaría predispuesto a un sonido que no corresponde a la sonoridad misak. En una conversación lo manifestó así:

Taita Segundo (T.S): Eso es por región, por ejemplo, La Campana tiene su sonido. Por ejemplo hay muchos acentos. Entonces La Campana, habla por un acento, El Cacique habla por otro acento, Guambía habla por otro acento, Tranal, otro acento, en Chimán, hay otro acento. Es como la región a nivel país, aquí. Por ejemplo, los pastusos⁵⁴ tiene un acento y los paisas⁵⁵ tiene otro acento.

Oscar Giovanni (O.G): Entonces ¿el acento, cuando se habla, se relaciona por la manera como se toca?

Taita Cesar (T.C): ¡Sí! por ejemplo, el sonido de la grabación que sonaba cuando llegamos, es de Las Delicias, ese era Segundo Yalanda. Pero también el sonido del Cacique es otro. Es decir es la misma música, pero otro sonido.

O.G: Y ¿ustedes cuando escuchan la música identifican de qué parte es?

T.S: ¡Sí!, entonces cuando uno escucha a los músicos, sin ver, uno ya sabe quién está.

T.C: si uno escucha desde lejos y se imagina quien está: “Es Taita Samuel el que está tocando”, y cuando escucho y toca Segundo Morales, yo digo “Ese es Taita Segundo Morales”. Y por ejemplo, el sonido de los de San Antonio y los de Siberia, ellos tienen otro sonido. Los de Siberia apenas están aprendiendo y tienen otro sonido.

Continuando con la conversación con Gregorio, ese día reflexioné junto con él señalándole que algunos de los abordajes actuales de la etnomusicología de vertiente antropológica han trascendido la categoría de música, y consideran improductivos tales enfoques orientados al análisis y a la transcripción, porque son considerados descontextualizados de cualquier dinámica socio cultural (FELD, 1984; MENEZES, 2013; HILL, 2014).

Luego de esas reflexiones, Gregorio Yalanda me dio unas indicaciones a seguir para entender una aproximación a la “forma” de la música propia.

En la música propia en las piezas musicales casi siempre empieza un tambor, el más grande, después el otro o los otros tambores, después la primera flauta y finalmente la segunda flauta. La segunda flauta hace sonidos largos que sostienen el sonido de la primera flauta (YALANDA, 2016).

Le manifesté que esas apreciaciones me habían surgido el día que conocí la música propia pero no me percaté de esa aclaración sobre el papel de la segunda flauta.

⁵⁴ De la ciudad de Pasto, al sur de Colombia.

⁵⁵ De la zona central andina del país.

Interesándome por las valoraciones que los músicos misak hacen sobre la música propia, para considerar que está “bien hecha”, Gregorio lo relacionó con la experiencia de los músicos: “para que suene bien la efectividad depende de la experiencia de los músicos, los músicos mayores tiene preferencia por estos [los más experimentados] a diferencia de los que están aprendiendo y las flautas suenan bien cuando los tambores suenan bien”. Con su respuesta tuve la sensación de que no me hice entender con la pregunta. Mama Bárbara, que estaba en la cocina preparando la cena y en silencio escuchaba la conversación, intervino: “si los tambores suenan bien y las flautas suenan bien, entonces la danza sale bien, entonces es porque todos llevan un ritmo... cómo le dijera... un *ritmo igualitario*”, “¿Igualitario?” pregunté, “sí, es decir, todos los músicos intervienen con su experiencia con los instrumentos para que salga bien”. Intervino Gregorio explicando que el músico en la comunidad cumple una “función social” como el *mərəbik* [médico tradicional]:

Si tú eres músico y te buscan a tu casa y si te invitan, tienes que ir. A mi tío lo invitaban mucho y él me decía “si usted es músico y no toca cuando lo invitan usted queda mal dentro de la comunidad”, usted tiene que ir, esta es la concepción, usted *me presta la mano y después yo le presto la mano a usted* así es el músico, hace esa función dentro de la comunidad (YALANDA, 2016).

La participación en la conversación de Bárbara Muelas, fue crucial para que yo entendiera que la intención y la experiencia de los músicos apunta a que en la música propia se performe un valor de igualdad. O sea, un “ritmo igualitario” es el resultado de la cooperación efectiva de los músicos en espacios de socialidad, donde el propósito es reforzar el ser misak. En ese sentido, hay un nexo evidente en el resultado sonoro con los principios de acompañarse y de estar todos juntos. A su vez, el comentario de Gregorio sobre la responsabilidad del músico está basado en el principio del *lata-latá*.

No obstante, lo anterior no significa que la música propia suene de modo idéntico en toda la región. Por el contrario, para los músicos misak es claro que existen variaciones que dependen de la zona de donde es el músico, y la que relacionan con los variados acentos regionales que puede presentar el *namtrik* dentro del territorio, como afirmaron Samuel, Felipe y Gregorio. Lo que tampoco implica que haya un impedimento para que puedan tocar juntos músicos de diferentes veredas del resguardo.

Bárbara Muelas aporta otro aspecto para comprender la música propia, y es su condición de que no debe entenderse aislada de otros elementos. Es decir, no es tocada como un fin en sí misma. Además, siempre está dentro de espacios privilegiados en la vida de los misak.

El ideal del “sonido acoplado” interpretado más arriba, se fundamenta también en la idea de acompañar al otro, porque es el resultado de sonoridades que se complementan, e incorporan la presencia de la voz de los mayores en el evento. En el siguiente ejemplo (Video 1) se muestra una escena que interpreté con la idea de ritmo igualitario y sonido acoplado. Esto aconteció el día de cambio de vara en enero de 2016, cuando los músicos que acompañan a los cabildantes salientes y los que acompañan a los cabildantes entrantes, se encuentran en Santiago para la ceremonia de cambio de vara.

Guambía, Enero 1 de 2016

Es emocionante ver cómo se encuentran estos músicos y cómo se amplía la presión sonora en el lugar donde convergen, en la puerta de entrada donde se celebró el cambio de vara, en Santiago. Taita Samuel llegaba con dos tambores interpretados por tres músicos y con taita Jesús Antonio, quien lo acompañaba en la flauta, y guiaban la marcha de los cabildantes entrantes. Del otro lado guiando a los cabildantes salientes, cinco tambores eran tocados cada uno por un misak, en la flautas solo reconocí a taita Cesar. A su pareja, en la flauta, lo conocería una hora más tarde, el comunero Javier Morales. En ese momento de encuentro se sumarían ocho misak tocando siete tambores, un par de flautas, mientras estaba en silencio la de taita Samuel y de su pareja. Mientras las otras acompañaban, los tamboreros creaban un denso sonido que, desde los casi cuatro metros en que yo me encontraba, sentía como me retumbaba en el pecho. El sonido adquiría mayor solidez. Parecía que todos aportaban para mantener tal consistencia, cada uno de los que tocaban los tambores con sus sonidos particulares, con tambores diferentes. “Están hablando los mayores”, de dijo Laurentina, quien estaba a mi lado observando lo que acontecía.



Figura 21. Músicos Misak día de cambio de Vara, primero de Enero de 2016.

Una de las inquietudes que me asaltaron sobre la música propia hace referencia, para ubicar al lector, al hecho de que la “parte final” de las piezas musicales es siempre igual. Gregorio Yalanda se refiere a ella con la noción de música académica occidental de “Coda” (2007). Cuando le pregunté a él por qué siempre las piezas musicales terminan de la misma forma, me respondió “porque así lo dijeron los mayores”.

Si bien, en nuestra discusión no nos detuvimos para reflexionar profundamente sobre eso, concordamos en que no se trataba de una coda, pero ¿qué significa? Insatisfecho con la

respuesta de Gregorio empecé a especular a partir de una serie de correspondencias orientado por la propuesta metodológica usada por Steven Feld (1984) con los *kaluli*, colectivo que tiene un vínculo íntimo con las diversas formas de agua presentes en la selva tropical en Papua Nueva Guinea.

La fluidez y la continuidad para los *kaluli* es un ideal cultural sociocosmológico que los vincula con su entorno. De ese modo, pensé que ya que los misak se conciben como *piurek* o hijos del agua, y la fluidez del agua tiene una relevancia en su pensamiento, como algo que retorna y está inconcluso, de este modo cavile que las historias performadas a través de la música propia están permanentemente construyéndose y en este orden mi hipótesis fue que ese final para se relacionaba un “to be continued” o “esta historia continuará”.

Queriendo corroborar mis especulaciones, en una de mis últimas visitas y sentados al lado del fogón con toda la familia, mientras daba un adelanto sobre la investigación en curso, pregunté por qué la música propia terminaba de una forma similar. A lo que me respondió el taita Samuel: “como la música propia cuenta muchas historias, el final es como si indicara que ‘así fue, así sucedió’”. Felipe por su parte me explicó que él lo entendía así: “el final es el mismo y quiere decir que esas historias solo acontecen en este territorio, en el *Namuy Nupiraø*”. Esas respuestas me llevaron a apreciar otra condición relevante de la música propia, y es que ella cobra sentido dentro del gran territorio misak, y además afirma que “así fue lo que sucedió” en el territorio que incluye la vida interactiva misak (Audio 4)

Esto nos remite de nuevo a la idea de la música propia habla, cuenta historias a través de constituciones sonoro-performáticas, que encarna los acontecimientos que suceden dentro del territorio. Una de ellas es la historia de la Guerra de los Mil días, hecho reconocido a nivel nacional que aconteció entre 1899 y 1902, la cual cerró una sucesión de guerras civiles en la que construcción de la república. Algunos historiadores relatan el maltrato que vivieron los indígenas a manos de la guerrilla liberal en este periodo⁵⁶. Esta historia es narrada por los sonidos de las flautas y los tambores es la pieza musical titulada *Mama Dominga* (Audio 5). Samuel Morales la relata:

Llegaron los soldados para llevarse a los guambianos y a los *nasa* para la Guerra de los Mil Días. Al guambiano no le gusta empuñar las armas, entonces se fueron a llevar pasto para los caballos. Los *nasa* sí empuñaron las armas. Y a los soldados no les gustaban los guambianos, [porque] no empuñamos las armas. “Ustedes son perezosos

⁵⁶ Jaramillo (2000) menciona que “La forma más elemental de esta modalidad fue la practicada por el jefe guerrillero del Cauca, Paulino Vidal, quien le preguntaba a los hombres recién recogidos en los campos si querían formar en sus filas, emprendiéndola a planazos (golpes dados con la hoja del machete) contra quienes se negaban a ello, castigo que sólo suspendía cuando sus víctimas optaban por acompañarlo ‘voluntariamente’ a la guerra”. Pérez añade para el caso de los *nasa* y los *yanaconas*, que “La visión compartida por ambas etnias era que ir a la guerra era como ir a una Minga, es decir a un trabajo comunitario que beneficiaba a todos”. (PÉREZ, 2013, p. 25).

para la guerra” decían. “Ustedes mejor se devuelven”. Entonces a la mujer, la recién compañera que tenía el guambiano, la dejaron en el camino. Después, al tiempo, hicieron devolver al compañero. En esa época a las seis de la tarde a los jóvenes les gustaba silbar para convidar a los compañeros para ir a visitar a las novias. Entonces la novia ya sabe quién es, ya conocen el silbado, con eso saben por dónde es que se le va a escapar a la mama y al papá. Era señal para escaparse de la casa. Pero en la guerra de los mil días era otra cosa, entonces empezó a silbar el muchacho y ella lo escuchó pero no sabía de dónde. Entonces de ahí no se levantó la mujer quedó en una loma. Entonces se sentó en el camino, entonces venían acercándose y acercándose y entonces ahí se encontraron. Y la señora estaba llorando...

Entonces las flautas son el silbido del hombre y el llanto de la señora. Y cuando esta música está bien hecha, llega al corazón. Por eso ese día cuando estábamos en el matrimonio [tocando *Mama Dominga*], ahí todos se quedaron agachados. (MORALES, S., 2016)

Las formas sonoro-performáticas de la música propia adquieren *agencia* en el proceso de construcción del misak, en lo que ellos llaman Ciclo de Vida Misak.

4.5 Ciclo de Vida Misak: “la música propia es para todo”

“Taita Samuel, yo he leído de algo pero no entiendo, y está en los textos que escriben los mayores, como el de *La voz de nuestros mayores* (2005) y en *Guambianos: hijos del aroírís y del agua* ([1998] 2015). Es decir, ¿cómo es eso del pasado y el futuro para los Misak?”. Paró de aplicar el barro, me miró y bajó de la escalera. Sonrió y me dijo con voz baja: “esa es una buena pregunta”. Y me explicó que para él, el pasado está al frente porque es lo que ya está hecho por los mayores y se puede ver. Y que él debe “seguir el caminar de los mayores” y hacía un movimiento como caminando de espalda. Y me dijo: “el futuro queda atrás porque el futuro no se puede ver, o ¿usted puede ver el futuro?... por eso el futuro queda atrás y uno debe seguir con mucho cuidado los pasos de los mayores, y mirando al frente pero teniendo cuidado de no irse por un barranco, porque ahí si es bravo.”

Me explicó que esa cita del barranco y lo “bravo” se refiere a que un error que uno pueda cometer y pueda alterar un orden. Una mala decisión puede alterar la estabilidad y tomaría mucho tiempo en recobrarla.

Después sobre la pared que tenía la mezcla de barro y paja recién aplicada y fresca, el taita Samuel tomo una rama de un árbol que aún no había sido consumida por el fuego del fogón y dibujó sobre ella dos espirales conectados, como dijo “uno que se enrolla y otro que se desenrolla”. Luego me explicó que cada espiral tiene cuatro vueltas, y cada vuelta es parte del ciclo de vida:

A mí me preguntan ¿ustedes no tienen fiestas? y yo les digo, “sí, entre nosotros tenemos ocho fiestas cada uno, cada persona, de acuerdo al ciclo de vida”. Es decir, digamos que es como una fiesta para ustedes, como el cumpleaños que ustedes lo celebran cada año. Para nosotros no. Cada uno celebra ocho ‘fiestas’, eso es parte del ciclo de vida. Y en cada momento de esos se toca una música”. (MORALES, S. 2016)

Otros aspectos, como la relación con el Ciclo de Vida me fueron explicados parcialmente, ya que se hace énfasis en que son temas que no deben ser revelados. Además tienen gran valor en el marco de lo cosmológico, y mantenerlos velados es una forma de agencia política de administrar los conocimientos de la comunidad por actores internos. Para extender la explicación de lo que estoy tratando, en una ocasión tuve la oportunidad de acompañar al taita Samuel Morales a un matrimonio misak y, entre pieza musical y pieza musical, tenía la oportunidad de entablar conversaciones con los músicos, así registré la conversación que da cuenta y que se extiende a los esfuerzos. Ese día el taita Samuel era acompañado en la segunda flauta por taita Cesar. Este hablaba en voz baja para los que tocaban los tambores, Taita Samuel escuchaba y yo observaba sin entender de que hablaban. Cuando taita Cesar notó mi interés, habló en español:

Taita Cesar (T.C): Yo le he sacado tonos mayores y menores, yo le estaba sacando cada sonido con un afinador electrónico. Según como uno abra los huecos... son muchísimas notas. Y pues bueno, esto también se puede escribir así en partitura... pero ahí lo cogen otros y bueno. Es mejor tenerlo así... en calladito. Pero yo le he sacado muchos sonidos sostenidos y bemoles...

Taita Samuel (T.S): Pero es mejor no escribirlo [en partitura], tenerlo así, no más.

Oscar Giovanni (O.G): ¿Mejor no?

T.S: Sí, mejor. Y ahí yo estoy en esa parte, porque hay un profesor que estudió, y yo le dije que ¡No!, porque donde hagan eso así... científicamente, se pierde el sonido... Ya no es auténtico, si no que se cambia totalmente el sonido.

T.C: Además, lo que pasa es que la gente le va metiendo otras notas, entonces la juventud de hoy busca lo más moderno. Entonces van complementando con otras notas y entonces se acaba lo nuestro. Yo me fui sacando las notas y tiene muchas, muchas notas.

O.G: Y ¿Hay músicos dentro de la comunidad que han intentado afinar las flautas?

T.S: ¡No!, aquí una vez un profesor misak que estudió en la universidad colocó la música propia en partitura y yo fui al cabildo y dije que eso no se podía, porque si se coloca en partitura esto se puede acabar... es que no sería lo mismo...

Entre los proyectos del taita Samuel, está documentar y publicar el proceso de la música en Ciclo de Vida misak. El Ciclo de Vida, explica el taita Samuel Morales es todo el trayecto de vida que debe recorrer el misak desde la preconcepción hasta el retorno, porque para los misak la muerte no existe; las personas simplemente se esconden para la vista de los demás.

El conocimiento alrededor de la música propia y su incorporación en el Ciclo de Vida misak el taita Samuel lo indagó y recopiló de los músicos mayores. Se trata de un extenso proceso investigativo que concretó presentándolo como propuesta educativa para la Primera Infancia, y sustentándolo frente al Cabildo. Este proyecto lleva un segundo año de implementación y es coordinado por el taita Samuel, junto con un grupo interdisciplinar. Este proceso llevó a que en el año 2016 el Cabildo asumiera esa propuesta de Primera Infancia bajo criterios internos, dándole una autonomía, y no dependiendo de los lineamientos del Ministerio de Educación del país.

Según el taita Samuel, el Ciclo de Vida consta de ocho ejes, y cada uno de ellos tiene una pieza musical específica y se acompaña del resto del “repertorio”, que es flexible, depende de muchas variables y es conducido por las primeras flautas. “Tenemos ocho ‘fiestas’, que no se repiten en la vida de cada persona. Cada persona tiene su ciclo de vida, es personal, pero ahí debe estar la música”.

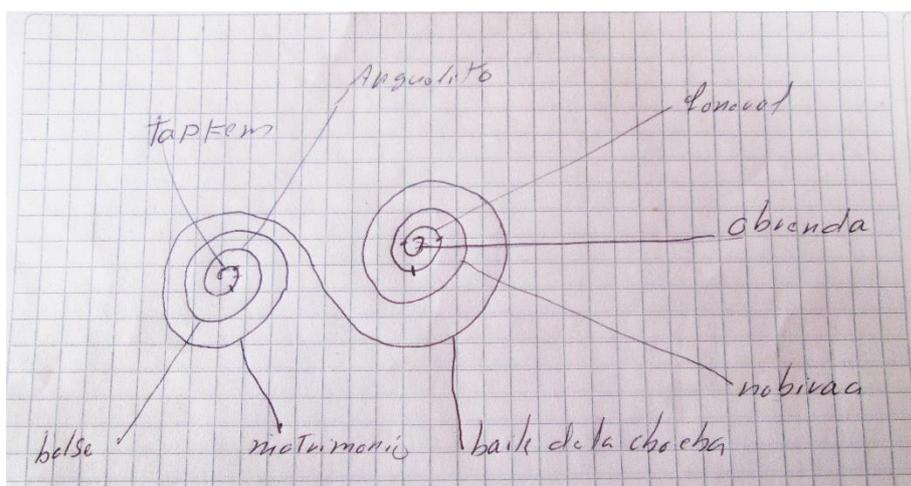


Figura 22. Ciclo de Vida Misak, explicación de Samuel Morales.

La música propia va ligada al ciclo de vida, la música de aquí no es música normal como la música de fiesta de afuera, o cualquier otra, esta música enseña es concejero, es evaluador. Desde la preconcepción, el nacimiento o *Tapkem*, noche buena cuando nace un niño, cuando recién nace, se llaman a los músicos, es como un curandero, trabaja junto la partera y el tambor ayuda a empujar, y empiezan a bailar con el niño con la música. Cuando los niños fallecen el niño es *angelito*, entonces la música es el remedio para que si tiene otro niño ni vayan a fallar de nuevo. Después de eso es el *Valse*, el de los jóvenes cuando la mujer le llega la pubertad y al hombre el cambio de la voz. Sigue el *matrimonio*, se debe tocar para que la pareja siempre esté unida. Con el baile de la chucha se inaugura la casa nueva. Cada primero de enero cambia el cabildo, es el *cambio de vara*, es la autoridad y la justicia, ese día en Santiago van todos los *misak*. Las ofrendas es para los espíritus de los mayores y el *funeral* es el viaje para retornar. Hasta ahí puedo contar no más. (MORALES, S. 2016)

Siguiendo el doble espiral sobre el que se fundamenta el Ciclo de Vida Misak, la música propia está presente, guiando el caminar de quienes lo recorren, orientando desde la educación, la justicia, la economía y la medicina propia.

El taita Samuel insiste en que el deber del músico en el matrimonio es unir a la pareja y hacer que la relación dure, *debe prestar la mano*, y estar atento a lo que acontece durante la ceremonia para intervenir con la música. La responsabilidad de los músicos es modular a través de la música propia los estados emocionales de quienes participan.

Una vez me llamaron a mí pero yo no pude y recomendé a otro y fueron, y ellos no se midieron para tomar el aguardiente, tomaron mucho y se emborracharon. Y se emborracharon y se pusieron a pelear entre los músicos. Y pues los novios no pudieron bailar, entonces ahí están dañando el matrimonio, después lo volví a recomendar y me dijeron no, “ese no, él no ayuda” (MORALES, S. 2016).

En este punto, según el taita Samuel, no hay colaboración y compañerismo de muchos músicos en la comunidad porque estos siempre esperan una retribución en dinero por tocar el instrumento. Pues Samuel insiste en que el músico misak está al servicio de la comunidad y es importante que participe en el matrimonio para ayudar a convivir a las parejas. “A veces, ahora, los músicos piensan que, si les pagan, van, y no piensan en la pareja; es por la plata, no piensan en el ciclo de ellos”. Con lo anterior, entiendo que el músico asume la responsabilidad de su participación en los momentos del Ciclo de Vida de cada misak, en función de afectar al otro, pensando en el otro y junto con el otro.

Las categorías sonoro-performáticas sugeridas por Marília Stein, que están presentes en las prácticas sonoras de los infantes Mbyá Guaraní, constituyen una cosmosónica a partir de la relación de lo sónico con lo cosmológico. Es mediante las prácticas sonoras, que la agencia de los niños permite un vínculo con las alteridades como mediadoras para la creación de subjetividades. Del mismo modo, la música propia conforma una cosmosónica misak que está insertada en una ecología compleja (HILL, 2014) en la cual intervienen todos los elementos presentes en el paisaje reconocidos por los Misak. A través del sonido se performan alteridades como el trueno, el aguacero, el páramo, las aves y la voz y el caminar de los mayores. Estas alteridades manifiestan su agencia a través de la actividad conjunta de personas que asumen una responsabilidad en la comunidad como intermediarios que tienen la capacidad de activarlas por medio de una multiplicidad de sonidos que se complementan.

Como intermediarios, también actúan en la negociación con alteridades que enseñan y controlan ciertos lugares. Y para acceder a estos es necesario prepararse para estar en un estado ideal del misak, que es ser *pishi* o fresco, tranquilo. Se trata de una condición óptima para

construir alianzas que permitan obtener los materiales apropiados para la construcción de los instrumentos musicales misak.

El trenzado de polifonías de sentido que se construyen alrededor de la música propia se revelaron para mí a través de dos categorías sonoro-performáticas que se fueron esclareciendo a partir de compartir experiencias de vida con los músicos misak y de mi interacción con ellos y sus cercanos en la cotidianidad. Estas son el “sonido acoplado” y el “ritmo igualitario”. La primera se relaciona con un timbre denso que presenta modulaciones de intensidad en función del espacio-tiempo. Su densidad resulta de la simultaneidad de dos voces de distinta claridad que se complementan y de las cuales emerge una gama tímbrica compleja que se modula entre ellas. Tal densidad sonora cobra sentido cuando son acompañadas por las entidades del paisaje que performan los tambores. Para que los tambores logren construir una capa sonora sobre la que se tejen las historias que cuentan las flautas, deben desempeñarse con la intención de cooperar con los otros, es decir con un “ritmo igualitario”. Tales valoraciones sobre lo que representa el ritmo igualitario se evidencian en la polirritmia constante, donde el sonido profundo que se produce al percutir el parche del tambor se percibe en vibraciones en el tórax y el abdomen.

Para que el sonido acoplado y el ritmo igualitario se concreten es necesario que los músicos se vinculen bajo principios cósmicos que no solo se revelan de manera sonoro-performática sino, que abarcan otros espacios de sociabilidad en los que se expresa un ideal del ser misak. Estos principios son performados en actividades colectivas que adquieren sentido dentro del territorio y del Ciclo de Vida Misak. Dentro de este último es donde se produce el proceso de transformación y composición de la subjetividad misak. Los tres principios - *mayaele*, *linchap* y *lata-latá*- impulsan la acción colectiva y refuerzan la solidaridad grupal. Esto implica que los instrumentistas deben asumirse como personas con un compromiso con quienes conviven en el territorio, acompañándose, “prestando la mano” y compartiendo con los otros. De ese modo la producción del sonido acoplado y el ritmo igualitario orientados por los tres principios tienen una agencia que afecta a quienes participan de la experiencia sonoro-musical. La “voz de los mayores” consiste en las autoridades detentoras de los conocimientos producidos en la historia de los Misak en el territorio y constituye uno de los significados atribuidos a la música propia. Su voz se expresa en historias que enseñan y ponen en ejercicio los principios orientados a insistir en la unidad misak.

Entiendo que la cosmosónica propuesta por Marília Stein, que sugiere las relaciones entre lo sonoro y lo cosmológico, abre un campo de discusión que permite interpretar la performatividad de agencias múltiples en las prácticas sonoro-musicales durante la experiencia

etnográfica. En ese sentido, la cosmosónica se entiende bajo otras epistemologías distintas a hegemonía occidental de la concepción de música.

Argumento la existencia de una cosmosónica misak evidente en las articulaciones y principios tejidos en la música propia. Las valoraciones sobre su sonido remiten a formas de cohesión y reciprocidad de trabajo cooperativo entre las personas de la comunidad Misak. También hay un campo de acción dentro del cual la música propia agencia y transforma el ser misak. Finalmente, el ritmo igualitario y el sonido acoplado son categorías sonoro-performáticas basadas en principios solidarios y arreglos intersubjetivos.

Al entender la música propia como una cosmosónica se revelan tensiones entre los seres que intervienen en la construcción de este mundo sonoro y sociocosmológico, y se abren espacios para la negociación política. Es decir, cuando se hace música propia se performa el embate entre el aguacero y el páramo, se motiva a los sujetos a tomar decisiones asertivas para la colectividad durante las elecciones del cabildo, como instancia donde se disputan posiciones sociales jerarquizadas, y también, los músicos asumen un papel relevante como responsables en la efectividad de las ocasiones rituales colectivas. Estos procesos sugieren la negociación de jerarquías que entran en un campo de discusión cosmopolítico.

5 “LA MÚSICA PROPIA NO ES UNA CHIRIMÍA”, UNA TENTATIVA DE PATRIMONIALIZACIÓN: ¿SIMPLIFICACIÓN Y CONFLICTO ONTOLÓGICO?

En el capítulo anterior intenté comprender la “música propia” como una cosmosónica misak, a partir de conexiones sonoro-performativas y las relaciones sociocosmológicas que configuran posibilidades de universos sonoros misak y donde se agencian alianzas entre alteridades diversas. También expresé que “ritmo igualitario” y “sonido compacto” son formas de comprender la música propia. Así lo percibí en la experiencia etnográfica junto con los misak, específicamente con los “que hacen sonar la flauta misak y el tambor misak”, que constituyen mundos comunes a los que me fue permitido acceder.

Ahora bien, en las narrativas de los “músicos” misak se puede hacer lectura de los conflictos permanentes con otras alteridades “humanas” y “no humanas” que configuran los mundos misak, y también de la fricción con otros mundos que pretenden ocupar el espacio a través del uso de diversos mecanismos de ontologías constituidas. Por ejemplo, para recordarle al lector: Segundo Yalanda y Samuel Morales cuentan cómo la “música propia” fue satanizada por la intervención de las iglesias evangélicas, o la experiencia de Gregorio Yalanda y su encuentro con el universo de la eurocentrada música académica, así como las disputas que debió afrontar con profesores, compañeros y con él mismo durante su formación universitaria. También, la música propia expresa la dimensión conflictiva con la carga de la colonialidad del poder en su ontología sonora a través de la “pieza musical” Mama Dominga, en la que se narra la historia de cómo fue el reencuentro de una pareja de guambianos reclutados durante la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y los abusos que vivieron.

Una aclaración recurrente que me hacían algunos taitas misak, era “la música propia no es una ‘chirimía’”. La idea de “música propia” y de “chirimía” la entiendo como dos representaciones de mundos coexistentes que entran en conflicto y luchan por mantener su existencia en un determinado tiempo espacio (BLASER, 2009). Siguiendo a Viveiros de Castro, desde la arena de la “ontología política” propuesta por Blaser, los conflictos entre ontologías son entendidos como “equivocaciones controladas”, es decir, como malentendidos en los intentos de integrar conocimientos indígenas a las agendas del desarrollo y la conservación del ambiente (BLASER, 2009, p. 84). De ese modo, la ontología política nos ayuda a pensar en los problemas de comunicación y entendimiento que emergen entre mundos diferentes, pero también a entender los constituyentes de la ontología de la modernidad, como una que tiende a reducir a las otras.

En ese sentido, pretendo en este capítulo problematizar sobre el proceso de patrimonialización que se está llevando a cabo a nivel departamental, denominado “Chirimía Caucana”, en el que actores estatales y globales intentan encuadrar a la música propia misak; proceso que es presentado por los taitas en su declaración como unas fuerzas invasivas en la ontología de la música propia.

5.1 “La chirimía es algo que se llena en un papel”

Durante una conversación con el taita Samuel, comenté la aclaración que me había hecho el *taita* Segundo Yalanda, diez meses antes, en las Elecciones del Cabildo Escolar Misak en febrero de 2015, acerca de que la “música” que se hace con los instrumentos propios es diferente a la que hace la chirimía. “¿Usted qué piensa?”, le pregunté. “¡No es una Chirimía!”, exclamó, apoyando lo enunciado por taita Segundo y añadiendo “la chirimía tiene, además de las flautas y el tambor, los platillos, la caja y los mates⁵⁷ (...) la música propia Misak solo es con instrumentos propios que llamamos *Lus* y *Palø* (...) la música propia es para el ciclo de vida”.

Me explicó, que fue invitado a una reunión en Popayán, sobre una socialización de un proyecto que pretende insertar al conjunto musical de la chirimía caucana en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial departamental y nacional y trazar un consecuente plan de salvaguarda. Ya que la música propia estaba siendo incluida dentro de esa propuesta, les manifestó a los gestores del proyecto la diferenciación que él hace entre chirimía y música propia. Sin embargo, taita Samuel me dijo que “ellos me miraron como raro y parece que no me entendieron. Me dijeron ‘Eso es una chirimía’”. Me expresó su inconformidad, manifestando que, sin duda, el interés era “imponer una idea que se llena en un papel”, para transformar a la música propia en una chirimía y convertirla en un producto comercializable.

Me llamó la atención la forma de entender ese proceso del taita Samuel que, de un lado, evidenciaba la tensión contenida en la negación “la música propia no es una chirimía” y de otro, señalaba el interés de “imponer una idea que se llena en un papel”.

El jueves 19 de diciembre de 2013, un diario que tiene edición digital en web publicó en la sección de entretenimiento “Vida Moderna” un artículo que se titulaba: “*Preparan todo*

⁵⁷ Los mates son instrumentos idiófonos hechos de la cáscara del totumo, fruto de nombre científico *Crescentia cujete*. A la cáscara partida a la mitad se introducen semillas y se recubre con una tela.

para la Ruta de la Chirimía caucana”⁵⁸. El desarrollo del titular indicaba que era un proyecto encaminado desde la Coordinación Departamental de Cultura del Cauca “Con el interés de preservar la *chirimía* como muestra del *folclor* y riqueza cultural del Cauca”. En la entrevista realizada por el diario a la jefa de comunicación de la compañía audiovisual de la ciudad de Popayán que asumía el proyecto, ella exponía:

Queremos que la *chirimía* caucana que es la manifestación musical tradicional del departamento y que sea reconocida como patrimonio inmaterial y cultural de la nación y para que eso suceda se debe cumplir unos requisitos por parte del ministerio de cultura entre los que se encuentra el registro adelantado en once municipios del Cauca. (...).

Ahora bien, no queda del todo claro a quiénes hacía referencia con la conjugación de “queremos”. La comunicadora daba adelanto de algunos hallazgos encontrados a partir de las actividades que iniciaron en el mes de noviembre del mismo año, orientadas a “conocer artistas, tradiciones, repertorios, además de identificar cuáles son las amenazas que afronta la *chirimía* caucana”. Los resultados de este proceso serían divulgados y socializados en tres productos:

(...) el libro donde por medio de historias de vida, relatos y fotografías se establezca un *inventario* de las agrupaciones, el segundo producto es un video documental contando cual es el origen de las *chirimías* contando la historia de la flauta de carrizo y el ultimo resultado es un C.D con la recopilación musical *para mostrarle a todos como suenan las chirimías caucanas*.

Siguiendo el rastro de este proyecto llegué a un *blog* donde se presentan los resultados de esta investigación:

La Ruta de la Chirimía es un proyecto que adelanta acciones tendientes a la identificación, el reconocimiento y establecimiento de un plan de salvaguarda de la Chirimía Tradicional Caucana como Patrimonio Cultural Inmaterial del Departamento del Cauca y posibilitar la inclusión en la lista del Patrimonio (en: <https://sites.google.com/a/cauca.gov.co/rutachirimiacauca/home>)

También se describe el proceso metodológico:

La investigación que se realiza en los municipios consiste en indagar sobre los procesos históricos de construcción de tradiciones, identificación de personajes o grupos que reflejen en su historia de vida una relación íntima con la *chirimía* y el territorio, y que sean sujetos históricos que constituyan la tradición y mantengan la herencia cultural a partir de sus prácticas cotidianas. (Ibid).

Para lograr los objetivos de identificación y caracterización de las llamadas *chirimías* en el departamento del Cauca que se proponía el proyecto, se indicaba su realización mediante

⁵⁸ Noticia en: <http://cauca.extra.com.co/noticias/entretenimiento/preparan-todo-para-la-ruta-de-la-chirimia-caucana-68499>

“observación participante” y entrevistas semiestructuradas, justificándolas como una metodología que permitiría a través de “El vínculo directo de la práctica de registro con el desarrollo de las historias de vida de los músicos seleccionados como protagonistas”. Y está considerada como una “metodología nos permitiría entender el cambio cultural en el tiempo y espacio, categorías que nos permitirán vincular la música con el territorio”. Metodología que sería realizada por un grupo de “expertos” con perfil en etnomusicología, que se encargaran de la clasificación y acompañados por un coordinador de cada comunidad.

El 10 de marzo de 2015, se publicó un informe con resultados en el que se presenta una información poco articulada con los intereses de la propuesta (COMPAÑÍA AUDIOVISUAL IRREVERSIBLE *et al*, 2015). Como apoyo bibliográfico y única fuente citada estaba el trabajo investigativo de Carlos Miñana (1997) sobre las “chirimías” en Popayán. Me llamaron la atención varios aspectos del informe, entre ellos, que se definen tres tipos de “chirimía”: “campesina”, “indígena” y “urbana”. En la categoría de la “chirimía indígena” identificaron a los *yanaconas* y los *misak*. Se adjunta también un documento que presenta la caracterización de los resultados en datos de tipo cuantitativo, basados en encuestas y representados en diagramas estadísticos. Entre los resultados, por ejemplo, dividen en porcentajes los tres tipos de chirimía, asignando un 71% a la campesina; 23% a la indígena; y 6% a la urbana. Es decir, el 94% de las chirimías ubicadas en las zonas rurales del Cauca. Los resultados presentan la identificación de cinco rutas de chirimías, correspondientes a zonas específicas dentro del departamento del Cauca, cuyo resultado arrojó la presencia de 36 conjuntos de chirimías⁵⁹. La ruta número 4 - que corresponde a las localidades de Silvia, Piendamó y Morales- son zonas donde están ubicados los cabildos vinculados a la confederación *misak*. Uno de los personajes seleccionados en este proceso fue el taita Samuel Morales y siempre se dirigieron a su conjunto como una “chirimía *misak*”. Así revela el informe:

Al ser la Chirimía caucana una manifestación tradicional, sus orígenes los podemos encontrar en la tradición oral de los pueblos que la albergan. Como muestra de ellos, nos encontramos en el municipio de Silvia con el *Taita Samuel Morales Cuchillo*, de la vereda Cacique, que relata que *el origen de la chirimía está en la naturaleza*; el sonido de la flauta se inspira en el canto de los pájaros cuando salen a comer. *El tambor, por su parte, tiene su origen en el sonido del trueno, en el golpe del agua contra las piedras y en los derrumbes*. De esta manera, se manifiesta una *música tradicional que da cuenta de la cosmovisión, costumbres y situaciones cotidianas que forman parte de la cultura de cada uno de estos pueblos*. (COMPAÑÍA AUDIOVISUAL IRREVERSIBLE *et al*, 2015)⁶⁰.

⁵⁹ Las otras rutas son: Ruta # 1 Almaguer y La Vega ; Ruta # 2 Bolívar y Patía; Ruta # 3 Cajibío, El Tambo y Timbío; Ruta # 4 Silvia, Piendamó y Morales; Ruta # 5 Sotará y Puracé.

⁶⁰ Añadí la letra en cursiva.

El texto reseñaba datos del taita Samuel como músico y de la música propia, y de sus investigaciones; información que también pude recopilar en campo, aunque en el informe está, en su mayor parte, parafraseada.

Desde muy joven sintió un llamado musical y se dedicó a la investigación de las músicas del pueblo Misak. Empezó a tocar tambor y luego el Taita Jesús Antonio Tombe, y el Taita Segundo Morales le dejaron el legado, luego siguió con la flauta, y de esta manera empezó a recoger información de los mayores y descubrió que había unas músicas que ya estaban desapareciendo y por el contrario otras muy conocidas se estaban quedando como únicas representantes. Así “El angelito”, “Caña dulce” y “El baile de la chucha” eran reconocidas en Popayán y formaban parte del repertorio de los colegios y el funeral. El vals ya estaba en el olvido. Su propósito principal, entonces, fue recuperar las músicas de su pueblo que están íntimamente relacionadas con el ciclo de la vida que está en constante movimiento. Este ciclo incluye desde el nacimiento, rituales de paso y la muerte, de esta manera hay una canción para cada etapa (...). Estas músicas están relacionadas con la educación, salud, producción y justicia y son como una especie de reseña histórica ya que cada toque tiene su significado. Y con esto “se le hace entender a la gente la historia”, “la música es un modo de vivir” “es una forma de mostrar la cultura” afirma el taita Samuel. Es radical en el hecho de no permitir otros instrumentos, ya que así se pierde la esencia de la música y explica que el origen de la música propia está en la naturaleza. El tambor: en el relámpago, los rayos, en el agua que golpea las piedras, los derrumbes. El ritmo: de la lluvia, del caminar de los misak (Ibíd.).

Los autores concluyen:

Hay variedad y riqueza en todo lo referente a esta música tradicional, es necesario entender estos procesos, describirlos, analizarlos buscando ante todo el respeto por quienes pertenecen a estos grupos sin invadir arbitrariamente con estudios y conclusiones que finalmente no tendrán nada que ver con la gente a la que pertenece esta manifestación. Nuestra labor como investigadores es conocer la *chirimía*, entender su contexto y cotidianidad y buscar dar realce a una música tradicional que se ha transmitido de generación en generación y que proviene de *épocas milenarias, reflejando amor, cultura y alegría sin fin*. Hay un camino amplio por recorrer y estamos en él (Ibíd.).

Después de leer el texto citado, pensé en algunas contradicciones que me hicieron tomar partido en la discusión; primero -y es la discusión de este capítulo- es que el taita Samuel niega tocar en una *chirimía*. Ya que el informe parafrasea su testimonio, coloca a las alteridades mencionadas, como a los pájaros, los truenos, y las piedras en el lugar de la “naturaleza”, a la que atribuyen constituir su origen e inspiración. De este modo, se insiste en la separación entre música y cultura, como si estas alteridades fueran solo representaciones o imitaciones traídas por el sonido, y no incorporaciones de la presencia de ellas, como argumento que sucede, en el capítulo anterior.

Segundo, quiero hacer referencia a la metodología usada la “observación participante” como propuesta que surge en el campo de la antropología con Malinowski como una crítica al evolucionismo y que surgió su propia experiencia de campo. Esta propuesta está sujeta a la concepción de cultura, en términos de bienes, costumbres, creencias, normas etc., en función

de las dimensiones materiales, sociales y espirituales. Y como forma que posibilita capturar datos sobre el estilo de vida, después de una larga presencia en medio de los “nativos”: “Hay toda una serie de fenómenos de gran importancia que no pueden recogerse mediante interrogatorios, sino que tienen que ser observados en su plena realidad. Llamémosles los imponderables de la vida real” (MALINOWSKI, 1973). Ahora bien, después de Malinowski han sido muchos los debates acerca del método esquemático “observar-registrar-analizar”. Así, para Clifford Geertz, este método tiene sus falencias, ya que no es suficiente compilar información, es necesario interpretar estos datos, que deben transformarse en una descripción densa, en el cual el antropólogo intente comprender “expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie” (GEERTZ, 1997, p. 20). Después de Geertz son muchas las discusiones que se han llevado a cabo. Una de ellas, es la planteada por Tim Ingold, que explica durante una entrevista que:

La observación participante significa que estamos observando – que estamos conociendo – desde el interior. Vamos desarrollando nuestros conocimientos, observamos al trabajar con y al participar en todas aquellas formas vitales que compartimos. Creo que no deberíamos confundir la observación participante con la etnografía. Frecuentemente se les usa con el mismo significado, pero me parece que son bastante diferentes. Lo que otras ciencias sociales como la sociología y otras han adoptado es la etnografía, y tienden a verla como una actividad para recolectar datos. (ANGOSTO, 2013, p. 292).

Por lo anterior, un abordaje de observación participante cuestionaría la pertinencia de usar datos cuantitativos para el número de grupos y de músicos, concibiéndolos como unidades estáticas, y de delimitar unas zonas geográficas con fronteras rígidas, congelando la movilidad de los sujetos, datos que probablemente son flexibles. Finalmente, este trabajo poco tiene que ver con una investigación etnomusicológica, estando en realidad, cercano del folclor. Categorías como campesina, indígena y urbano, encierran contenidos difusos ¿Cuáles son los límites prácticos entre ser campesino y ser indígena? ¿lo urbano excluye lo indígena? Finalmente, la instrumentación usada por los músicos misak para la “música propia”, fue etiquetada en el informe como “Chirimía Misak”, revelando varias lecturas: la primera versa en relación a que no fue tomada en cuenta la apreciación del taita Samuel, ¿por qué?, esto puede ser interpretado como una acción que tiende a opacar formas de conocimiento.

Del informe quiero resaltar algunos puntos para debatir. No sin antes dar un panorama de la idea que se ha construido a partir del folclor, la musicología y la antropología de lo que se conoce como “chirimía”. Seguidamente, voy a presentar un esbozo de los marcos regulatorios sobre los que versan los procesos sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), que en el campo de debate académico se les conoce como patrimonialización. Luego argumento cómo

estos procesos me ayudan a pensar el término “chirimía” como una categoría que es gestada en el discurso folclorista, generada a partir del concepto cultura y que, articulada a los procesos de patrimonialización, los refuerza como un mecanismo de simplificación, que a la vez agota y tensiona las relaciones entre quienes se involucran y son involucrados en tales procesos. Otra perspectiva que propongo al respecto es cómo la tensión “Música propia” / “chirimía caucana” se revela como un conflicto de tipo ontológico.

5.2 “Llegaron y le cambiaron el nombre”

Me pareció conveniente compartir con taita Samuel los resultados de estos informes, que están publicados en la web; y sobre los que él me expresó no accedió por su dificultad con el manejo y acceso a las tecnologías de información, específicamente con el uso del computador y el manejo de internet. Así que compartí con el taita los informes de La Ruta de la Chirimía Caucana y también con su hijo, tata Felipe. Sentados en la cocina al lado del fogón, leímos el informe. Taita Samuel Morales narró:

A mí me llamaron y yo participé, pero yo les decía a los que son los encargados de ese proyecto “lo propio misak, no es chirimía, es música guambiana o misak”. Pero, ellos, los de la cultura en Popayán, no me hicieron caso y le colocaron chirimía. ¡Ahí hay un error! porque no es chirimía. Ellos me invitaron para participar de eso, y yo era el único que decía “que no es chirimía”, pero como los demás, de los otros municipios si decían que era chirimía... yo quedé solo. Pero yo sí reclamé. Porque cómo van a comparar un sonido de un lugar con... con... otro de otro lugar, Y yo me pregunto ¿porque lo quieren mezclar y decirle chirimía? (MORALES, S. 2016)

También me expresó que en uno de esos encuentros le habían preguntado por el nombre del grupo para diligenciar un “formulario” de tipo encuesta, manifestando que no tenían nombre porque no es usual llamar al conjunto de los músicos misak que se reúnen a participar de la “música propia” por algún nombre en particular.

Me preguntaron cómo se llama el grupo y yo me pregunté “¿nombre?”, nosotros no tenemos nombre (...) entonces dije un nombre “Inspiración Guambiana” pero yo decía que no digan “ahí viene la chirimía misak o chirimía de guambianos”, ¡no! aquí no hay chirimía, que digan “la música propia del pueblo misak”. (...) aquí hay grupos que tienen nombre como “Sol nacer” los que tocan [música] “carranguera”⁶¹ también el grupo Vientos de Guambía ellos tocan carranguera y música andina con zampoñas y quenás. También el grupo de Gregorio [Piurek] ellos hacen música andina, yo también toqué en el grupo “las Palmas”; ahí tocaba guitarra. Pero no existen “grupos” de música propia, porque los integrantes no son hijos. (MORALES, S. 2016)

⁶¹ La *música carranguera* es una expresión popular promovida por el músico del departamento de Boyacá Jorge Velosa, quien logró posicionar un repertorio de música popular en Colombia desde finales de la década de los setenta del siglo pasado, con el uso de tiple, tiple requinto, guitarra y guacharaca, bajo la etiqueta de “música carranguera”.

Además de su explicación, la flexibilidad en la constitución de los grupos la pude percibir en varias ocasiones en conversaciones con Gregorio y con el taita Samuel. Uno de los motivos, me manifestaban, radicaba en que cuando acordaban los compromisos con anterioridad con los músicos que los acompañaría a determinadas participaciones, se corría el riesgo de que algún músico no pudiera acompañarlo. Algunas notas de mi diario de campo me ayudan a explicar:

Diciembre 18 de 2015.

En diciembre de 2015 el primer día de retorno a Guambía, taita Samuel Morales me invitó a que le acompañara en un matrimonio misak en Silvia con la intención de que yo observara la música propia en vivo. Cuando nos encontramos en Silvia llevaba consigo las “flautas” en un estuche de cuero y dos tambores, uno de ellos grande y rústico tanto en la madera y los parches, como en el sistema de tensión (un hilo vegetal grueso); el otro tambor, era pequeño y de peso liviano, de madera prefabricada, con los parches de un cuero sintético imitando la piel de algún mamífero de pelo corto y con un sistema de tensión elaborado de hilo tipo nylon.

Al encontrarnos me expresó su preocupación, porque no había podido concretar a una persona para que tocara el tambor. Hizo unas llamadas por celular, tratando de contactar a alguien y finalmente lo logró. Diez minutos más tarde y en el trayecto del parque de Silvia a la casa donde acontecería el matrimonio, se fueron juntado a nosotros los músicos que acompañarían al taita Samuel, cada uno provenía de veredas distintas. Me explicaba taita Cesar, el flautista que hacía pareja con Samuel, que se tenían que colaborar entre ellos porque eran pocos músicos. Sobre mi inquietud de si ensayaban o se reunían previamente para preparar el repertorio, me explicaron que eso nunca acontece, que se encuentran y durante la ceremonia se van poco a poco “acoplando” entre ellos.

Taita Samuel me explicó:

- Entonces así hacemos nos colaboramos, nos *prestamos la mano*, hoy me llamaron para hacer la música del matrimonio, entonces yo le digo a él para que me acompañe en la flauta, y también le digo a los que tocan los tambores.

- Eso, así es que nos colaboramos, yo lo acompaño a él hoy, y mañana él me acompaña. Es decir, si lo llaman a uno para hacer la música, cómo va a decir que no, entonces por eso nos *prestamos la mano*, porque si no, entonces ¿cómo hacemos? Nos colaboramos... - Reforzó Cesar.

Durante el trayecto, se fueron juntando a nosotros otros tres misak que tocarían aquella noche.

Continuamos junto al fogón comentando los informes de La Ruta de la Chirimía Caucana. Intervino Felipe Morales:

- sí, es como si estuvieran generalizando, porque consideran que todo es una chirimía.

Continuó taita Samuel:

Yo a veces sé pensar y digo que ellos dicen chirimía porque ellos hablan el español y uno les dice y yo no sé si no entienden, yo creo que es problema del idioma, porque no me prestan atención a lo que les quiero decir.

Yo hablé con la ministra de Cultura en Bogotá, y le dije “chirimías son muchas, con otros instrumentos, pero nosotros somos solo con flauta y tambor”. También yo les dije a los taitas y al Comité de Educación “apropiémonos y no digamos “chirimía”, digamos “música propia”. Porque tenemos todo lo que es propio y cómo alguien de afuera, va a venir a decir que es una chirimía. Tenemos todo un pensamiento que está en el idioma, en el trabajo... es decir, la economía propia y en la música propia también. (MORALES, S. 2016).

La dificultad con el lenguaje, como lo expresó taita Samuel, y que él consideró que fue un inconveniente para hacerse entender, lo relacionó con otras instancias en la cual diversas instituciones llegaron a investigar a Guambía y reconfiguraron algunas relaciones de los misak con las cosas que hacen parte de la cotidianidad cósmica. Como ejemplo, colocar otras etiquetas a ciertos objetos de uso cotidiano de los misak, como nombrar como “Yo-yo”, “Pandereta” o “Torta” al *tampal kuari* o “sombbrero de antigua”. También cambiar las técnicas en el cultivo de la tierra e implementar el uso de agro tóxicos como abonos, y, otro caso, la introducción de doctrinas religiosas, lo que atentó contra la cosmología misak. Samuel alega que:

Pero así fue para todo, porque algún día vino gente investigándonos a ver nosotros qué teníamos y le cambiaron el nombre a todo. Así fue con el sombrero de antigua, que se llama *tampal kuari*, vinieron aquí a Guambía a preguntarles a los mayores, pero como ellos [los mayores] no sabían bien el español, los de afuera dijeron “ese sombrero parece un ‘Yo-yo’, eso es pongámosle ‘Yo-yo’”. Pero es que el “Yo-yo” es para jugar y con el sombrero no se juega. Después otros vinieron y dijeron “ese sombrero parece una pandereta” Y le pusieron “pandereta”, pero la “pandereta” es para hacer música y con el sombrero no se hace música el sombrero es para colocarla, es para guardar los sentidos que tenemos aquí en la cabeza y que nunca se puedan sacar. Si me quito el sombrero se me van las ideas. Es que es así como dicen los mayores “colóquese el sombrero para que esté guardando cuando estoy hablando”, entonces cuando me pongo el sombrero, es como si estuviera colocando la tapa, si yo estoy oyendo sin sombrero no voy a oír, entonces se es desobediente. Entonces, qué pasa hoy en día, los jóvenes no lo usan el sombrero y mire lo que estamos pasando, los jóvenes no escuchan. Pero, a pesar de eso, estamos recuperando el significado del sombrero para que los jóvenes aprendan y por eso yo digo “digamos *tampal kuari* y no ‘Yo-yo’ o ‘pandereta’”.

Otro ejemplo, para decir. Antes teníamos formas propias de preparar la tierra, eran procedimientos... como le dijera, abonos propios, pero aquí algún día llegaron y dijeron “esto es mejor, con esto aumenta la producción” y le colocamos químicos a los cultivos, entonces aumentó la cantidad de producto en poco tiempo, por ejemplo, de papa o de arracacha, en un lote pequeño y en poco tiempo se producía más, pero cambió la tierra, cambió hasta la forma propia de alimentarnos. ¡Todo! porque dijeron que lo nuestro no servía. (MORALES, S., 2016)

Después de esa conversación con el taita Samuel y con Felipe, me quedé pensativo sobre sus reflexiones, y los ejemplos de la práctica de renombrar el *tampal kuari*, al igual que la música propia, y probablemente muchos otros objetos, en la tendencia clasificatoria de la modernidad/colonialidad. También, pensé sobre el hecho de las intervenciones para modificar sus prácticas, como las técnicas de cultivo y el uso de la tierra. Cogitaba acerca de si era sólo una cuestión de incompreensión del idioma, ya que ¿qué empujaba a que actores externos siempre le atribuyeran ciertos significados y denominaciones a las cosas y prácticas de la vida de los misak? esto me llevó a considerar que pudo haber sido por un desconocimiento de los no-misak, aunque, también, debe pensarse que estas personas que escriben sobre los otros actúan bajo unas ideologías orientadas desde una perspectiva occidental que obedece a una

forma hegemónica de conocer. También es evidente, que estas personas se asienten autorizadas a hablar por el otro y a atribuirle determinadas valoraciones a ciertos grupos históricamente subalternizados, que han sido tildados de “atrasados” o “salvajes”. Se trata de formas de colonialidad del saber que hacen parte del patrón de poder mundial y que pretenden opacar saberes otros (QUIJANO, 2000).

Quiero extenderme un poco más en el caso del “sombbrero”, para ejemplificar su proceso dentro de la colonialidad del poder, lo que también alcanza a la música propia.

Lo que expresó el taita Samuel, sobre el sombrero de antigua o *tampal kuari*, de ser llamado “Yo-yo”, “Torta” o pandereta ha sido una idea que aún hoy se reproduce, por ejemplo, en los gestores de información virtuales como el Sistema Nacional de Información Cultural, SINIC, del Ministerio de Cultura, informa sobre el vestido guambiano⁶²:

Mujer:

Anaco, sombrero de paño de ala corta, collares blancos, reboso azul en lanilla ecuatoriana, anaco en lana de oveja negra, botas y medias en colores vistosos. Para ocasiones especiales, se usa anaco blanco y reboso rojo, *yoyo* o *pandereta*.

Hombre:

Pantaloncillo en lienzo a media pierna, anaco en lanilla azul ecuatoriana, ruana de lana de oveja, sombrero de paño de ala corta. Para ocasiones especiales se utiliza la ruana blanca y *yoyo* o *pandereta*.

Aparentemente la información que el SINIC ofrece no es una fuente confiable para una “investigación seria”, me dirá algún colega prevenido, pues parece más dirigida a un turista. Pero también, me opongo a compartir este tipo de información con los turistas para no hacerlos caer en la trampa de reproductores de incoherencias de prácticas con remanentes de colonialidad.

La que podemos concebir como una explicación autorizada, es la del taita Segundo Yalanda, que además de tocar la flauta enseña a realizar el *tampal kuari* a los misak en el IEAM. Él lo esclareció así:

18 de febrero de 2015

“Los mayores ya sabían que el mundo gira así”: Tampal Kuari é o Kuarimpoto.

Paloma Palau: Taita segundo y ¿usted me dijo que también daba clases de artesanía?

⁶² El SINIC que es el Sistema Nacional de Información de Cultural, es una plataforma que dispone el Ministerio de Cultura, a través del cual permite la consulta de “manera fácil y rápida los aspectos más relevantes de la cultura propia de cada región, con el fin de estimular el conocimiento y difusión de la riqueza cultural de todas sus expresiones”. En: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=19&COLTEM=222>

S.Y.: el *Tampal kuari*, ese es el sombrero que usamos, que estamos recuperando...

Son quince parejas [de fibra], cada pareja consta de dos fibras y entonces son treinta fibras. Es de un material que se llama tetera, se encuentra por allá yendo para Tumaco⁶³ (...) Por allá hay un grupo de indígenas que cultivan y sobreviven con la venta de ese material, se llama tetera, es cáscara, son hojas y son deshilachadas...

O.M.: y ¿el sombrero que usted lleva puesto?

S.Y.: Pues... mientras eso, llegó este sombrero que es de fieltro, también llegó un sombrero de pasta [de plástico], que es de color blanco, y la gente empezó a utilizar de estos. Pero bueno, mientras empezó la recuperación [de tierras], en 1980, los taitas empezaron a pensar y a pensar, y encontraron este material en el departamento de Nariño, ya con eso se empezaron a proyectar y había talleres ahí en Santiago, que es un punto estratégico para reunir a la gente.

O.M.: y los trazos ¿tienen algún significado?

S.Y.: ¡Sí!... Entonces aquí, en el sombrero, esta estrella tiene nombre en guambiano. Y es que yo decía que no solo la ciencia occidental, si no que aquí, los mayores, los filósofos intentaban de que esto sea polo norte, polo sur, oriente y occidente. Esto es lo que han imaginado los mayores.

Y para coser empiezan así (mueve los dedos haciendo un espiral sobre el sombrero), y ellos no sé cómo harían para imaginar de que el mundo gira así... y yo digo que no solo la filosofía occidental sabía descubrir... sino que los filósofos guambianos también descubrieron que el mundo gira así. (...)

O.M.: y ¿tiene algún significado el color?

S.Y.: sí, por ejemplo... bueno, esto se llama plano pequeño; este se llama plano grande. Este es una pequeña extensión de tierra que poseemos. Y este [sombrero] es para una mujer porque empieza con rosado, porque la mujer con la menstruación vota sangre, porque la mujer cada mes tiene su menstruación y también este color habla que es la sangre de los mayores que se derramó durante los quinientos años. Este azul, es el medio ambiente, son los ríos, y esta es la tierra que poseemos nosotros. Si un sombrero es para un hombre, aquí tiene que empezar es con violeta. De aquí salen las montañas, cerros que existen dentro de la comunidad, por ejemplo, este es un cerro que tiene un nombre (señalando hacia la montaña que está a nuestras espaldas)... aquí por ejemplo tiene las mariposas, pero todo esto tiene nombres guambianos muy importantes.

Bueno luego sigue el plano grande, que es una gran extensión de tierra que poseían los mayores. Porque nuestras tierras iban desde Popayán y de aquí, salen es las montañas que son desde Almaguer hasta acá. Por ahora, Guambía es un pequeño territorio. Y estos son los límites (señala a las partes ocultas del sombrero) es el límite del gran territorio en el Cauca que tenían los guambianos y esta es la unión de todos los pueblos a nivel de Colombia, la unión. Y este es el camino desde el río para el filo (la cumbre de las montañas), los caminos son así en zig-zag. Eso dicen los mayores. En la creencia de nosotros según los mayores, dijeron que es así, para que esto quedara por debajo, y pues esta es la parte que es más bonito y yo digo que el trenzado blanco que está aquí, son los pasos lentos para llegar a una cierta meta de un individuo, un ser Misak.

⁶³ Puerto sobre el mar pacifico sur colombiano en el departamento de Nariño



Figura 23. Taita Segundo explica el *tampal kuari*.

Desde la reflexión del taita Samuel, el Yoyo no tiene otro significado que sí mismo, al igual que la pandereta; uno es un tipo de juego y el otro, es un instrumento musical. No obstante, después de la explicación de taita Segundo sobre el *talmpal kuari*⁶⁴, yo tampoco encontré, al igual que el taita Samuel, una relación metafórica con el “Yo-yo”. Entiendo entonces, que el *tampal kuari* es el tejido de la vida de la existencia que han recorrido los misak; conectando los diferentes relatos, el *tampal kuari* es para guardar los pensamientos, es para escuchar, es el territorio *Namuy Nuperae*, y también es el ciclo de vida. Pero estos significados no deben ser entendidos como representaciones, o traducidos a metáforas, si no comprendidos como los misak lo entienden, como una idea que *es* todos estos elementos. “Apropiémonos y no digamos ‘chirimía’, sino música propia, y *tampal kuari*, y no ‘Yo-yo’ o ‘pandereta’”, dice el taita Samuel. Al igual que el *tampal kuari*, la música propia no es una imitación de la naturaleza, en particular del trueno y las aves, entre las otras entidades nombradas, sino que las performa a todas, constituyendo una acustemología (FELD, 1996; 2013).

Ahora bien, no sé con precisión y tampoco me interesa saber de quién fue la idea original de atribuirle al *tampal kuari* la etiqueta de “Yo-yo”, que se difundió y el SINIC no proporciona ninguna fuente, pero vale la pena mencionar una que pudo ser referencia de lo citado por el SINIC. En 1973, bajo el aval del entonces Ministerio de Gobierno⁶⁵, Tom Branks y Judi Branks,

⁶⁴ Otras fuentes sobre el *talpam kuari* explicado por los taitas misak en *Los Hijos del Aroiris y del Agua* en donde ese refieren a este como: “El sombrero tradicional de nuestros mayores, hombres y mujeres, el kuarimpoto, formado por una larga cinta —tejida con varias hebras— que se cose en espiral a partir de un centro, repite la figura del caracol. Los mayores pueden leer en él la historia, así como su visión de la sociedad en su conjunto y de la manera como las cosas están interconectadas. En él están marcados el origen del tiempo y del espacio. En su centro comienza todo y allí vuelve.”(ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015 [1998], p 57).

⁶⁵ Ministerio de Gobierno instaurado constitucionalmente en 1886. Con la Ley 199 de 1995 se modifica a Ministerio del Interior, y se re-define su estructura orgánica y sus funciones (CONGRESO DE COLOMBIA, 1995).

representantes del Instituto Lingüístico de Verano, ILV, publicaron un artículo llamado *Guambianos*, dentro del Tomo número I del compilado sobre aspectos de la *Cultura Material de Grupos Étnicos en Colombia*. En este, los lingüistas se refieren al traje guambiano.

Algunas de las mujeres más viejas todavía usan el sombrero “yo-yo” o “torta” de viejo estilo”, que es un sombrero grande redondo que el hombre teje de fibra de caña, decorado con dibujos en rojo y azul” (BRANKS; BRANKS, 1973, p. 276).

El texto presenta, en términos generales, una información muy escueta de los *misak*. Los Branks en el mismo libro indican la fecha de su llegada y uno de sus objetivos en Guambía: analizar el idioma de los “misag” o “namoy misag”, como ellos lo escribieron:

El trabajo de campo para este artículo lo hicimos mientras vivimos en el resguardo de los guambianos desde 1965, durante periodos que suman unos dos años. Vivimos en la aldea de El Pueblito en una parte de un hogar guambiano donde estuvimos analizando el idioma (BRANKS; BRANKS 1973, p, 267)

Juan Diego Demera (2003), quien ha estudiado los procesos de transformación de la religiosidad en Guambía, narra lo que significó la llegada de Thomas Branks al lugar:

El lingüista del Instituto Lingüístico de Verano (I.L.V) Tomás Branks y el misionero y después médico de la comunidad evangélica, Edwin Dennis, entraron al resguardo a vivir dentro de la comunidad. Su presencia significó la introducción del lenguaje escrito de la lengua guambiana a través de cartillas históricas, himnarios evangélicos y cortos evangelios traducidos, así como la implementación de los abonos para el cultivo y la anulación de las formas de medicina propias, canjeadas por masajes, aceites y medicamentos rebajados; formas de medicina que tuvieron éxito, al mediar entre la crítica a la medicina tradicional y la alternativa a la medicina netamente occidental, de poco crédito entre los guambianos. (DEMERA, 2003, p.81)

Vasco, Aranda y Dagua (1993) consideran al ILV como “enemigo decidido de las luchas indígenas” (VASCO, 2002, p. 672). Los autores recogieron el testimonio de un taita *misak* que comentaba que:

Thomas Branks, del Instituto Lingüístico de Verano, trajo la semilla de papa coconuqueña y la enseñó a sembrar en Pueblito [Vereda de Guambía], en una parcela que pidió prestada. Como estaba mejorando la casa para poder vivir ahí y hacer sus estudios, invitaba a mingar a los guambianos y a cada uno daba una jigrada de papas por su ayuda, como era la costumbre propia. La gente se entusiasmó y comenzó a sembrar la misma semilla. Cuando ya estaban acostumbrados, los invitaba a cantar en su religión, diciendo que así habría buena cosecha. Así entró esa religión”. (VASCO, DAGUA, ARANDA, 1993)

Por su parte la Pagina del ILV, anuncia que entre los años 1962, cuando el instituto se instala en Colombia durante el gobierno presidencial de Alberto Lleras Camargo, hasta el año 2000 y con el auspicio del Ministerio de Gobierno se efectúan más de 1000 publicaciones de folletines: “muchas de estas obras tienen que ver con lingüística y campos afines. Otras obras son en las lenguas autóctonas, a saber, materiales de alfabetización, porciones traducidas de las Sagradas Escrituras, y otros libros escritos por y para la gente indígena”. (página web del ILV, disponible en: <http://www.colombia.sil.org/es/recursos>, acceso: 20 de febrero de 2017)

Como se puede apreciar, Thomas Branks durante su estadía en Guambía no solo se dedicó a estudiar la lengua Misak, sino a realizar otras actividades alineadas con proyectos transnacionales y expansionistas religiosos y económicos. La Agence Latino-americaine d'Information, ALAI⁶⁶, revela un informe que arremete fuertemente sobre la institución donde muestran las intervenciones y la trayectoria del Instituto Lingüístico de Verano, ILV, que aún continua operando en otros países del mundo. El ILV, al que pertenecía la pareja Branks, y el Wycliffe Bible Translator, institución que envió traductores de la biblia a Guambía, son dos instituciones dependientes de la Iglesia Bautista del Sur con sede en California. El ILV inició sus actividades en 1935, en México con el objetivo de “preparar jóvenes cristianos de ambos sexos y enviarlos aproximadamente a dos mil tribus, cuyas lenguas no han sido reducidas a escritura, para que estas puedan tener nociones de las Escrituras, himnos cristianos y literatura, y, a lo menos, el nuevo testamento en su propia lengua” (ALAI, 1978, p. 117). No obstante, una fuente del Departamento de Defensa de los Estados Unidos informa que fue fundado por la CIA para realizar actividades de espionaje en México (JOINT CHIEFS OF STAFF WASHINGTON DC SPECIAL OPERATIONS DIV; US DEPARTMENT OF DEFENSE, 1984, p. 6). El informe expone que el ILV era financiado, en parte, por la Agencia Internacional de Desarrollo de los Estados Unidos, USAID, y el Departamento de Salud, Educación y Asistencia Pública de los Estados Unidos. El texto da cuenta de la relación del ILV como intermediarios entre el Estado Nación y los grupos étnicos, en el ejercicio de promoción económica, salud y educación para facilitar el ingreso de tecnologías y técnicas. Creando de ese modo, relaciones de dependencia entre el “misionero-lingüista” y los indígenas, lo que significó ocupar un lugar clave entre las “minorías sociolingüísticas y el conjunto de la sociedad nacional” (Ibid, p. 133).

Otro punto revelador fue el ejercicio de las funciones del ILV al servicio de burgueses y hacendados, para intervenir territorios, y su correspondencia con los intereses de las empresas transnacionales. Como ejemplo del informe:

Uno de los ejemplos con los que contamos es el de la introducción de fertilizantes entre los guambianos. Teniendo en cuenta que la introducción de abonos químicos, en las tierras de cultivo, lleva a la necesidad de aumentar, año tras año, su cantidad, es obvia la cadena de consecuencias que posteriormente se eslabonan: exigencia de mayor producción para comprar cantidades crecientes de fertilizantes, ampliación de su demanda en el mercado regional, mayores ventas de las empresas transnacionales que monopolizan el producto. Mientras que los precios de los productos agrícolas, en

⁶⁶ Es una organización sin ánimo de lucro, con sede en Canadá, fundada en 1976 por periodistas latinoamericanos, cuyo propósito es tratar de dar una visión diferente de lo que acontece en Latinoamérica como contrapropuesta a la información generada desde centros periodísticos auspiciados por corporaciones que orientan la información de acuerdo a los intereses de empresas privadas.

el mercado, se mantienen constantes, los de los fertilizantes sufren un permanente aumento. (ALAI, 1978, p. 135).

En una conversación con Gregorio Yalanda en el IEAM, en febrero de 2016, se refirió a la presencia del ILV en Guambía:

Sabes que fue nefasto para nosotros los misak, la llegada del Instituto Lingüístico de Verano, eso fue en 1950 ¿si has escuchado de eso? Entonces la CIA se inventó ese instituto para que fueran a todas las comunidades indígenas de Latinoamérica y aprendieran el idioma porque la idea era traducir la biblia al lenguaje de cada comunidad, y ¿a ellos para que les sirvió eso?, para aprender una lengua indígena y usarla militarmente en Vietnam, para mandar mensajes para que los vietnamitas no entendieran y eso se comprobó con unas lenguas indígenas del Ecuador, de aquí de Guambía los echaron, ellos estuvieron aquí en Puente Real, en esa época muchos guambianos se volvieron evangélicos. (YALANDA, 2016)

No pude encontrar fuentes que soportaran que las lenguas analizadas por el ILV fueran usadas para espiar durante la Guerra de Vietnam, aunque esto es posible, ya que según el ALAI y una fuente del departamento de defensa de Estados Unidos, el ILV sí actuó en Vietnam, y además fue fundado en México por la CIA con el propósito de realizar espionaje y causar problemas en la organización política de ese país (JOINT CHIEFS OF STAFF WASHINGTON DC SPECIAL OPERATIONS DIV; US DEPARTMENT OF DEFENSE, 1984; ALAI, 1978).

El caso del *tampal kuari* y del “Yo-yo”, lo traigo por un lado para entender cómo el informe de los Branks y cierta literatura que habla de los misak con sus autores *in situ* es pobre y parca⁶⁷. Interpreto esa descripción escueta de los Branks como un silenciamiento que evidencia una inclinación ideológica que se opone a las posibilidades de existencia cosmopolíticas de los misak. Esta opera a través de intervenciones de proyectos externos que atraviesan y reconfiguran las prácticas que se tejen al nivel sociocosmológico y religioso. Proyectos cuyos procedimientos se aplican en el nombre del “progreso”, del “desarrollo”, de la “modernidad”, de la “salvación” de valores culturales y los discursos de evangelización, que cargan con los efectos de la colonialidad del poder manifestada en el tejido de las relaciones entre diferentes instituciones y sujetos. Ejemplo de lo anterior es el caso de la relación del ILV con el estado colombiano a través del Ministerio de Gobierno, con la CIA y con USAID, como revela el informe de ALAI. En otras palabras, indagar más a fondo sobre estas relaciones, requiere un detallado compromiso para abordar otras fuentes, ejercicio que excede el objetivo de esta disertación.

⁶⁷ Luis Guillermo Vasco lo resume: “Sigue el esquema monográfico clásico, pero de forma esquemática y pobre y llena de inexactitudes. Contiene: la casa; objetos domésticos y de diversión; medios de transporte; subsistencia; carácter y vestido. Resguardo de Guambía; Etnografía; Cultura material.” (En: <http://www.luguiva.net/libros/detalle1.aspx?id=278&l=3>)

5.3 ¿Chirimía?, pero eso no se tocó acá

En otra ocasión, en la que el taita me preguntaba sobre los adelantos de mi investigación, y días después de haberme comentado la incompreensión de los gestores culturales de la Ruta de la Chirimía Caucana sobre sus afirmaciones que distinguían entre música propia y chirimía, me cuestionó “¿Qué le han dicho los demás: Gregorio y taita Segundo?”. La pregunta también la dirigió para mí “Y ¿usted qué dice?”.

Sobre la segunda pregunta, le respondí que me era apresurado debatir a profundidad. Pero, le expliqué que mi idea de “chirimía” se ha ido transformando de acuerdo a varias etapas de mi vida como músico y que al cruzar estas experiencias con lo aprendido en el área de la etnomusicología y antropología, he llegado a tener otras apreciaciones al respecto, no definitivas. Pienso que para tener una idea de qué es una “chirimía”, como conjunto musical, “debo estar ahí” involucrado en el tejido dentro del cual se construye la idea de “chirimía”.

Le expliqué que durante mi carrera como músico tuve varios acercamientos al término. Primero, cuando me inicié como baterista en la década de 1990, mi interés por la música “folclórica” me llevó a una bibliografía que consistía en los libros más comunes en las bibliotecas públicas en Palmira, la ciudad donde nací y viví hasta hace poco. Estos eran los libros del folclorólogo Guillermo Abadía (1980; 1993). Con los autores del folclor me informé acerca de que la chirimía era un instrumento de origen europeo y se interpretó durante la colonia en Colombia, y que para la segunda mitad del siglo XX estaba casi extinto, como informa el siguiente fragmento:

La verdadera “chirimía” (voz derivada del “chalumeau” francés o clarinete) es un instrumento muy diferente, pues corresponde al antiguo clarinete de madera que sólo se conserva en Antioquia (localidades de Girardota y San Vicente) en conjuntos de chirimeros muy afamados. Hay un rezago arqueológico en Boyacá, conservado en el museo de Sogamoso, y hallado en cercanías de la laguna de Tota (ABADIA, 1993).

También aprendí que esta denominación se le atribuye a los conjuntos de flautas y aerófonos en una amplia zona que se extiende en la región andina y el pacífico colombiano, específicamente con influencia en los departamentos del Cauca y del Chocó. Abadía explica que la chirimía en el Cauca es:

Otra denominación de chirimía es la que se da en el Cauca a los conjuntos de flautas traveseras (Popayán, Almaguer, etc.) y que fue tomada de los conjuntos indígenas de los Páez (kivi-nuch y kivi-nehuish, flautas graves y agudas respectivamente y acompañadas del tambor “kut”) o de los conjuntos guambianos (pegatés o loos, flautas acompañadas del tambor grande o “nubalé” y de los redoblantes llamados “cuchimbalés”). (ABADIA, 1980, p. 23).

Después, la participación en festivales y concursos me permitió establecer relaciones tanto con músicos, como con gestores culturales y con los estrictos y “folclorizados reglamentos”. Así, aprendí también desde la experiencia que estos eran problemáticos. Y uno de los problemas radicaba en que solicitan ajustarse a formatos musicales, es decir, a conjuntos musicales con una instrumentación específica y predeterminada. Esto conllevaba a que grupos musicales catalogados con ciertas etiquetas no consiguieran ajustarse al reglamento. Uno de los festivales en el que participé en tres ocasiones es el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (años 2009, 2010, y 2012). Es un festival que desde el año 1997 convoca, en la ciudad de Cali, las expresiones musicales de comunidades “afro” del pacífico colombiano consideradas como tradicionales. En este festival los grupos que participan se deben ajustar a un reglamento que exige una forma en la que se deben conformar instrumentalmente los grupos. Yo me ajustaba con mi grupo al rigor del folclor del formato sugerido, como otros grupos de la ciudad, que tal vez habían partido de las ideas del folclor. No obstante, los grupos que provenían de zonas rurales tenían instrumentaciones variadas que no siempre cumplían con la rigidez del formato exigido por el festival. Era común encontrar entre las conversaciones con estos músicos de lugares alejados de Cali, a casi doce horas por carretera y mar, y de grupos cercanos a Cali, del norte del Cauca, que compartían las mismas inconformidades, sobre las exigencias del reglamento que no correspondía a cómo ellos se organizaban en sus lugares de origen. Uno de los casos cercanos y que documenté, fue el del “Grupo folclórico África”, conformado por emigrantes chocoanos en Palmira que se dedican al trabajo informal y al corte de caña de azúcar (MARTÍNEZ, 2014). Ellos pasaron de ser un conjunto de personas que tocaban en la calle con los vecinos coterráneos en un barrio de la periferia de Palmira, que en ese entonces no se autodenominaba como “chirimía”, a catalogarse como tal después de su participación en el nombrado festival.

Así me lo explicó Isabelino murillo en un entrevista en el año 2011: “yo no sé por qué nos llaman “chirimía”, si yo toco es un [flauta de] carrizo; “chirimía” son las orquestas grandes de Quibdó, en Nohanamá nunca escuché decir chirimía” (MURILLO, 2009). Esta reflexión con Isabelino, entre otras que él me provocó durante casi doce años de compartir entre charlas y música, me llevó a pensar en buscar herramientas y discusiones académicas que me ayudaran a comprender desde otra perspectiva lo que los estudios con línea en folclor ocultan. En ese momento, por mi ingreso a un programa de estudios técnico en música en el Instituto Popular de Cultura (IPC) de Cali, me estaba familiarizando con una literatura de la antropología, de la etnomusicología y de la musicología que era crítica con la producción de los estudios de folclor. Algunas de las críticas eran: imprecisión en las descripciones de las prácticas musicales por su

uso de fuentes de tercera mano, concepción de la cultura de modo cosificante basado en una descripción parca, poco análisis de los datos recogidos, ausencia de análisis musical, trabajo de campo asistemático y su vinculación a la construcción ideológica del Estado-nación (MIÑANA, 2000).

De ese modo, llegué a otros estudios sobre la “chirimía”, que referencian que la *Chirimía* instrumento aerófono de origen europeo, que se considera que podría tener raíces árabes que datan de la larga ocupación musulmana de la Península Ibérica. Llega con los españoles durante la conquista y se instala en diversos lugares del continente, continuando aún vigente principalmente en México y en Guatemala (NEUSTADT, 2007). Una aproximación desde la antropología fue realizada por Charles McNETT (1960) quien identificó tres factores que garantizaron la permanencia y resignificación de este instrumento musical en Latinoamérica⁶⁸. Uno de ellos, es la capacidad de los indígenas de adaptarlo a su propio uso, tanto en su interpretación como en su construcción, llegando a construirlos “casi idénticos a sus prototipos europeos del siglo XVI” (Ibíd, p. 49). Otro factor, es que esta capacidad de adaptación fue aprovechada por los misioneros quienes usaron el aprendizaje musical como mecanismo evangelizador y, de forma consecuente, como estrategia civilizadora. Tales adaptaciones, como apunta Bermúdez, que acontecieron en países como México, Guatemala, Perú, Ecuador y Colombia, se convirtieron en marcadores de la identidad india moderna (BERMUDEZ, 1999).

Egberto Bermúdez (1999), quien indaga acerca del uso de este concepto en las fuentes coloniales, afirma que la chirimía es el instrumento musical caramillo, de doble lengüeta, del cual hay registros desde el siglo XVI en Colombia y Bolivia, y que hace parte de la tradición católica de música catedralicia de los ministriles, o instrumentistas de viento. La documentación del siglo XVII demuestra que también se les llamó “chirimías” a los intérpretes de este instrumento, así como al conjunto musical compuesto por chirimías, sacabuches y bajones,

⁶⁸ El autor también resalta la confusión entre muchos antropólogos de llamar a cualquier conjunto de instrumentos que tiene flautas de ser etiquetada como chirimía: “In Todos Santos, Guatemala, the chirimia player is a church official; but it may well be that this chirimia is in fact a true flute, since the author constantly refers to it as such. Much confusion reigns among anthropologists as to what a flute is, the tendency being to call any small wind instrument a flute, and the Indians, as we have seen above, add to it. Thus it is quite possible that the 'flutes' alluded to by Steward among the Mogue and Paez of the South Colombian Highlands are in fact chirimias. The article states, 'A kind of orchestra, known as a "chirimia", today consists of a large drum to beat time, a small drum to play a rhythmic roll, and flutes to carry the tune.' We know, at least, that chirimias do occur in the area, since Malaret and Morris, mentioned above, both describe them for Colombia. Turning to the Andean Highlands further south, we have only scattered evidence. Srta Eneida Avila tells the writer that she has heard the instrument used in the Highlands of Peru. Izkowitz says, 'The oboe is not an Indian instrument. It has only recently come into use in Peru.' He adds that it is called a chirisuyat here” (McNETT, 1960, p. 48).

inclusive después de que las primeras no se usaran más y los clarinetes y las flautas traversas de caña las reemplazaran (BERMUDEZ, 1999, p. 150).

Ahora bien, hay diferentes manifestaciones que se denominan chirimía en Colombia. Por ejemplo, la antropóloga Ana María Arango ha dirigido su atención hacia las prácticas de los conjuntos de chirimía en Quibdó y las resignificaciones que este término ha adquirido en la construcción de la identidad quibdoseña. Arango afirma que “en el Chocó, el conjunto de chirimía es el más representativo y está integrado por redoblante –o caja–, bombo y platillos en la percusión, y por clarinetes, fliscornos o bombardinos y saxofones en los viento” (2008, p. 163). La autora se basa en Peter Wade, quien estudia las relaciones entre *identidad* y *música*, partiendo de la volubilidad de la primera. Así, “las prácticas y los repertorios musicales pueden ser herramientas muy efectivas para construir identidades nacionales, étnicas, raciales, de clase, de edad, de género, etcétera.” (Ibíd., p. 163). De ese modo, en las prácticas musicales de los conjuntos llamados “chirimía” se negocia la formación de la identidad étnica, racial, y se construyen subjetividades en procesos conflictivos de asimilación y resistencia (ARANGO, 2008).

Sobre la primera pregunta que me realizó taita Samuel referente a qué pensaban los otros músicos misak con los que había interactuado, le expresé mis experiencias sobre el asunto. En mis interlocuciones con Segundo y con Gregorio tuve la oportunidad de preguntar y de compartir experiencias al respecto sobre los posibles vínculos de la “música propia” con la “chirimía” en el Cauca.

Gregorio me explicó dos formas en las que él entendía lo que era una chirimía: una, como el instrumento musical y otra, la denominación que se le atribuye el grupo musical conformado por flautas y percusión:

Ese término no lo aceptan ni el taita Samuel, ni el taita Segundo. Primero que todo, tengo entendido que ese es el instrumento europeo que se tocaba en Popayán en Semana Santa. Los *nasa* si tocaron eso. Pero eso no se tocó acá, por eso, aquí no hay chirimía. Es más, te puedo decir que aquí no se le tiene ningún nombre al grupo musical de flauta y tambor misak. Yo sé que se le ha llamado “chirimía” al grupo de flauta y de tambores en el Cauca, pero aquí no se le coloca nombre. Eso también lo puedes ver en el libro de Carlos Miñana. (YALANDA, 2016)

El texto al que se refería Gregorio es *De Fastos a Fiestas, Navidad y Chirimías en Popayán* (MIÑANA, 1997), el mismo libro citado como una referencia en el informe de la Ruta de la Chirimía en el Cauca. Desde la antropología, Miñana (1994; 1997) se centra en comprender las dinámicas de lo que se conoce como la “Chirimía”, aclarando la doble acepción como instrumento y conjunto musical, en los contextos festivos religiosos y seculares de la

ciudad de Popayán y las “bandas de flauta y tambor” y entre los indígenas *nasa o paece*s en el Cauca, vecinos de los misak.



Figura 24. . Intérpretes de chirimía (instrumento). (Fuente: ESCOBAR, Luis Antonio La música en Santafé de Bogotá. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/musabo/pag135-141.htm>> Acceso: marzo 09, 2017).

De Fastos a Fiestas, Navidad y Chirimías en Popayán es un detallado estudio en el que Miñana documenta hasta el año 1989, y en el que identifica los procesos relevantes de las chirimías dentro del escenario de los acontecimientos que configuraron a Popayán durante el siglo XX. Miñana explica que este instrumento se secularizó durante la dominación colonial y pasó a ser parte de las fiestas católicas de Navidad y de Reyes, posteriores al año nuevo. Hasta la década de 1950 fue referenciado como “pequeño oboe de madera de timbre característico y estridente acompañado de uno o varios tambores” (1997, p. 100). También señala que “la mayoría de estos instrumentistas eran indígenas que hablaban en su lengua y en la época de las fiestas iban desde sus resguardos o veredas hasta Popayán” (Ibíd. p. 61), de ese modo, a los “Chirimeros” que llegaban a Popayán a participar de las fiestas se les solía llamar “indios” o

“indígenas”. Una importante reflexión de Miñana versa sobre la variedad instrumental entre diferentes grupos y a su vez con diferentes, número de integrantes, capitales económicos y simbólicos entre sus integrantes⁶⁹. La valoración principal de tales conjuntos, se daba en función de la participación festiva y no de su apreciación estética.



Figura 25. Chirimía caucana durante Carnaval en Popayán. Fuente: VALENCIA CALLE, Marco Antonio. Chirimías de Popayán. Disponible en: <http://popayancity.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html> Acceso en marzo 09, 2017.

No obstante, la insistente negativa del término chirimía por los taitas misak que percibí desde que llegué a Guambía, sumado al diálogo con la literatura antropológica, me llevó a reflexionar sobre la presencia de otras alteridades en la música propia que disputaban espacios ante la incursión de prácticas sonoro musicales externas, como la chirimía. Además, en los estudios sobre la chirimía en el país no se hace mención sobre la participación de alteridades en la práctica musical.

Una experiencia de una performance que observé junto al taita Segundo Yalanda en Silvia, Cauca, me permitió discutir con él sobre su apreciación de un conjunto de chirimía. Reconstruyo en la siguiente narrativa este evento:

Diciembre 18 de 2015.

⁶⁹ El autor también distingue algunos grupos de chirimía dependiendo de las formas de relación entre sus integrantes: chirimía de barrio, chirimía familiar, chirimía de libre asociación (por personas de diferentes barrios sin nexos familiares significativos), chirimías dentro de asociaciones constituidas (entidades, e instituciones, estos se dividen en infantiles, juveniles, mayores).

En diciembre de 2015, el mismo día que me encontré con el taita segundo Yalanda, minutos antes, había llamado mi atención un grupo de cuatro personas que con sus instrumentos se desplazaban atravesando el parque mientras interpretaban un popurrí, que contenía un repertorio músicas “populares”, algunas de las cuales me eran conocidas (Audio, 6) El grupo musical era conformado seis músicos: un intérprete de clarinete que le acompañaba otro con una trompeta, otro en las maracas, una guacharaca metálica, otro percutía un tambor de doble parche con un par de baquetas, al que estaba adaptado un *jam block* de plástico, uno más en el redoblante En el centro de ambos parches sintéticos del tambor tenía escrito “Chirimía Santa Catalina”, debajo del nombre, el número de contacto y debajo de este, se leía “Silvia-Cauca”.

Cuando la “chirimía” llegó al frente de la alcaldía, ubicada al lado de paradero de buses, y que en su fachada era adornada por un letrero colorido que deseaba “FELIZ NAVIDAD”, alguien salió a dar la bienvenida. Los miembros de la banda ingresaron y detrás de ellos unas pocas personas que estaban afuera esperando. Escuché desde dentro del recinto municipal una voz amplificadora por altoparlantes que anunciaba el inicio a la novena del “Niño Dios”⁷⁰. Escuché que el grupo de músicos iniciaba con el villancico⁷¹ *navideño* “Salve reina y madre”. La melodía era realizada por una “flauta” por, la melodía correspondiente al estribillo mientras las personas cantaban sobre esta letra:

*Salve reina y madre salve dulce amor
Del jardín del cielo la más bella flor
Salve reina y madre salve dulce amor
Del jardín del cielo la más bella flor
Del jardín del cieloooo
La más bella flooooo*

Luego que comencé a hablar con taita Segundo sobre la música propia, me señaló:

- Pero la música propia no es una chirimía.
- ¿Y para usted que es una “chirimía”? le pregunté.
- Si es una agrupación que tiene además de uno o varios tambores y flautas, redoblante, maracas y guacharaca, algunos le colocan clarinete, saxofón o cualquier tipo de instrumento de viento... ¿Escucha lo que suena desde la alcaldía?

En ese momento la chirimía interpretaba la versión instrumental del villancico de navidad *Zagalillos*⁷², y al unísono se escuchaba a las personas cantar:

*Zagalillos del valle venid,
Zagalillos de monte llegad...
La esperanza de un Dios prometido
Ya vendrá, ya vendrá, ya vendrá.*

Y me dice Segundo:

- ¡Esa es una chirimía! ¿Le escucha las maracas y la guacharaca?... ¿Escucha?... ese es el sonido...

Agregó:

- Esa es una diferencia, el sonido... la música propia no es para rituales católicos, ni para música de afuera... es para lo propio. ¿Me entiende?... es para ¡Lo propio, propio guambiano! La “chirimía” es para tocar música de “afuera”, que no es propia.

⁷⁰ La novenas, o novenarios, como bien lo aclara y lo reconoce La oficina del Episcopado Nacional, en el novenario de 2015 publicado en formato digital, es una costumbre que data desde la colonia “Se utilizaba como un elemento más para evangelizar a los indígenas y preservar el fervor religioso (...) [y] forma parte importante de las costumbres religiosas de los católicos y se dedican a la Virgen María o algún santo” (p, 4). Es decir, la novena desde la colonia se internalizó como una costumbre para los católicos y conversos, quienes dedican durante nueve días a rezar y entonar cantos conocidos como villancicos.

⁷¹ José Néstor Valencia, en *La Panorámica del Villancico* (1998), cuenta que la palabra castellana villancico significa “canto villano o del pueblo”, tiene origen aproximado en la edad media, es de carácter religioso y profano. En su descripción refiere que “Se trata de una canción sencilla, de versos cortos, sobre todo octosílabos y rima asonantada. Consta de un dístico pareado como estribillo inicial, y una o más coplas de un terceto monorritmo seguido de un verso suelto que vuelve a la rima del estribillo” (p. 629). La forma básica, estribillo-verso, según el autor, facilitó su difusión por la península ibérica y las colonias españolas, incorporadas y con mayor relevancia dentro del ciclo católico de navidad.

⁷² Un zagalillo es el diminutivo de zagal que es un pastor, en este caso Zagalillo es un pastor joven o un pastorcillo.

Frente esa aclaración le pregunté “¿Quién dice qué es una ‘chirimía?’”,

- Gente que viene de afuera.

No me dijo con precisión a quién se refería, pero entre esa gente de afuera estoy Yo, un *Isirik*, como para que no se me ocurriera confundir.

Le entendí al Taita Segundo que la diferencia radicaba en la formación instrumental y que sin duda tenía su efecto en la resultante sonoro-musical en la combinación de timbres. Otra diferencia radica en el repertorio; para él, por ejemplo, esa chirimía que oíamos interpretaba un repertorio de interpretado dentro de las actividades del ciclo católico de la navidad. Ahora bien, durante nuestra conversación también escuchamos que esta chirimía interpretaba los ritmos de danzas como “cumbia”, “bambuco” y “pasodobles”⁷³. Un repertorio de música sobre el que taita Segundo afirmó que “esa música que ellos tocan sonaba en la radio, yo la escuchaba de joven”.

Con lo anterior intuía que los sonidos emitidos por las maracas, los platillos y la guacharaca, junto con los otros instrumentos, al igual que el repertorio hacían parte del cancionero musical popular nacional y podría decir, que cierta parte también integraba un repertorio hispanoparlante latinoamericano representativo de múltiples estratos históricos de la modernidad/colonialidad. Es decir, todos estos materiales configuraban lo que en ese momento daba vida a lo que identificábamos como chirimía, que no hace parte de un ideal sónico-musical *Misak*. O sea, quiero indicar que la distinción realizada por el taita Segundo mientras discerníamos sobre la performance sonora que percibíamos y cuya fuente era la alcaldía, debatía aquellas categorías que definen a la chirimía al ser atribuidas a una de las formas del pensamiento del pueblo misak: la *música propia*.

Otro ejemplo de chirimía que pude ver y escuchar en Guambía, fue el 31 diciembre de 2016. Ese día desfilaron por la ciudad de Silvia, movilizándose sobre vehículos de carga, grupos de chirimías que según parecía, participarían del Primer Encuentro de Chirimías Silvio López que se celebraría la primera semana de enero de 2017. Esta chirimía (Figura), se etiquetaba como tal, lo expresaba sobre un cartel que colgaba a un costado del vehículo que la transportaba y que remitía su origen comunidad *nasa*, llevaba como instrumento de viento una “quena”, y en la percusión un “bombo”, un “redoblante”, y dos “guacharacas” metálicas. Este grupo interpretó un potpourri de varias músicas populares (Audio 7)

⁷³ Músicas populares en Colombia.



Figura 26. Chirimía en Silvia Cauca 31 de diciembre de 2016.

De acuerdo a la literatura expuesta, la chirimía, es un instrumento que llega desde el inicio de la colonia a Latinoamérica como un objeto indicador de un universo sonoro occidental, que se impuso mediante el proceso de evangelización de los indígenas. Así, la chirimía llega al continente americano como un símbolo de dominación europea en el momento en que se instala el sistema mundo moderno. En el paso de significar el instrumento al conjunto musical, a lo largo de toda la modernidad/colonialidad, transfiere su potencial hegemónico mediante la colonialidad del poder al incorporarse en las prácticas de los sujetos, al tiempo que estos negocian nuevos sentidos que le oponen resistencia. En ese sentido, la música propia se performa como una cosmopolítica (DE LA CADENA, 2009) que abre un campo de discusión que evita su limitación a la simple concepción moderna de conjunto de chirimía.

Los estudios documentan algunos de sus procesos históricos: su presencia desde el siglo dieciséis hasta el siglo veinte en distintos lugares del continente, en los que hace referencia no solo al instrumento, sino también al intérprete y al conjunto musical. Este último, adquiere en un periodo de largo plazo una serie de resignificaciones, al pasar del ámbito religioso a secularizarse con su participación en fiestas católicas. Posteriormente, pasa a ser objeto del folclor y de ese modo, es incorporado en lógicas que remiten a una identidad activada a partir de su construcción como un objeto cultural que se refuerza públicamente en varios espacios, como los festivales folclóricos. Recientemente, es conceptualizado como Patrimonio Cultural Inmaterial, introduciendo al mismo tiempo, el argumento de la necesidad de su protección y a

la vez, actores externos promueven a los sujetos practicantes a que exploten su potencial para el desarrollo económico.

Ahora bien, la diversidad de manifestaciones y resignificaciones de conjuntos de chirimía en varios lugares del país y en el Cauca ha tendido a absorber todas las expresiones que se le parezcan, atribuyéndoles el mismo precedente histórico. Esa generalización aparece en Guambía como problemática, ya que a pesar de su cercanía geográfica con la práctica de la chirimía y el epicentro de esta en el Cauca, Popayán, su historia no es la misma. Es decir, Guambía, constituía desde la colonia un resguardo, una jurisdicción de un territorio indígena, que vivió la pérdida de tierras y las luchas por su recuperación. Si bien, en Popayán se realizaban las fiestas católicas populares durante el siglo XX, como señala Miñana, es posible que hubiera una resistencia a prácticas de herencia colonial, lo que no implica la ruptura radical con estas. Entre ellas, la ausencia de la apropiación de los conjuntos musicales de chirimía por los misak.

5.4 Patrimonialización: procesos de simplificación y legibilidad

Había dicho en un principio que “La Ruta de la Chirimía Caucana” realiza actividades interesadas en el reconocimiento y establecimiento de un Plan de Salvaguarda de la Chirimía Tradicional Caucana, como PCI del departamento del Cauca, con la intención de incluirlas en las Listas Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) a nivel departamental. Este proceso tiene como punto de partida y marco regulatorio el Convenio en el año 2003 de la UNESCO, celebrado en París, con el propósito de plantear iniciativas a la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, y asumir medidas en pro del respeto por la diversidad cultural, ante la presencia de una política expansionista que pone en riesgo prácticas realizadas por los grupos humanos relevantes para su existencia. Según la UNESCO por la aceptación de los miembros que participaron de este convenio se definió como Patrimonio Cultural Inmaterial.

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. (UNESCO, 2003, p.3)

Así como Salvaguardia como

Las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (UNESCO, 2003, p. 4).

Dos órganos reglamentarios fueron conformados en esta convención, la Asamblea General de los Estados Partes, compuesta por los Estados firmantes del convenio, y cuyos representantes se reúnen cada dos años para orientar las estrategias para el funcionamiento de este; y el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, conformado por un seleccionado grupo de representantes de los Estados Partes, y entre sus responsabilidades está inscribir los elementos del PCI en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, y las medidas de salvaguardia a través de los planes, programas, proyectos en coherencia con los principios y objetivos de la convención. Bajo estos conceptos e instancias de regulación, se realiza una evaluación de los elementos que pueden ser considerados PCI para ser incluido en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial, en un marco internacional. La convención también formula la implementación de estos acuerdos por parte de los Estados Partes, quienes deben definir el patrimonio cultural en el territorio nacional a través de *inventarios*, formular las políticas de protección y crear los organismos que aplicarán tales políticas.

De acuerdo a los datos que provee la UNESCO, en Colombia entre los años 2003 y 2005 fueron invertidos US\$136.860⁷⁴, dinero entregado por Japan Funds-in-Trust⁷⁵, para el proyecto piloto cuyo objetivo fue sensibilizar y socializar de forma pública la importancia de salvaguardar el Patrimonio Cultural inmaterial. El proceso de salvaguarda era acorde con las instancias constitucionales en Colombia sobre la protección del patrimonio en el territorio nacional.

Este convenio es regulado a través del Ministerio de Cultura y en el año 2004 con la Resolución 0263 se crea el Comité de Patrimonio Inmaterial⁷⁶. Con la resolución 0168 de 2005 se definen “criterios, competencias, requisitos y procedimientos para evaluar y declarar un bien inmaterial como bien de interés cultural de carácter nacional” (MINISTERIO DE CULTURA, 2005). Tres años después, la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial es adoptada con la ley 1037 de 2006. Dando de ese modo apertura a procesos

⁷⁴ UNESCO. Campaña de sensibilización pública en Colombia sobre la importancia de la salvaguardia del patrimonio inmaterial (Proyecto Piloto) En: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/proyectos/campana-de-sensibilizacion-publica-en-colombia-sobre-la-importancia-de-la-salvaguardia-del-patrimonio-inmaterial-proyecto-piloto-00060>, Acceso 10 de febrero de 2017.

⁷⁵ Fondo que desempeñó un papel importante en la preparación de la Convención de 2003 para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

⁷⁶ Conformado por “Un Delegado del Ministro de Cultura, quien lo presidirá. El Director de la Dirección de Patrimonio, quien ejercerá la Secretaría Técnica. El Director de la Dirección de Etnocultura y Fomento Regional. El Director del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.” (MINISTERIO DE CULTURA, 2004, p. 4). El comité tiene la función de asesorar al Ministerio de Cultura y formular políticas y definir los criterios para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación.

sobre determinación de prácticas a través de inventarios, para ser incluidos en la Lista de Patrimonio, cumpliendo una serie de requisitos que se articulan desde lo municipal, a lo departamental y a lo nacional para, en algunos casos, entrar en la lista del patrimonio de la humanidad.

Cada instancia es asesorada por comités evaluadores de acuerdo a los marcos regulatorios sobre el Patrimonio Inmaterial, quienes también proveen las herramientas para hacer efectivos tales procedimientos.

En la actualidad en las Listas de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad Colombia tiene inscritas nueve expresiones: El Carnaval de Barranquilla (proclamado en 2003) y el Espacio cultural del Palenque de San Basilio (proclamado en 2005); en el año 2009, Las procesiones de Semana Santa de Popayán y el Carnaval de Negros y Blancos; en el año 2010, el sistema normativo de los *wayuus*, aplicado por el *pütchipü'üi* (“palabrero”); Los conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de *Yuruparí*, en el año 2011; la Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó (Colombia) en 2012; y en el 2015, la Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas y El Vallenato, música tradicional del Magdalena Grande. Las dos últimas expresiones en enlistarse son prácticas musicales, siendo este tipo de expresión, concebidas por el Ministerio de Cultura, con alto potencial de incorporación como patrimonio cultural inmaterial.

Entiendo por patrimonialización, todas las gestiones movilizadas para la preservación del patrimonio, que abarcan la articulación de leyes, los marcos regulatorios, y sus actores: funcionarios públicos, expertos y los sujetos de la tradición. Estos procesos se vuelven en un campo problemático que reverbera en diferentes áreas de estudio.

Una lectura crítica a los procesos de patrimonialización radica en que retoma una primera definición del concepto de cultura engendrada en la antropología, la cual invoca un conjunto de rasgos y de valoraciones como su fundamento. Esta idea que es resultado de un proceso de exotización, es incorporada provocando una tendencia homogeneizadora cuyos efectos se manifiestan en la confusión y la erosión de las relaciones entre los diferentes actores que intervienen (gestores y “detentores del patrimonio”). De acuerdo con Kirshenblatt-Gimblett:

Toda intervención sobre el patrimonio (al igual que la presión globalizadora contra la que éste ha de debatirse) modifica la relación de las personas hacia lo que hacen, la manera en que conciben su cultura y a sí mismos y las condiciones básicas de producción y reproducción cultural. El cambio es inherente a la cultura, y las medidas destinadas a preservar, conservar, salvaguardar y mantener prácticas culturales concretas, oscilan entre congelar dichas prácticas o enfrentarse a la

naturaleza de los procesos intrínsecos a la cultura. (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2004, p. 60)

Un punto clave de discusión es la elaboración de los inventarios, ya que estos pueden caer en el reduccionismo de atrapar las formas de expresión en un estatismo, por las implicaciones que tiene documentar prácticas que están en permanente transformación. Un amplio campo de discusión se ha orientado a comprender los efectos de estos procesos de patrimonialización y ha tenido algunas contribuciones de tipo etnográfico.

Al respecto, Catalina Melo Ángel (2016) quien indaga sobre las contradicciones presentes en los procesos de constitución del patrimonio y su salvaguarda, evidencia las implicaciones de “la documentación musical” de tipo folclorista, elaborada a partir de un débil trabajo de campo, acumulación de información carente de sistematización, grabaciones y transcripciones musicales adecuada y de poca valoración crítica. Las categorías del folclor llevaron a una fosilización que ha sido problemática al momento de conceptualizar el patrimonio musical. Ya que en ocasiones no permiten que las expresiones “se adapten al contexto dinámico de las poblaciones donde se manifiestan” (Ibid, p. 18).

Sin embargo, la perspectiva multiculturalista que aboga por un reconocimiento de la diversidad en la que se basa la idea de patrimonio cultural inmaterial, se construye a través de valoraciones culturales, lo que deja por fuera o lleva a no tomar en serio las alteridades que están co-presentes de acuerdo con ciertas cosmopolíticas, en prácticas que no son reducibles a interpretaciones simplonas de tipo culturalista. En ese sentido, no solo las categorías del folclor serían un impedimento para la patrimonialización, como argumenta Melo (2016), sino que también, los mismos programas e instancias orientados a la administración del patrimonio musical podrían tender al congelamiento de las prácticas musicales, es decir, crear la posibilidad de que estas se transformen en un patrón convenido para cada ocasión en la que se expresa.

Ahora bien, mi interés no es explicar si la “música propia” es o no patrimonio, ni discutir qué es o no es patrimonio. Si no, advertir cómo a través de ciertos mecanismos estos procesos pueden ser conflictivos y contradictorios. En las siguientes líneas interpreto que en el caso de la música propia misak acontece un conflicto ontológico en el que se encuentran y disputan diferentes mundos. En primera instancia, las operaciones de patrimonialización podrían implicar lo que Scott (1998) denomina mecanismos de simplificación, pensando en la posibilidad de que el término de chirimía ha sido reciclado en el tiempo a través de las políticas del patrimonio. De ese modo, la patrimonialización, que es concebida desde una ontología moderna, crea controversias que resultan en su confrontación con la presencia de otras epistemologías “impensables” asentadas en mundos específicos, conllevando a un conflicto ontológico.

La *simplificación* como explica James Scott (1998), es una herramienta que utiliza el *Estado* para estandarizar y, de manera consecuente, controlar. El autor entiende el *Estado* como una institución que ejerce el poder coercitivo impulsado por planos utópicos. También considera que una sociedad *legible* elimina “los monopolios locales de información y crea una especie de transparencia nacional a través de la uniformidad de los códigos, identidades, estadísticas, reglamentos y medidas” (1998, p. 78). El autor explica que tal maniobra simplificadora ejerce dos reducciones: en primer lugar, los hechos deben perder su particularidad y reaparecer esquemáticamente como un miembro de una clase de hechos, situación que favorece a una visión sinóptica del conjunto; y segundo, la agrupación sinóptica implica ignorar distinciones que pueden ser relevantes (Ibíd. p.81). Tales operaciones, como entiende Scott, tiene su origen en la dañina combinación de cuatro elementos que son productos de la ingeniería social iniciada y al servicio del *Estado*: -1. El ordenamiento administrativo de la naturaleza y la sociedad, y emergencia de reglas y normas, lo que permite hacer agrupamientos a partir de la creación de la categoría de *ciudadano*.- 2. Alto modernismo ideológico, que no deberá confundirse con la práctica científica y debe entenderse como una ideología, cuya “versión” se fundamenta en: “el adelanto científico y técnico, la creciente satisfacción de las necesidades humanas, el dominio de la naturaleza, y, sobre todo, el diseño racional de orden social acorde con el conocimiento científico de las leyes naturales”.-3. La presencia del poder coercitivo del Estado para poner en ejecución sus proyectos, en ocasiones fallidos, ejecutados por los portadores del alto modernismo, quienes “tendían a ver orden racional en términos estéticos muy visuales”. - 4. La sociedad civil carece de medios para resistir a estos proyectos, porque se asume una sociedad debilitada y receptiva a las excusas del Estado (SCOTT, 1998, p. 4). En este punto vale la pena considerar el orden racional en términos estéticos sonoros, como ejemplo los casos estudiados por Ana María Ochoa en la configuración de los llamados géneros nacionales en Colombia, cuyo modo de operación se centró también en el hecho de descartar elementos étnicos no deseables (OCHOA, 2003).

Scott expone varios casos para respaldar la articulación de estos factores. Como podemos observar, los procesos de simplificación están basados en una ontología moderna/colonial que produce una forma de conocer el mundo que, si bien se administra al interior de un Estado, extrapola sus fronteras adquiriendo dimensiones globales. Uno de ellos es el establecimiento de *Políticas de Medición* (*The Politics of Measuremen*). El autor explica, apoyado en el historiador polaco Wiltud Kula (1980), que en la Europa Moderna aparecen los primeros intentos de instaurar patrones de medida, que se relacionan con los intereses y las pugnas entre las grandes haciendas, aristócratas, clérigos, comerciantes, artesanos y siervos,

dentro del marco político del recaudo de las rentas feudales. Estas tensiones de manera progresiva en el transcurso de los dos siglos posteriores, con las diferentes configuraciones institucionales y geopolíticas, llevó a que en el siglo XIX se aplicara el proyecto que instauraría el *sistema métrico decimal*. Todo esto con el objetivo de, por un lado, descentralizar las diversas prácticas locales para cuantificar longitudes y a la vez, desarticular diferentes formas de sociabilidad que emergen al intercambiar productos. Y de otro, para establecer un orden que permite controlar la recaudación de impuestos, la propiedad privada y el desarrollo de sistemas mecánicos de alta productividad diseñados con mayor precisión. En otras palabras, un impulso técnico en diferentes áreas de la ingeniería que conducen el “desarrollo” y a favor del Estado (SCOTT, 1998, p.30).

Las formas de medir que escapan al sistema métrico decimal, o de las *mediciones estatales* (*State measures*), son llamadas por Scott como “Popular Measures”. En otros términos, son las “otras” formas de medición que son ilegibles para el Estado. Dentro de este grupo, reducido al título de “medidas populares” o “medidas del pueblo”, existen diferentes posibilidades de medir, seguramente, recurrentes en diferentes lugares. Siguiendo a Scott estas formas de medición son decididamente de “interés local, contextual e históricamente específico” (Ibíd. p. 27). En este escenario variado de normas locales “lo que satisface las necesidades de subsistencia de una familia puede no satisfacer las necesidades de subsistencia de otros” (Ibíd.), y no sería posible para los funcionarios del Estado, realizar comparaciones significativas dentro de un marco estadístico ilegible, que se propone analizar indicadores comerciales y económicos a gran escala.

En este sentido, el ejercicio de mecanismos que se articulan en el marco de una patrimonialización pueden ser entendidos como formas de simplificación y de legibilidad. De igual modo, el término “chirimía” aparece como una herramienta de un proceso agenciado por el Estado que pretende estandarizar un conjunto de prácticas con el objetivo de reducir y controlar una tradición, bajo una serie de parámetros rígidos, lo que ocurre en el caso en estudio en este trabajo. Encuestas y documentos de registro, como inventarios, pasan a ser formas de encuadrar prácticas que se convierten en números y obscurecen su dimensión ontológica.

Sin duda, considero que las aclaraciones y valoraciones realizadas por los músicos misak son preocupaciones que se adicionan en el día a día de las personas, que afectan su cotidianidad frente a la coyuntura de las políticas para el patrimonio y merecen ser abordadas. Son alertas de quienes emergen en sus discursos en el marco de una política de la diferencia, donde la tensión “lo propio”/ “lo de afuera” debe trascender el análisis culturalista (RAPPAPORT, 2006) e incorporar las relaciones entre humanos y no humanos. Es importante

considerar las luchas actuales indígenas en Latinoamérica, y lo que significan estas para ellos, que en algunos lugares no se separan de las relaciones con el campesinado, las organizaciones populares urbanas y las asociaciones afrodescendientes, sugiriendo un campo de debate dentro del marco de la cosmopolítica, que dé relevancia a marcos epistémicos que dialogan desde diferentes pluriversos.

En el transcurso de este capítulo planteé una discusión sobre la tensión de la frase “la música propia no es una chirimía”, en un campo que se orienta a evidenciar cómo la presencia del Estado y de las políticas nacionales y globales tienden a agotar la existencia de otros mundos, de otras realidades, empujados por una sola forma razonable de comprender, en el marco donde se establecen los límites entre cultura y naturaleza. , a través de mecanismos de control y simplificación.

Sin embargo, también es posible notar que existen muchas versiones de lo que es una “chirimía”: como instrumento que produce sonido, como conjunto musical, como forma de resistencia que intentaba reivindicarse ante las políticas de homogeneidad del Estado-nación, concebido como *comunidad imaginada* (ANDERSON, 1993), que junto a otras músicas, fue negada porque no se ajustaban al ideal representativo del ciudadano dentro de este territorio. Y como cultura, que como otras “expresiones”, desde hace algunas décadas en el plano de la diversidad cultural adquieren otro sentido al ser incorporadas en programas que las revisten de manera pomposa como una opción para el desarrollo y la sustentabilidad articuladas a instancias globales y que, no obstante, constituye una categoría que simplifica.

Ahora bien, para que esta última versión funcione según lo dispuesto por tales instancias, se debe incorporar en tales lógicas, ajustarse a los intereses de las dinámicas políticas y económicas actuales que continúan operando bajo el carácter cientificista de la razón del pensamiento que provee a la naturaleza un único estatuto, el racional y se fundamenta en la noción de cultura como pie de apoyo.

De esta manera, es posible pensar que existen muchas “chirimías”, que son reducidas a un formato instrumental, pero que adquieren sentido en función de la “identidad”, dependiendo de cómo lo entiende quien anuncia su sentido de pertenencia a una manifestación específica. Sin embargo, al pretender incorporar la música propia a la idea de “chirimía” en las lógicas de la patrimonialización, sufriría un filtro que limpiaría lo que no se encajaría en ella, y reforzaría lo que se concibe bajo un modelo único, dentro de una epistemología que se configura en el raciocinio de la modernidad, de la cual es inherente la colonialidad.

Bajo estos estatutos ¿qué puede haber comprendido el “experto” que recibió la explicación del taita Samuel al escuchar que el tambor es el sonido del trueno, la voz de los

mayores y las flautas, el sonido de las aves?, ¿cuándo se refiere a “ritual” cómo entiende esa idea?, es decir, ¿cómo hace lectura de la presencia de esos espíritus que se movilizan, cuando la música propia interviene en espacios importantes para los misak?

En un marco de discusión que se construye bajo la idea de naturaleza/cultura, la presencia de los no humanos, son tratados como signos encuadrados dentro de la cultura, y de ese modo, pierden autonomía, quedando reducidos a cosas con características definidas por su externalidad. Esto quiere decir que se está ante la presencia de una ontología moderna, que opera bajo el principio organizador de la simplificación. Este se performa a través de los procesos de patrimonialización, que aparecen como formas de organizar realidades bajo el paradigma de una sola naturaleza, que pretende organizar lo que existe y además subsumir otras ontologías dentro de sí, provocando un conflicto ontológico. Ahora bien, desde una mirada otra, “la música propia” es entendida como una cosmosónica misak que adquiere relevancia en el campo de discusión cosmopolítica, como una forma de estar en el mundo que problematiza una construcción racionalizada, al considerar la presencia de los “no humanos” o “extrahumanos” configurando formas de sociabilidad. De este modo, la idea de “chirimía” se articula como operador que tiende a organizar múltiples realidades en una sola. Finalmente, así como existe una multiplicidad de formas de comprender qué es una “chirimía”, también existen diferentes formas de entender la “música propia”.

CONSIDERACIONES FINALES

Pretendí en esta disertación establecer un diálogo con las discusiones actuales de la etnomusicología y de la antropología que proponen reconocer la existencia de múltiples ontologías. Desde la etnomusicología y la antropología de la música conceptos como *epistemologías acústicas*, *músico-lógicas* y *cosmosónicas*, ayudan a pensar en la existencia de diferentes formas de concebir el sonido y la música, con relación a una concepción occidental. Es importante entender que estos esfuerzos también están orientados hacia una vigilancia reflexiva, que entiende el sonido no como un objeto en sí mismo, si no como flujos sonoros indicadores de vida.

Me propuse como asunto central de pesquisa comprender cómo se trenzan los sentidos que configuran la “música propia”, a partir de una discusión intersubjetiva con los músicos misak, siguiendo las explicaciones que hacen para los no-misak, entre ellos, los *isirik* [blancos], como ellos me consideraron. Para llevar a cabo el objetivo anterior, y conseguir un acercamiento a las formas de conocimiento misak, mi indagación pasó por un consentimiento previo que fue marcado por las mutuas correspondencias y complicidades que fui logrando con los músicos misak. Así, parte de la reflexión de esta disertación fue construida a partir de interrogantes y aclaraciones permanentes de los taitas misak que me pareció oportuno atender por la sincronicidad de los acontecimientos. Con ello me refiero a la preocupación que me manifestaban sobre las políticas que pretenden incluir a la música propia en los procesos de patrimonialización de interés del Estado-nación.

Realicé una etnografía que, como método interpretativo y reflexivo basado en la observación y la participación, también se orientó por una *autorreflexión* que moduló mi visión y audición, presente en la atención de los eventos que consideré significativos. Así, esta etnografía también es un proceso de aprendizaje que me llevó a múltiples y diversos cuestionamientos que me deslizaron de mi lugar de comodidad y desconstruyeron mis formas de entender el sonido, que como músico había naturalizado, o que solo percibía como un conjunto de símbolos culturales estructurados. En cambio, la inquietud radicó en “¿cómo entender los universos sonoros donde se trenzan relaciones de sociabilidad?”, esto también sugiere tomarse en serio la presencia de otras alteridades inimaginables desde una mirada culturalista, a la que se ha reducido el fenómeno sonoro musical.

Esta pesquisa también estuvo sujeta a las condiciones jurídicas dispuestas en la Misak Ley que regulan la intervención de personas externas y nativas sobre la producción investigativa sobre sus formas de conocimiento. Esto hace parte de un proceso de empoderamiento del

colectivo misak que reúne: el esfuerzo por la consecución de una mayor autonomía política, la recuperación de tierras, la promulgación de las leyes misak, la investigación con metodologías misak sobre el conocimiento propio, entre otras actividades. De ese modo, los límites sobre la información recolectada me fueron anunciados por los propios interlocutores, lo que acepté con respeto considerando los procesos que ellos están adelantando en la actualidad.

Si bien, mi familiaridad con la antropología colombiana era poca, ya que mi desempeño profesional se había dado en la ingeniería eléctrica y la música, el estudio de su panorama histórico me permitió entender que un parte de la historia de la disciplina en el país tiene unos antecedentes anclados en Guambía. Aquí me refiero a una de investigación de tipo colaborativo propuesto por Luis Guillermo Vasco en la década de 1980 que ha tenido resonancia en el ámbito académico y político, por su contribución en el fortalecimiento de las luchas indígenas y porque reconoce a sus interlocutores como productores de conocimiento. Lo cual es un precedente relevante que compromete todo tipo de investigación que se realice ahí.

La música propia puede ser entendida como una cosmosónica, idea propuesta por Stein (2013), que permite comprender las sonoridades donde confluyen alteridades que organizan los universos cosmológicos e inciden con su agencia en la formación de los sujetos. La pluralidad de sentidos que se construye alrededor de la cosmosónica misak, y que traigo a partir de la experiencia de compartir con los músicos, de participar en espacios donde la música propia acontece y en la interacción cotidiana con sujetos misak, se revelaron estando ahí, con mi cuerpo y mis oídos a través de dos categorías sonoro-performáticas: el “sonido acoplado” y el “ritmo igualitario”. Estas dos ideas son formas de comprender la música propia, sin ser definiciones concluidas o características totalizantes, solo que fueron esas las que se me presentaron en el campo y que me permitieron entender la densidad sonora de la música propia. Tal densidad, radica en una ecología compleja en la que la simultaneidad tímbrica de los tambores y las flautas misak performan los elementos que la constituyen, tales como los mayores contando historias de la vida de los misak y las aves avisando, el páramo y el aguacero en disputa. Los anteriores elementos se manifiestan en un lenguaje sonoro entendido por ellos y adquieren sentido dentro de su territorio.

El “sonido acoplado” y el “ritmo igualitario” son valoraciones sonoro performativas que tienen nexos con principios sociocosmológicos que guían un ideal del ser misak, y se manifiestan en las formas de socialidad colectiva. Esos principios son *mayaele*, *linchap* y *lata-latá*, indicadores de relaciones de reciprocidad y vínculos comunitarios.

La cosmosónica misak revela campos de disputa de distintas alteridades como humanos y no humanos. El acontecimiento musical ocurre en escenarios de negociación política

en la que tales agentes buscan ocupar espacios jerarquizados, que no obstante, tienen la finalidad de empoderar al colectivo misak. De este modo, la música propia acontece en un marco cosmopolítico.

La historia de las comunidades indígenas en Colombia, desde hace cinco siglos está marcada por su resistencia a desaparecer desde el inicio de la modernidad/colonialidad (QUIJANO, 2000). Entre las formas de colonialidad del poder que marcan su existencia, también se manifiesta la huella de la colonialidad del saber. De ese modo, la trayectoria de los colectivos indígenas en América Latina ha estado atravesada por políticas globales y configuraciones articuladas a la construcción del Estado-nación que han pretendido opacar sus formas de conocimiento, mediante la intención de imponer una única explicación de entender el mundo y la realidad.

Una forma actual de tal colonialidad de poder se manifiesta, en ocasiones, a través de los procesos de patrimonialización que articulan las lógicas de las políticas globales y los intereses del Estado mediante mecanismos de simplificación y legibilidad. En el caso del departamento del Cauca, hay en camino una tentativa de inserción de ciertas prácticas y objetos en la idea de Patrimonio Cultural Inmaterial, entre ellas la chirimía caucana. Este proyecto ha pretendido incluir a la música propia misak conceptualizándola también, como una variante de la chirimía desde un análisis culturalista. Ahora bien, la trayectoria del término chirimía trae una carga de colonialidad que al ser resignificado dentro del proceso de patrimonialización aparece como un componente activo de la ontología moderna. El esclarecimiento recurrente de los músicos misak de que “la música propia no es una chirimía” puede ser interpretado en el marco de discusión de la ontología política, donde esta es entendida como dos mundos que entran en conflicto.

El estudio del universo sonoro misak no termina con este trabajo. Esta investigación es solo una posibilidad de comprender las prácticas sonoro-musicales que se integran al estudio de las sociedades indígenas. Esta disertación también constituye un ingreso personal al estudio antropológico y etnomusicológico. Así, los intereses de esta pesquisa, además de comprender un fenómeno sonoro históricamente localizado desde una perspectiva antropológica, fueron contribuir a las inquietudes de los músicos misak con los que pude compartir experiencias en Guambía. Pretendo brindar posibles caminos que contribuyan a los procesos que los misak en la actualidad adelantan. Mi aprendizaje en Guambía no se limitó al campo sonoro-musical; en este trayecto se construyeron relaciones afectivas que extrapolan la finalización de esta pesquisa. Con este trabajo quiero retribuir a esa posibilidad que me ofrecieron de aprender y de conocer una expresión del pensamiento misak y de compartir experiencias que afectaron mi

vida y ampliaron mis percepciones sobre los universos sonoros que se debaten en situaciones conflictivas generadas en las dinámicas políticas históricas y actuales.

Para finalizar, manifiesto que este trabajo es una apertura a afianzar relaciones con mis interlocutores y un aporte al estudio de la antropología de la música y de la etnomusicología en Colombia, que también pretende “prestar la mano”.

REFERENCIAS

ABADÍA, Guillermo. Música y organología musical. In: LEYVA, PABLO (Ed). *Colombia Pacífico*, Tomo II, Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis, 1993. Disponible em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/cpacifi2/indicecpacific2.htm>> Acceso em 15 jan. 2016.

_____. *Instrumentos de la Música Folclórica de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

ABADÍA, G.; BERMÚDEZ, J. *Aires musicales de los indios guambianos del Cauca (Colombia)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. CEDIFIM. 1970.

ALAI, Agence Latino-americaine d'information. *Instituto Lingüístico de Verano*, instrumento del imperialismo. *Nueva Antropología*, Año III, No. 9, México 1978, pp.116-142. Em: <http://historico.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/9/doc/doc12.pdf>

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DC: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANGOSTO, Luis Fernando. Maneras de vivir: Cultura, biología y la labor antropológica según Tim Ingold. *Revista de Antropología Iberoamericana*. V, 8. N° 3 Septiembre - Diciembre. Madrid, p. 285 – 302, 2013. Disponible em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4570720.pdf>>. Acceso em: 18 Out de 2016

ARANDA, Misael; DAGUA, Avelino; VASCO, Luis. *Guambianos: hijos del arcoíris y del agua*. 2. ed. Bogotá Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. 2015 [1998].

ARANDA, Luz. et al. *Confrontando la cultura hegemónica desde el pensamiento Misak*. Tesis de Maestría en Educación desde la Diversidad Facultad de Ciencias Sociales y Humanas Universidad de Manizales, Popayán, 2015.

ARANGO, Ana María. Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, n. 1, v. 44, 2008, p. 157-189.

AROCHA, Jaime. Cauca indio: guerreros y adalides de paz. In: FRIEDEMANN, Nina; AROCHA, Jaime (Orgs.). *Herederos del jaguar y la anaconda*. 2. ed. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1985.

AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK. *Misak Ley, por la defensa del derecho mayor, patrimonio del pueblo misak*. Silvia: Cabildo de Guambía, 2007a.

_____. *Resignificación del proyecto educativo misak desde la cosmovisión y las relaciones interculturales para la educación inicial, preescolar (transición) a básica*. Silvia: Cabildo de Guambía, 2007b.

BERMÚDEZ, Egberto. *Los Instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Empresa editorial Universidad Nacional de Colombia, 1985.

_____. The Ministriles Tradition in Latin America: Part one: South America, 1. The Cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) in the Seventeenth Century. In: *Historic Brass Society Journal*, n. 11, 1999, p. 149-162.

BLASER, Mario; DE LA CADENA, Marisol. Introducción. In: *World Anthropologies Network (WAN), Red de Antropologías del Mundo (RAM)*. n. 4, 2009. Disponible em: <http://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf> Acceso em: 21 fev. 2014.

BONILLA, Víctor. Resistencia y luchas en la memoria misak. In: *Nuestra vida ha sido nuestra lucha, resistencia y memoria en el cauca indígena*. PEÑARANDA, Daniel. (Coord.). Centro de Memoria Histórica. Bogotá, 2012, p. 121-166.

BOTERO, Sofía. *Tras los pasos de los taitas Guambianos*. Universidad Nacional, tesis de grado, Bogotá. 1985

BRANKS, Tom. BRANKS, Judy. Guambianos. In: *Aspectos de la costumbre material de los grupos étnicos en Colombia*. Ministerio de Gobierno. Dirección General de Integración y Desarrollo de la Comunidad. República de Colombia. 1973.

CARDOSO DE OLIVEIRA, ROBERTO. *O Trabalho do Antropólogo*. Ensaaios, Paralelo 15/Editora Unesp, Brasilia. 1998.

CARVALHO DE, Jose Jorge. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. Trans. Revista Transcultural de Música. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, n. 7, 2003. Disponible em: <<http://www.redalyc.org/pdf/822/82200705.pdf>> Acceso em: 24 jan. 2016.

CASTILLO, Luis. *Etnicidad y nación: el desafío de la diversidad en Colombia*. Cali: Universidad Del Valle, 2007.

CAVIEDES, Mauricio. Antropología y movimiento indígena. Tesis. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2000.

_____: *Antropología apócrifa y movimiento indígena*. Algunas dudas sobre el sabor propio de la antropología hecha en Colombia. Revista Colombiana de Antropología Volumen 43, enero-diciembre 2007. Disponible em: < <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105015277002.pdf> > Acceso em: 24 jan. 2017.

COMAROFF, Jein; COMAROFF, John. *Ethnicity, Inc*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2009

COMPAÑÍA AUDIOVISUAL IRREVERSIBLE, COORDINACIÓN DEPARTAMENTAL DE CULTURA, GOBERNACIÓN DEL CAUCA, IMPRENTA DEPARTAMENTAL, FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DE POPAYÁN. *Ruta de la Chirimía Caucana, Informe de trabajo de campo*. Popayán, 10 de marzo de 2015. Disponible em <https://sites.google.com/a/cauca.gov.co/rutachirimiacauca/documentacion/primer-informe> Acceso em 3 de junio de 2016.

CONFERENCIA EPISCOPAL DE COLOMBIA. *Novena de Navidad*, los gestos de la misericordia en los personajes del adviento y la navidad. 2015. Disponible em: <<https://cec.org.co/sites/default/files/Documentos/Novena%20de%20Navidad%202015.pdf>> Acceso em: 25 dez. 2016.

CONGRESO DE COLOMBIA. *Ley 89 de 1890*. 25 de Noviembre de 1890. Disponible em: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4920>>. Acceso e: 12 jan. 2015.

CONGRESO DE COLOMBIA. *Ley 199 de 1995*. 22 de Julio de 1995. Disponible em: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=6012>>. Acceso e: 12 jan. 2015.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA de 1991. Disponible em: <<http://www.constitucioncolombia.com/indice.php>>. Acceso em: 21 fev. 2015.

CORTE CONSTITUCIONAL DA COLÔMBIA, Auto 004, de 2009. Disponible em: <<http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/autos/2009/a004-09.htm>>. Acceso em: 21 fev. 2015.

CUNIN, Elisabeth. Entrevista a Luis Guillermo Vasco Uribe. Revista Antípoda n°2 enero-junio, 2006, p. 17-42. Disponible em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n2/n2a02.pdf>> Acceso em: 25 fev. 2017.

DAGUA, A. et al. *Namui Kəllimisak Merai Wam*. La voz de nuestros Mayores. Popayan: Coleccion Educativa PIUREK, Cabildo Indígena de Guambía. 2005.

DE LA CADENA, Marisol. Política indígena: un análisis más allá de ‘la política’. In: *World Anthropologies Network (WAN), Red de Antropologías del Mundo (RAM)*. n. 4, 2009. Disponible em: <http://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf> Acceso em: 21 fev. 2014.

DEMERA, Juan Diego. *Católicos y protestantes entre los indígenas guambianos. La adopción y transformación de nuevas colectividades*. Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 5, n. 5, p.173-190, out 2003 Disponible em: <<http://seer.ufrgs.br/CienciasSociaiseReligiao/article/viewFile/2259/964>>. Acceso em: 23 jun. 2015.

_____. “Dios es amor” en guambiano o la forma de crear una nueva religión: la circulación de las prácticas rituales y las pertenencias étnicas. In: *Antipoda*. n. 2, 2006, p 253-273. Disponible em: <<http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/28/index.php?id=28>>. Acceso em: 21 jun. 2015.

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, DANE. *Colombia una nación multicultural. Su diversidad étnica*. 2007. Disponible em: <https://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf> Acceso em: 20 out. 2016.

_____. *Cartilla de conceptos básicos e indicadores demográficos*. 2007. Disponible em <https://www.dane.gov.co/files/eticos/cartilla_quibdo.doc> Acceso em: 21 agosto 2015.

ESPINOSA Myriam. Recuperación de tierras: una mirada desde la economía política. In: PEÑARANDA, Daniel. (Coord.) *Nuestra vida ha sido nuestra lucha, resistencia y memoria en el Cauca indígena*. Bogotá: Centro de Memoria Histórica. 2012, p. 85-120.

_____. Manuel Quintín Lame. In: CASTRO-GÓMEZ, S; FLÓREZ-MALAGÓN; HOYOS ; MILLÁN, C. (Eds.). *Pensamiento colombiano del siglo XX. Volumen I* (pp. 403-434). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2007.

FALS BORDA, Orlando. Capítulo 5. In: *Historia doble de la Costa. Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República, El Ancora. 2002 Disponible em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/1402/#sthash.kR0Bq5tL.dpuf>> Acceso em: 21 de agosto de 2015.

FALS BORDA, Orlando. Orígenes universales y retos actuales de la IAP (investigación acción participativa). *Peripecias* n. 110, 20 de agosto de 2008.

FELD, Steven. Waterfalls of song. An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: BASSO, Keith; FELD, Steven. *Senses of place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996.

_____. Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, v. 28, n. 3, p. 383-409, 1984. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/851232>>. Acceso em: 23 jun. 2016.

_____. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología* v. 49, n. 1., 2013, p. 217-239. Disponible em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v49n1/v49n1a10.pdf> >. Acceso em: 23 mai. 2016.

GARCÍA, Miguel. Un oído obediente (y algunas desobediencias). In: BRABEC DE MORI Bernd; LEWY, Matthias & GARCÍA Miguel A. (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles* Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Estudios INDIANA 8. Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz. Berlin, p. 197-210, 2015.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1997.

GROSGUÉL Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGUÉL, Ramón (Comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar. 2007

HERNÁNDEZ, Esperanza. La resistencia civil de los indígenas del Cauca. *Pap.polit.*, Bogotá, v. 11, n. 1, p. 177-220, Junio 2006. Disponible em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-44092006000100007&lng=en&nrm=iso>. acceso 03 Apr. 2016.

HERNÁNDEZ, Gregorio. *Nuestra gente “Namuy misag”. Tierra, costumbres y creencias de los Indios Guambianos*. Popayán: Instituto Etnológico, Universidad del Cauca, 1949.

HILL, Jonathan. Musicalizando o Outro: Etnomusicologia na Epoca da Globalização. In: MONTARDO Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia (eds). *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 13-46.

INGOLD, T. ANTHROPOLOGY IS *NOT* ETHNOGRAPHY. In: *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge. 2011.

JARAMILLO, Carlos. Guerra de los Mil Días: Reclutamientos, ascensos y deserciones. *Revista Credencial Historia*, Bogotá, n. 121, 2000.

JIMENO, MYRIAM. La vocación crítica de la antropología en América Latina. *Revista ANTIPODA* n. 1. Julio – Diciembre 2005. p 43-65.

_____. *Naciocentrismo: tensiones y configuración de estilos en la antropología sociocultural colombiana*. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 43, enero-diciembre, 2007, pp. 9-32 Bogotá, Colombia. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1050/105015277001.pdf>> Acesso em: 15 Jan. 2017.

JIMENO, MYRIAM. ARIAS, DAVID. La enseñanza de antropólogos en Colombia: una antropología ciudadana. *ALTERIDADES*, 2011 21 (41): Págs. 27-44 Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/1050/105015277001.pdf>>. Acesso em: 23 Out. 2016.

JOINT CHIEFS OF STAFF WASHINGTON DC SPECIAL OPERATIONS DIV; US DEPARTMENT OF DEFENSE. *GRANMA: Cuban New's and propaganda analysis for the period 1-31 December 1984(U)*, Washington DC, 1984. Disponível em: <<http://oai.dtic.mil/oai/oai?verb=getRecord&metadataPrefix=html&identifier=ADA15630>> Acesso em: 15 Feb. 2016.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. El patrimonio inmaterial como producción metacultural. In: *Museum International*, 221: 52-67. 2004.

KULA, Wiltold. *Las medidas y los hombres*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos. Ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEAL, Ondina Fachel, et al. "*Desdisciplinar a antropologia*": diálogo com eduardo restrepo. *H<orizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 41, 2014 p. 359-379. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000100013&lng=en&nrm=iso> . Acesso em: 21 Jun. 2016.

LUCAS, Maria Elizabeth. Introdução. Em: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LUCIANO [BANIWA], Gersem José dos Santos. *Educação para manejo do mundo: entre a escola ideal e a escola real no Alto Rio Negro*. Rio de Janeiro: Contra Capa/LACED, 2013. p. 177-205.

MALINOWSKI, B. *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península, 1973.

MARCUS, G. "The uses of complicity in the changing mise-en-scene of anthropological fieldwork". In: *The fate of culture: Geertz and beyond*, editado por S. Ortner. Berkeley: University of California Press, 1999.

MARTÍNEZ, Oscar. Memoria musical del río San Juan, dinámica musical y social de una chirimía chocona en un contexto urbano: El grupo África en Palmira, Valle. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Bogotá, v. 9 n. 1. 2014, p. 139 -168. Disponible em: <<http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/Revista9V1/mavae-9-1-cinco.pdf>> Acceso: 20 nov. 2016.

_____. Para ser buen pensante: Aspectos performáticos de la música propia en las elecciones del Cabildo Estudiantil Misak. Actas de la XI Reunión de Antropología del Mercosur. Diálogos, prácticas y visiones desde el Sur. Montevideo, 2015. Disponible em: <<http://xiram.com.uy/actas-del-congreso/grupos-de-trabajo/ponencias-grupo-de-trabajo-37>> Acceso: 21 nov. 2016.

McNETT Charles, The Chirimia: A Latin American Shawm. In: *The Galpin Society Journal*, v. 13, 1960, p. 44-51. Disponible em: <<http://www.jstor.org/stable/841649>> Acceso em: 10 fev. 2017.

MELO, Catalina. El documento musical en los procesos de salvaguardia del patrimonio musical colombiano. Pontificia Universidad Javeriana, Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio, Bogotá 2013. p. 173. Disponible em: <<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/13997/MeloAngelCatalina2013.pdf?sequence=1>> Acceso em: 17 fev. 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____: Músicas nas sociedades indígenas das terras baixas de América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na etnomusicologia. Em: MONTARDO Deise Lucy; DOMÍNGUEZ, María Eugenia (eds). *Arte e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 47-60.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____: Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, n. 21, v. 2, 1977. p. 189-204.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto En Castro-Gómez, Santiago & Ramón Grosfoguel (Comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. 2007.

MINISTERIO DE JUSTICIA. *Ley 55 de 1905*. Abril 29 de 1905. Disponible em: <<http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1607905>>, Acceso em: 10 Jan. 2015.

MINISTERIO DE CULTURA. Resolución Número 263 del 12 de Marzo de 2004. Disponible em: <www.lacult.unesco.org/docc/RESOLUC263Colombia.doc>, Acceso 18 fev. 2017.

MINISTERIO DE CULTURA. Resolución 168 de 2005 Ministerio de Cultura. Disponible em: <<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=16060>>, Acceso em: 18 fev. 2017.

MIÑANA, Carlos. *Kuvi. Música de flautas entre los paeces*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología-Instituto Colombiano de Cultura, 1994.

_____. Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional. In: *A Contratiempo. Música en la cultura*, n. 13, 2009. Disponible em: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13.html> >. Acceso em: 23 dec. 2014.

_____. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997.

_____. Entre el folclor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo*. Revista de música en la cultura, Bogotá, n. 11, 2000, p. 36-49. Disponible em: <www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006> Acceso em: 23 jan. 2015.

MUELAS, Lorenzo. El derecho mayor no prescribe. *Ecología Política*, n. 19, p. 99-104, 2000. Disponible em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=153426>>. Acceso em: 23 jun. 2015.

_____: *La fuerza de la gente. Juntando recuerdos sobre la terrajería en Guambía-Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

NEUSTADT, robert. Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America. *Music & Politics* 1, Number 2, Summer. 2007. Disponible em: <<http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.202>> Acceso em: 23 de feb de 2008.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

PÉREZ, Adolfo. *Participación indígena durante la guerra civil de Los Mil Días en Colombia: Los casos de Panamá, Cauca y La Guajira, 1899-1902*. Programa Jóvenes Investigadores e innovadores. Cartagena, 2013.

PINEDA, Roberto. La política indigenista entre 1886 y 1991. *Revista Credencial Historia*. Bogotá. ed., 146, 2002.

PINEDA, Roberto. *Un siglo de investigación social: Antropología en Colombia*. La reivindicación del indio en el pensamiento social colombiano (1850-1950), Bogotá: Etno, 1984.

PUEBLO ANCESTRAL MISAK. *Plan de Salvaguarda del Pueblo Misak 2014*. Disponível em: < <http://observatorioetnicocecoin.org.co/> > Acesso em: 28 maio. 2015.

QUIJANO, Aníbal Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of world-systems research*, vi, 2, summer/fall 2000, 342-386 Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I. 2000.

RAMOS, Sandra; RESTREPO, Sindy. *Tejiendo caminos interculturales. Principios, estrategias y herramientas para una posible educación Intercultural en Piscitau*. Trabajo de Grado Universidad Pedagógica Nacional Facultad de Humanidades Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales. Bogotá, 2013.

RAPPAPORT, Joanne. Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista colombiana de antropología*. Bogotá, v. 43, p. 197-229, 2007.

_____. "Adentro" y "Afuera": El espacio y los discursos culturalistas del movimiento indígena caucano. In: HERRERA, D; PIAZZINI, E (Eds.). *Des(territorialidades) y no(lugares). Procesos de configuración y transformación social del espacio*. Medellín: La Carreta Social/ Instituto Ana Carolina Hecht de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia, 2006, p. 247-269.

RAPPAPORT, J.; RAMOS, A. *Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico*. HISTORIA CRÍTICA NO. 29, 2005.

RESTREPO, Eduardo. Antropologías disidentes. *Cuadernos de Antropología Social n. 35*, pp. 55–69, 2012. UBA, Buenos Aires. Disponível em: < <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/1362> >. Acesso em: 27 Nov. 2015.

RICE, Timothy. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience. In *Ethnomusicology*. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. (Coords.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. Ed. New York: Oxford University Press, 2008.

SCOTT, James. *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven London: Yale University Press, 1998.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kisedje? Uma antropologia musicalidade um povo amazônico*. Cosacnaify. 2015 [1988].

_____: El Oído Etnográfico. In: BRABEC DE MORI Bernd; LEWY, Matthias & GARCÍA Miguel A. (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles* Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Estudios INDIANA 8. Ibero-Amerikanisches Institut – Preußischer Kulturbesitz. Berlin, p. 27-36, 2015.

STEIN, Marília. *Kyringüé mboráí : os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*, Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17304>> Acesso em: 22 nov. 2015.

_____. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Garaní. Em: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013

STENGERS, Isabelle. The Cosmopolitical Proposal. In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Org). *Making Things Public*. Ed. MIT Press. 2005, p. 994-1003.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *O Efeito Etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

TATTAY, P. Construcción de poder propio en el movimiento indígena del Cauca. In: PEÑARANDA, Daniel. (Coord.) *Nuestra vida ha sido nuestra lucha, resistencia y memoria en el cauca indígena*. Bogotá: Centro de Memoria Histórica, 2012, p. 51-84.

TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Unesp, 2010.

TENORIO, María. Escolaridad generalizada: ¿inclusión social o pérdida de la identidad cultural? *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 40, 2011. p. 57-71. Disponível em: < <http://res.uniandes.edu.co/view.php/713/index.php?id=713> >, Acesso em: 10 out. 2016.

TROCHEZ, Cruz; FLOR, Miguel; URDANETA, Marta. *Mananasrik Wan Wetetraik Køn*, Bogotá: Cabildo del Pueblo Indígena, 1992.

TUNUBALA, Danny. *Participación de la comunidad misak en el movimiento de autoridades indígenas del sur-occidente (aiso) 1971-1991*. Tesis Universidad del Valle, Facultad de Humanidades Departamento de Historia, Santiago de Cali, 2016.

TUNUBALÁ, Gerardo. Identidad, Conflicto Armado y Resistencia Indígena: El Caso del Pueblo Guambiano de Colombia. In: ARÉVALO, G.A; ZABALETA, I.J.(Coord). *Luchas, experiencias y resistencias en la diversidad y multiplicidad*. Asociación Intercultural Mundu Berriak. Bogotá, 2013, p. 201-219.

UNESCO. Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, 2003. Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> > Acesso em: 18 dec. 2016.

URDANETA FRANCO, Martha Lucía: "En busca de las huellas de los antiguos guambianos. Investigación arqueológica en el Resguardo de Guambía". Trabajo de Grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.

VALENCIA, José Néstor. Panorámica del villancico. *Revista Thesaurus*, Bogotá, n. 3, v. 53, 1998, p. 628-642.

VASCO, Luis Guillermo. Así es mi método en etnografía. *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. n. 6, 2007, p. 19-52. Disponível em:< <http://www.revistatabularasa.org/numero-6/vasco.pdf>> Acesso em: 28 Jan de 2016.

_____. Conceptos básicos de la cosmovisión guambiana en relación con sus procesos de lucha. Taller de Adecuación Intercultural, Dirección General de Asuntos Indígenas, Ministerio del Interior, Santa Marta, diciembre 11-15, 1996. Relatoría, 1997. Santafé de Bogotá.

_____. Recoger los conceptos en la vida: una metodología de investigación solidaria. Intervención en el Seminario Taller “Pensamiento Propio, Universidad y Región”. Maestría en Etnoliteratura/Instituto Andino de Artes Populares, Universidad de Nariño, Pasto, 2010. Disponible en: Disponible en: <<http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=85>>. Acceso em: 30 Jan. 2016.

_____. Quintín Lame: resistencia y liberación. Revista Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, n.9: 371-383, julio-diciembre 2008 Disponible em: < <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/17vasco.pdf> >. Acceso em: 30 jan. 2016.

_____. *Entre selva y páramo: Viviendo y pensando la lucha india*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2002

VASCO, L; ARANDA, M; DAGUA, A. En el segundo día, la Gente Grande (Numisak) sembró la autoridad y las plantas y, con su jugo, bebió el sentido. In François Correa (ed.), *Encrucijadas de Colombia Amerindia*, 9-48. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología. 1993.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstancia da alma selvagem. E outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WADE, Peter. *Gente Negra, nacion mestiza. Dinamica de las identidades raciales en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1975].

YALANDA, Gregorio. *Namuy paləpa luspa wantrəkaik. Nuestra música guambiana*. Transcripción y análisis musical de las piezas tradicionales guambianas. Monografía de Licenciatura en Música, Universidad del Cauca, Popayán. 2006.

ENTREVISTAS

MURILLO, Isabelino. *Forma de construcción de la flauta de carrizo*. Pradera, Valle del Cauca, 20 Abr. 2009.12 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

MORALES, Felipe Trayectoria como músico. Resguardo indígena de Guambía, 10 de Jan .2016. 4 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

MORALES, Samuel. Trayectoria como músico y construcción de instrumentos musicales misak. Resguardo indígena de Guambía, 20 de ene. 2016. 9 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

PAJA, Fabio Nelson. *Instrumentos en la música propia misak*. Resguardo indígena de Guambía, 16 de fev.2015. 4 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

YALANDA, Gregorio. Trayectoria como músico. Resguardo indígena de Guambía, 19 Feb. 2016. 3 f. Digitado. Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.

YALANDA, Segundo. Instrumentos na musica propia misak. Resguardo indigena de Guambía, 18 Feb. 2015. 7 f. Digitado . Entrevista concedida a Oscar Giovanni Martínez.