

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Damaciri y Jaury: La performatividad sonora Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo. Caldas (Colombia)



Juan Carlos Molano Zuluaga

Porto Alegre 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Damaciri y Jaury: La performatividad sonora Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo. Caldas (Colombia)

Juan Carlos Molano Zuluaga.

Disertación de maestría, presentada al programa de Pos-graduación en Música. Área de concentración etnomusicología/musicología, por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

Porto Alegre

2016

Agradecimientos

Los distintos caminos trazados para conseguir dar forma a este escrito fueron derivados a partir de cada una de esas personas que marcaron encuentros y sucedieron afectos, haciendo parte tácita e integral de todo un compendio de relaciones que se tejieron en risas, llantos y abrazos. No es para menos, pero la connotación asidua e incisiva de este resultado parcial que me presenta en estos momentos la vida, es delineada por el factor humano, donde mi carácter y voluntad de ir cada vez más, siguiendo ciertos pasos, me han abocado aquí en Brasil a comparecer al destino a la luz de esta transformación epistemológica. Recuerdo vivamente ese primer día que llegué a Porto Alegre, en febrero del 2014, donde las confrontaciones con el idioma sucedieron de una manera muy particular, debido a mi marcado acento “paisa” colombiano que de una u otra forma me impedía pronunciar ciertas palabras nasalizadas del portugués –ahora creo que he mejorado- y por tanto me dejaba sumido a veces en ciertas lagunas lingüísticas. Por otro lado, el posterior ingreso a la Universidad Federal do Rio Grande do Sul y el conocer el programa de Pos-Graduación en Música me brindaron otros dispositivos y otras lógicas para enfrentar esta nueva vida académica.

En este sentido, antes de agradecer a la institución y al personal humano que lo acompaña, quiero empezar por agradecer a mi madre Orito y mi hermano Mancho por el impulso y animo de enfrentar este reto aquí en Brasil a pesar de sobrellevar en casa ciertos apuros. Igualmente a mi padre Carlos Arturo, que desafortunadamente la distancia, tanto física como emocional ha desbordado dificultades, pues él decidió tomar otros rumbos en su vida. Sin embargo, siento que este logro es una manera de aproximarme a su ser, pudiendo servir de enlace emocional, ojala algún día pueda volver a ver ese semblante en su rostro que veía cuando yo era niño. Igualmente, agradezco a mi esposa Claudia, por su paciencia tesón y esmero para con este propósito, muchas gracias infinitas por acompañarme en este camino aquí en Brasil a la luz de grandes experiencias formadoras -la Neuropsicología y la Etnomusicología- también, gracias a mis amigos en Colombia que siempre me brindaron un saludo de ánimo y buenas vibras para con estos propósitos académicos a través de las redes sociales.

Por otro lado, agradezco a mi orientadora, profesora Maria Elizabeth Lucas por creer en mí e impulsarme por esos senderos teóricos/metodológicos no solo para enfrentar un campo de pensamiento etnomusicológico con sociedades indígenas, sino para con un proyecto de vida, que en estos momentos se vislumbra en el horizonte. En este sentido, recuerdo mucho los primeros días de aula con sus sugerencias, sugerencias y luces para con mi proyecto de investigación que más tarde y a través de varios caminos de constante aprendizaje se convertiría en esta disertación aquí presentada. Así mismo, agradezco a los distintos profesores del programa de música que me estimularon en delinear ese pensamiento crítico y político como las profesoras Luciana Del Ben y Marília Stein y el profesor Reginaldo Braga. Igualmente, las acertadas recomendaciones del profesor del Programa de Antropología Sergio Baptista por el compromiso y tiempo dedicado para con mis inquietudes en el aula de sociedades indígenas.

Infinitamente gracias a mis compañeros/colegas de aula Iván, Rafael, Pedro y Daniel que otorgaron nuevos impulsos y desafíos en cada uno de los pensamientos y discusiones otorgadas en las disciplinas llevadas durante la maestría. Indudablemente, las manifestaciones de respeto y cariño para conmigo siendo el único extranjero del grupo me condujeron a espacios de aprendizaje cada vez más seguros. Sin embargo, quiero acotar la activa búsqueda de participación colectiva y política que me brindaron para con mi campo de investigación, donde el compromiso e interés siempre desbordo límites.

Gracias a Porto Alegre, que me brindó otras formas de mirar, palpar, oler pero sobre todo de escuchar el mundo a través de la oportunidad de conocer personas que marcaran estos momentos de mi vida, especialmente, con gran afecto y cariño quiero mencionar al historiador costarricense Luis Pablo Orozco y al antropólogo peruano Luis Reyes que siempre me acompañaron en coloquios al aroma de un buen vino o café en esta ciudad. Sin embargo, es preciso por lo menos indicar que existieron otros encuentros humanos en diferentes espacios que moldearon aún más estos afectos, como fue por ejemplo el VII Encuentro Nacional de Etnomusicología en Florianópolis y la XI Reunión de Antropología del Mercosur en Montevideo donde conocí personas increíbles y maravillosas.

Igualmente este escrito etnomusicológico se enmarca precisamente por la dirección y colaboración de las distintas personas indígenas que se sintieron comprometidas para con

este abordaje investigativo de sus músicas. Así pues, agradezco a personas como el señor gobernador indígena Norman David y al gestor cultural del resguardo indígena Aldemar, que hicieron parte asidua de este trabajo de campo. Gracias a cada una de esas personas que me acompañaron por esas empinadas montañas que cuando las transitaba parecía un camino sinfín. Gracias a los muchachos de la *Escuela propia* por enseñarme ese pensamiento, gracias a los muchachos de *Jaury* por permitir compartir con ellos en ensayos y tarimas y a don Darío y doña Martha por recibirme en su finquita allá arriba en la montaña del *Carmelo*, fue una estadía de mucho aprendizaje y conocimiento también para conmigo mismo. En suma, gracias a cada una de esas personas que hicieron parte de esta travesía, en especial a Nodi, este niño indígena quien fue el que me llevo por la montaña y me mostro en su actuar el pensamiento indígena Emberá.

Finalmente, agradecer a la Organización de Estados Americanos (OEA) y a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar completamente los dos años de maestría teniendo una completa dedicación a mis estudios.

Gracias;

Resumen

El resguardo indígena de San Lorenzo es un territorio de unos 11.618 habitantes localizado en el noroccidente de Caldas (Colombia) y perteneciente a un subgrupo indígena de la etnia Emberá Chamí. Las prácticas sonoro-musicales que desenvuelven cotidianamente estas personas indígenas son el tema central de esta disertación, asumida a partir de una etnografía norteada por la etnomusicología. Ahora bien, el componente de dirección e interpretación se enmarca a partir de la persistente lucha política y territorial de estos actores sociales donde sus prácticas sonoro-musicales reflejan y evidencian un devenir sónico y corporal en el territorio indígena. En este sentido, el objetivo para con este universo de investigación es remitirme a una etnografía de las performances de dos grupos musicales del territorio indígena -DAMACIRI y JAURY- ahondando en los procesos de (re)significación de sus prácticas sonoro-musicales a través de cada uno de los espacios de movilización tanto dentro como fuera del territorio indígena.

Estas significaciones socio-musicales y socio-políticas en el caso de DAMACIRI se evidencian mediante el estudio de lo músico-performático y textual a través de los contextos de los cantos de música “parrandera” y los cantos rituales de curación –chamánicos- y en el grupo JAURY mediante la apropiación para con sus prácticas sonoro-musicales de las tendencias más populares de la industria de la música popular contemporánea -como el rock-punk y la música andina-

En suma, aquí se evidencian los conflictos, resistencias y/o negociaciones en los procesos de configuración identitaria y socio-musical de estos actores sociales, demostrando mediante estas prácticas sonoro-musicales el modo de ser un indígena Emberá Chamí y el pensamiento de lo que es ser un joven músico indígena Emberá en el siglo XXI.

Palabras clave: Etnomusicología, Emberá Chamí, practicas sonoro-musicales, indígenas Colombia.

Resumo

O resguardo indígena de San Lorenzo é um território de uns 11.618 habitantes localizado no noroeste de Caldas (Colômbia), pertencente a um subgrupo indígena da etnia Emberá Chamí. As práticas sonoro-musicais que desenvolvem cotidianamente estas pessoas indígenas são a temática central desta dissertação, desenvolvida a partir de uma etnografia norteada pela etnomusicologia. No entanto, o componente de direção e interpretação se vislumbra a partir da persistente luta política e territorial destes atores sociais onde as suas práticas sonoro-musicais evidenciam um devir sônico e corporal no território indígena. Neste sentido, o objetivo para com este universo de pesquisa é me-remitir numa etnografia das performances de dois grupos musicais do território indígena -DAMACIRI e JAURY-, mergulhando nos processos de (re)significação das suas práticas sonoro-musicais através de cada um dos espaços de mobilização tanto dentro como fora do território indígena.

Estas significações sócio-musicais e sócio-políticas no caso de DAMACIRI se evidenciam mediante o estudo do músico-performático e textual a traves dos contextos dos cantos de música “parrandera” e os cantos rituais de cura –xamanicos- e no grupo JAURY mediante a apropriação para com as suas práticas sonoro-musicais das tendências mais populares da indústria da música popular contemporânea - como o rock–punk e a música andina.

Em suma, aqui se evidenciam os conflitos, resistências e ou negociações nos processos na configuração indenitária e sócio-musical destes atores sociais, demonstrando mediante estas práticas o modo de ser um indígena Emberá Chamí e o pensamento do que é ser um jovem músico indígena Emberá no século XXI.

Palavras chave: Etnomusicologia, Emberá Chamí, praticas sonoro-musicais, indígenas na Colômbia.

Abstract.

The Indigenous Reservation of San Lorenzo is a territory composed by 11.618 inhabitants, located in the northwest of Caldas (Colombia). This territory belongs to a subgroup of the indigenous Emberá-Chamí ethnicity. The sound and musical practices that these indigenous population operate on a daily basis are the central theme of this dissertation, guided by an ethnomusicological ethnography. The steering and interpretation components are shaped by their persistent political and territorial struggle in which the Emberá-Chamí's sound-musical practices reflect a sonic and corporeal becoming. Due to these features, the objective of this research is to refer to an ethnography of the performances of two musical groups of this indigenous territory - JAURY and DAMACIRI- delving into the processes of (re)signification of their sound-musical practices through each of their spaces of mobilization, both within and outside their indigenous territory.

These socio-musical and socio-political processes of signification, in the case of DAMACIRI, are going to be shown through the study of the musical-performative and textual components of "Parrandera" songs, and the ritual hedging in the shamanic contexts. In the case of JAURY, the processes of signification will be analyzed by means of their appropriation, within their sound-musical practices, of the most popular trends in the industry of the contemporary popular music - as rock- punk and andean music.

In sum, through this work we can analyze the conflicts as well as the processes of resistance and/or negotiations that constitute the identitarian and socio-musical configuration of these social actors. Moreover, this work will help us show, through these sound-musical practices, the way of being an Emberá Chamí and, more precisely, what it means to be a young and indigenous Emberá Chamí musician in the XXI century.

Keywords: Ethnomusicology, Emberá Chamí, sound and musical practices, indigenous Colombia.

Índice de imágenes y créditos

Imagen 1. Ubicación del pueblo Emberá en Colombia. (Imagen tomada de Google)	
https://www.google.com.br/search?q=mapa+de+colombia+cordilleras&espv=2&bi.	14
Imagen 2. Ubicacion de Riosucio. (Imagen tomada de Google)	
https://www.google.com.br/maps/place/Riosucio,+Caldas,+Colombia.	15
Imagen 3. Grupo de chirimía y grupo de danzas en el Carnaval del diablo en Riosucio. (Juan Molano)	33
Imagen 4. Don Darío con Damaciri en tarima en Riosucio. (Juan Molano)	34
Imagen 5. Comunidad de San Lorenzo. (Juan Molano)	38
Imagen 6. Sotano de la casa de la cultura. Previo momento a las practicas musicales de Jaury. (Juan Molano)	47
Imagen 7. Emisora del resguardo indigena. (Juan Molano)	48
Imagen 8. Nodi me lleva a su finca por la montaña. (Juan Molano)	51
Imagen 9. Practicas musicales de la familia en el balcon de su finca. (Juan Molano)	52
Imagen 10. Con una de las hijas de don Dario, Samabe Arivima. (Juan Molano)	54
Imagen 11. Nodi y Esmo acompañándome subiendo la montaña. (Juan Molano)	60
Imagen 12. Damaciri en las fiestas de posesion del gobernador indigena. (Juan Molano)	67
Imagen 13. Desfile de posesión del gobernador indígena. (Juan Molano)	72
Imagen 14. Nombramiento del gobernador indígena. Acto de apertura. (Juan Molano)	73
Imagen 15. Performance musical de Damaciri, con don Cirilo y el músico de Bermejál. (Juan Molano)	75
Imagen 16. Aura cantando y tocando la guacharaca en la finca. (Juan Molano)	79
Imagen 17. Nelsa cantando y tocando el chucho redondo en la finca. (Juan Molano)	80
Imagen 18. Nodi tocando la guitarra. (Juan Molano)	81
Imagen 19. Espacio antes de la ceremonia. (Juan Molano)	92
Imagen 20. Don Darío y Nodi encendiendo la fogata. (Juan Molano)	92
Imagen 21, Don Dario y el taita preparando el espacio. (Juan Molano)	93
Imagen 22. Don Darío y el taita en el proceso de limpieza corporal. (Juan Molano)	93
Imagen 23. Mapa del recorrido hasta la comunidad de Blandón. (Imagen tomada de Google)	
https://www.google.com.br/maps/place/San+Lorenzo,+Riosucio,+Caldas.	105
Imagen 24. Los jóvenes en el festival de <i>Rock N Roll Attack</i> en el <i>Encuentro de la palabra</i> en Riosucio. (Imagen tomada de la página oficial del evento en Facebook)	109

Imagen 25. Los jóvenes en el festival de <i>Rock N Roll Attack</i> en el <i>Encuentro de la palabra</i> en Riosucio. (Imagen tomada de la página oficial del evento en Facebook)	109
Imagen 26. Símbolo de Jaury. (Imagen tomada de la página oficial de Facebook del grupo)	116
Imagen 27. Víctor con su sayo afuera de la casa de la cultura. (Juan Molano)	116
Imagen 28. Oratoria política del joven músico en la ofrenda-ritual. (Juan Molano)	120
Imagen 29. Armonización por el médico tradicional en la performance de Jaury. (Juan Molano)	121
Imagen 30. Performance de Jaury. (Juan Molano)	122
Imagen 31. Damaciri con las prácticas sonoro-musicales en la noche, con el canto de los grillos. (Juan Molano)	134
Imagen 32. Fredy y Esmo tocando el timbal y bongós. (Juan Molano)	136
Imagen 33. Doña Martha interpretando la guitarra/bajo. (Juan Molano)	137
Imagen 34. Víctor grabando la voz en la emisora del resguardo. (Juan Molano)	144
Imagen 35. La performance de Amaru	150

Índice de registros en audio.

Todas las grabaciones listadas en esta disertación fueron realizadas por Juan Carlos Molano a excepción del track 7 que fue tomado de la página del evento –YouTube.

Track 1. Oratoria política de don Darío con *Damaciri*. (p. 66)

Track 2. Canción a los difuntos interpreta *Damaciri*. (p. 70)

Track 3. Canción *La fiesta de mi pueblo*. (p. 76)

Track 4. Canción *Lamento* interpreta *Damaciri*. (p. 78)

Track 5. Canción la *Chicha parrandera* interpreta *Damaciri*. (p. 78)

Track 6. Canción *Escuela del vicio*. Interpreta jóvenes Emberá. (p. 108)

Track 7. Canción *Fuera la ley* interpreta *Estado Calavera*. (p. 109)

Track 8. Oratoria política de *Jaury*. (p.120)

Track 9. Canción *Aguas claras* interpreta *Jaury*. (p. 123)

Track 10. Canción *Dachi rua* interpreta *Damaciri*. (p. 131)

Track 11. Canción *Que Bueno es mi tierra* interpreta *Damaciri*. (p. 134)

Track 12. Armonización de *Jaury*. (p. 147)

Track 13. Canción de *Amaru* interpreta *Jaury*. (p. 150)

Índice

Resumen.....	6
Índice de imágenes y créditos.....	9
Introducción.....	14
Capítulo 1. En campo con los Emberá Chamí del resguardo indígena de San Lorenzo.	23
Historia y diálogos con la etnología y la etnomusicología colombiana: Pensando en la construcción metodológica.....	24
Referenciando los espacios sónicos en la montaña: Los músicos indígenas Emberá Chamí en el <i>Carnaval del Diablo</i> en Riosucio	31
En el resguardo indígena de San Lorenzo:.....	36
<i>¿Usted de que etnia viene?</i>	49
Capítulo 2. El mundo sonoro de los Emberá: <i>Damaciri</i> y sus cantos “parranderos”.....	56
Las vocalidades Emberá de <i>Damaciri</i> . Procesos de cronotopos, reconfigurando el tiempo-espacio mediante el lenguaje-música.	64
En las fiestas de posesión del gobernador: <i>La fiesta de mi pueblo. [...] celebrando el nombramiento de nuestro gobernador</i>	71
Extensiones de la persona “corporizada” músico Emberá: El devenir “cuerpo sonoro”	76
El <i>jaibanismo</i> perdido? la música como ritual de curación-sanación	82
Capítulo 3. Los jóvenes Emberá: Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango.....	95
El punk-rock de los jóvenes indígenas.....	102
“Desterritorialización sónica” y “reterritorialización sónica”	108
El devenir sónico – <i>Jaury</i> como símbolo de <i>reterritorialización sónica</i>	112
Simbología remanente de la performance: La música andina en la posesión del gobernador	119
Capítulo 4. Experiencias de diálogo etnomusicológico con <i>Damaciri</i> y <i>Jaury</i> : Estéticas contemporáneas Emberá.....	125
Estéticas contemporáneas de <i>Damaciri</i> . [...] <i>¡Ahora toque usted!</i>	127

Estéticas contemporáneas de <i>Jaury</i> : Un nuevo músico en tarima en las fiestas de San Lorenzo.....	138
La performance de <i>Amaru</i> en las fiestas.....	145
Consideraciones finales.	152
Referencias.	158

Introducción

Los Emberá, Ēbēra o ēpērá son un pueblo amerindio que habita algunas zonas del litoral del pacífico y algunas zonas adyacentes de Colombia, Panamá y el noroccidente de Ecuador. En este sentido, se conocen como Emberá katío a los que habitan en el alto Sinú y el alto Río San Jorge -departamento de Córdoba y Chocó- y Emberá Chamí a los que viven en las cordilleras occidental y central de los Andes colombianos en los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca. La denominación Chamí, significa cordillera y Emberá o Ēbēra significa gente o personas, entonces, los Emberá Chamí son la gente de la montaña o cordillera.



Imagen 1. Ubicación del pueblo Emberá en Colombia.

El lineamiento de esta etnografía se aproxima y se delimita espacialmente con los Emberá Chamí de los resguardos¹ indígenas del eje cafetero colombiano, en el noroccidente del departamento de Caldas. Es justamente en esta zona donde los Emberá poseen la población más densa², cerca de los municipios de Supía y Riosucio³, ubicados en 4 resguardos indígenas a saber: Nuestra Señora Candelaria de la Montaña, Cañamomo y Lomapieta, San Lorenzo y Escopetera y Pirza. Por tanto, vincular y proyectar este trabajo de investigación en uno de estos espacios indígenas, en este caso, el resguardo indígena de San Lorenzo, fue motivo consistente para establecer con más ahínco los rumos de proyección socio-musical para con estos diálogos etnomusicológicos a los que voy a hacer mención en esta disertación.



Imagen 2. Ubicación de Riosucio.

¹ Resguardo es el territorio de la comunidad, reconocido legalmente. La propiedad del territorio del resguardo es comunitaria. Las tierras del mismo son inembargables, imprescriptibles e inajenables (según lo define el artículo 329 de la constitución colombiana de 1991).

² En este sentido, según el plan de salvaguarda pueblo Emberá de Caldas del año 2011, en el territorio del noroccidente de Caldas habitan 60.141 indígenas, ubicados en los 4 resguardos indígenas a saber: La Montaña 18.521, Cañamomo y Lomapieta 22.823, San Lorenzo 11.273 y Escopetera y Pirza 7.524. [http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P_S%20Ember%C3%A1%20\(Caldas\).pdf](http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P_S%20Ember%C3%A1%20(Caldas).pdf)

³ Supía y Riosucio son dos municipios ubicados en las montañas del noroccidente del departamento de Caldas, caracterizados por su gran movilización indígena debido a la localización de sus resguardos indígenas en la región.

Hacia una reflexión etnomusicológica.

En una ocasión cuando me encontraba de visita en la ciudad de Pereira⁴ en el año 2009 presencie la grabación de un video clip de un grupo indígena Emberá en uno de los parques del centro de la ciudad. Estas grabaciones de esta performance tuvieron lugar con presencia de algunas personas que como yo transitábamos esa mañana por ese parque en dirección a los respectivos compromisos o trabajos y que al observar los equipos de grabación en el espacio, pero sobre todo escuchar los sonidos de estas personas indígenas con sus artefactos sonoros, contuvimos el caminar para asistir lo que estaba sucediendo. En este sentido, ahora hoy por hoy ya puedo reflexionar sobre el interrogante que menciona el sociólogo Becker (2007) ¿Qué está aconteciendo aquí? precisamente, para otorgar mención a una performance que fue mediatizada por cámaras y equipos tecnológicos, usados por personas no indígenas, probablemente para otorgar privilegio a ciertas disposiciones estéticas direccionadas hacia la industria de la música popular contemporánea? no lo sé, sin embargo, observar este grupo musical apropiándose de ciertos instrumentos musicales como la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico junto con algunos otros instrumentos de percusión como una campana y una guacharaca metálica⁵ me otorgaron en esa época esbozos interpretativos referentes a ciertas estéticas indígenas contemporáneas que venía también observando en otros espacios, como por ejemplo la ciudad de Manizales y el municipio de Riosucio. Ahora bien, toda la escenificación del espacio dispuesto para que estas personas indígenas “representaran” su performance en este momento, posibilitaron algunos pensamientos entre los asistentes, que escuche en murmullos, *eso ya no es música indígena, no sé porque los graban, esos instrumentos y esas ropas no son indígenas*, sólo por hacer mención de algunos comentarios que puedo recordar en estos momentos y que significaron para mi ir más allá de toda especialidad o técnica en el campo musical y denotar el sentido real de este evento social y musical con personas indígenas y no indígenas. Así pues, que el interés socio-musical en ese entonces estaba inicialmente en referenciar las distintas posiciones y acciones de los músicos indígenas y las personas no indígenas que realizaban esta grabación con sofisticados equipos tecnológicos, es decir, ahora hoy por hoy puedo discernir con más propiedad y

⁴ Ciudad Capital del departamento de Risaralda, una de las ciudades que comprende el llamado triángulo del café, junto con Manizales y Armenia.

⁵ La campana y la guacharaca metálica son unos idiófonos. La campana es un instrumento que se percute con una baqueta y la guacharaca metálica es de superficie corrugada que se interpreta con un peine o trinchete.

reflexionar sobre este evento en particular que sucedió hace 7 años y atreverme a especular probablemente de un interés de estas personas por “exotizar” estas prácticas sonoro-musicales en una especie como lo referencia Carvalho (2004)⁶ de canibalización musical. Ahora bien, el aspecto como hablan algunos autores es que se separa la cultura de la sociedad sin abarcar los dilemas de la misma y aquí es donde el etnomusicólogo debe actuar mostrando un escudo epistemológico contra estos manifiestos e intereses sociales contemporáneos. Es un momento de perplejidad como apunta Carvalho (2003) donde el avance de los medios de comunicación nos enfrenta a un campo mucho más saturado, no solo de músicas propias y ajenas, sino sobre todo de interpretaciones.

Así pues, que a partir de esta reflexión otorgada por el espacio y por las relaciones metodológicas actuales, busque relacionar caminos para lo que después se va a constituir este interés de estudios de performance e performers de estas personas indígenas Emberá en el resguardo indígena de San Lorenzo. Por tanto, las experiencias de vida cotidiana por las que he sido afectado emergen como un dispositivo para delinear estos caminos e interpretaciones políticas con cada uno de estos eventos musicales. En suma, como lo mencionan algunos antropólogos de abarcar dentro del enfoque teórico las circunstancias políticas que las rodean, condenso, que este es un trabajo de investigación con una sociedad indígena que abarca tanto las interpretaciones de vida que me abocaron en estos espacios hasta las construcciones teórico-metodológicas que he venido construyendo en el área de la etnomusicología con el Grupo de Estudios Musicales (GEM) y la Antropología en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁶ “[...] llamo la canibalización musical. Cuando interesa a la trayectoria de un determinado compositor o de un grupo “exotizar” su música, siempre pueden buscar canibalizar algo pero después su trayectoria sigue por su propia cuenta”. Carvalho, (2004, p. 12) por otro lado apunta: “Para el capital, tanto la música como el músico, sus imágenes y sus reproducciones audiovisuales, son solamente mercancías y la mercancía no posee subjetividad. La mercancía no sufre: solamente se rompe, se agota o cae de precio. Una mercancía no es ni pobre ni rica, ni es enferma ni es sana, ni es auténtica ni es copiada. A menos que esas cualidades puedan ser capturadas también como una nueva mercancía que se relaciona con las mercancías ya establecidas” (Ibídem, p. 8)

Delineando el campo sonoro.

El resguardo indígena de San Lorenzo es el territorio donde asumí este trabajo etnográfico⁷ y donde me erigí en una inmersión intensiva en campo acompañando a cada uno de estos músicos indígenas por cada espacio en la montaña del territorio. En este sentido, como dice Abu-Lughod (1991)⁸ consciente de mi inevitable “posicionalidad” como una persona no indígena (*kapunia*)⁹, consideré tácticas y mediaciones para contrarrestar la reticencia por algunas residentes para con mi presencia en el territorio. No obstante, puedo discernir que el constructo inicial de este trabajo etnográfico se delimitó por algunos interrogantes que surgieron por el grado de referencialidad que ya tenía de ciertas prácticas sonoro-musicales. Es decir, el frecuentar por ejemplo las fiestas del *Carnaval del Diablo* en Riosucio¹⁰ –en algunas ocasiones como músico- y el contacto que tuve por distintas redes sociales –Facebook y YouTube- con algunos músicos de estos resguardos indígenas, me concedieron parámetros de aproximación más acertados para con estas categorías émicas Emberá relacionadas a ese ámbito sonoro. Así pues, que las preguntas ¿Cómo se han construido estas prácticas sonoro-musicales? ¿Qué relación existe entre estas prácticas y las distintas movilizaciones que asumen estos actores sociales frente a los distintos espacios de diálogo sonoro musical con otras personas y grupos? ¿Cómo estas músicas ingresan en los distintos escenarios contemporáneos como la globalización y los movimientos transnacionales? Entre otras tantas, me otorgaron las bases para iniciar un pensamiento etnomusicológico con los músicos Emberá Chamí en Caldas.

⁷ El trabajo etnográfico sucedió en dos momentos: el primer momento en enero y febrero del 2015 y el segundo momento en julio y agosto del 2015 para un total de 82 días en campo.

⁸ Según la autora la “posicionalidad” hace mención al lugar donde se construye el conocimiento, donde podría ser localizada tanto en el reconocimiento de que el yo-investigador también está en una posición de un complejo político e histórico más amplio. En este sentido, las tentativas de humanizar la relación yo/otro en el proceso etnográfico y de textualización no evitan la posicionalidad.

⁹ Palabra Emberá para designar una persona no indígena.

¹⁰ Estas fiestas del *Carnaval del Diablo* se realizan cada 2 años, en los primeros días de enero. Es el mayor evento fiestero de Riosucio y la región del noroccidente de Caldas, que reúne un singular número de visitantes. El origen de este evento, se remonta al siglo XVI y XVII por la disputa colonial de los territorios indígenas y que consolidó la fundación del municipio de Riosucio en el año de 1819. De ahí la masiva participación indígena para estas festividades. Ahora bien, como acota Taussig (1993) la importancia social del diablo en el folclor de los trabajadores contemporáneos de América del Sur emerge para denotar en este sentido esa imagen metafórica en Riosucio que inspira y prepara los oídos y el cuerpo para la música.

La consolidación de este estudio de performance de los grupos musicales del resguardo indígena de San Lorenzo en este trabajo de investigación se delimita no en función de las tipologías establecidas principalmente por las disposiciones estéticas de la industria de la música popular contemporánea –como si fuera la episteme sónica moderna occidental– sino en un abordaje de la variación sonoro-musical, es decir, en la interpretación diacrónica y sincrónica de las prácticas sonoro-musicales. Como lo menciona Lucas “gente que hace música en determinado tiempo-espacio” (2013, p. 12) es decir, personas que construyen su dimensionalidad sonora a través de los distintos eventos temporales en agencia con su espacio.

***Damaciri* y *Jaury* como la sinédoque sonora del territorio.**

En palabras de Becker (2007) cuando hace mención metodológicamente a la sinédoque en el cual una parte es la representación de un todo, puedo discernir que mi interpretación etnomusicológica estando inmerso en campo, encontré referencialidad de sinédoque sónica en estos dos grupos musicales. Es decir, teniendo presente esa multireferencialidad sonora en el territorio indígena, *Damaciri* y *Jaury* constituyen ese aditamento para representar un todo sonoro en el resguardo –socio-musical y político– confrontados por esas dimensiones estéticas en el territorio indígena para con estas prácticas sonoro-musicales y delimitadas por esas idas y venidas entre la “innovación” y la “tradición”.

Ahora bien, el objetivo para con este universo de investigación es remitirme a una etnografía de las performances musicales de *Damaciri* y *Jaury* en el cual interpreto esos “nuevos” imaginarios sonoros en el territorio indígena a través de los contextos sociales y políticos y de sus (re)significaciones identitarias a través de esas performatividades sonoras. En este sentido, el marco para discernir este abordaje teórico-metodológico está delineado para esta investigación por la pregunta problema ¿Cómo es el proceso de (re)significación de sus prácticas sonoro- musicales a través de cada uno de los espacios de movilización? Esta pregunta que va nortear este trabajo etnográfico y estudio etnomusicológico está sujeta y pensada a través de las disposiciones sociales (inter) y generacionales en el territorio indígena donde estos actores sociales intervienen sus prácticas sonoro-musicales mediante la apropiación de distintos artefactos tecnológicos sonoros modernos. Por tanto, el abordaje por

algunas lecturas a la luz de sus epistemologías y campos empíricos contribuye a emprender estas dimensionalidades en este espacio andino en el territorio colombiano.

Entonces, con efecto de vislumbrar estas agencias y dinámicas en las prácticas sonoro-musicales de estas personas músicos Emberá, me remitiré a otorgar privilegio para con este trabajo de disertación con el pensamiento etnomusicológico y comprenderé diálogos con Feld (1990 [1982], 1988, 1996) Seeger (1987) y Turino (1993, 2008), que contribuyen a desarrollar más eficazmente algunas nociones de carácter y pensamiento con la etnomusicología, en lo que respecta a las distintas apreciaciones estéticas y estilos que une a las distintas personas a su entorno y sirve como expresión a su cosmología. Ahora bien, para ello igualmente concederé lineamientos precisos con respecto a la etnicidad con los trabajos de Vasco (1975, 1985), Bermúdez (1985, 1987), Londoño (1993), Wade (2000), Briones (2006), Miñana (2009), Rappaport (2007) y Starn y De la Cadena (2012) quienes han construido cada una de estas relaciones socio-políticas y han brindado una dinámica histórica en el abordaje de identidades indígenas en Colombia y Latinoamérica. Por otro lado, el acercamiento en diálogos con la antropología consolida y amalgama estas percepciones epistemológicas principalmente con la nociones del perspectivismo amerindio y el devenir que trabajan Viveiros de Castro (1992) y Descola (2005) dimensionadas con las nociones de “persona corporizada” y “cuerpo extensivo” en la no frontera entre humanos y no-humanos de Strathern, (1999), Viveiros de Castro (1992), Latour (2004), Descola (2005), Tola (2007) y Miller (2007). Finalmente, los diálogos con los filósofos Deleuze y Guattari (1996) mediante el concepto desterritorialización, es decir, pensar las relaciones de territorialización, desterritorialización y reterritorialización como procesos concomitantes para entender las practicas humanas y en este sentido estas identidades indígenas que están en un constante devenir sonoro.

Por tanto esta disertación está entonces estructurada en una introducción, cuatro capítulos y consideraciones finales a saber:

El capítulo uno parte inicialmente del diálogo con algunos referentes de la etnología en Colombia, especialmente la etnomusicología y la antropología, donde discuro en algunos cuestionamientos especialmente con las identidades indígenas en Caldas, sobre sus prácticas sonoro-musicales y la relación con su espacio o territorio. Además, evidencio los primeros

contactos y aproximaciones con estos músicos Emberá haciendo inmersión en la festividad del *Carnaval del Diablo* en Riosucio, donde estos actores sociales tienen activa participación con sus prácticas sonoro-musicales. Presento igualmente los espacios donde intervino mi trabajo etnográfico, especialmente en la comunidad de *Buenos Aires* donde conviví con la familia Bueno Gañan del grupo familiar *Damaciri*. Por otro lado, el centro poblado del resguardo indígena fue el mayor escenario de convivencia para con los jóvenes músicos del territorio indígena y en este aparte presento las redes que se entretajeron y se consolidaron especialmente con el evento del primer trabajo discográfico del grupo *Jaury*.

El capítulo dos tiene mención a las performances del grupo *Damaciri*, es decir, en este aparte evidencio e interpreto cada una de esas epistemologías nativas relacionadas al ámbito sonoro de estas personas y músicos Emberá donde todos los integrantes son miembros de una misma familia. Por tanto, la centralidad de estas menciones están dadas por la interpretación cosmo-sónica¹¹ de *Damaciri* confrontadas mediante el estudio de lo músico-performático y textual producido en dos contextos a saber: los cantos de música “parrandera”¹² y los cantos rituales de curación. Por otro lado, presento los significados que estas personas comparten y negocian sobre sus performances, sobre su musicalidad y sobre ser indígena Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo. Finalmente, este capítulo lo ubico con el evento de “toma” o ingesta de ayahuasca, que se realizó en la finquita de la familia y donde participé activamente en este ritual.

En el capítulo tres evidencio las aproximaciones con los jóvenes músicos indígenas del territorio, especialmente en el centro poblado que es donde desenvuelven la mayoría de

¹¹ La cosmo-sónica es una categoría de Stein (2009) de la cual delinee y solvento las interpretaciones sonoro-musicales Emberá en esta disertación.

¹² Música “parrandera” alude a un género musical campesino, fiestero y dicharachero –letras satíricas y políticas- difundido por la industria de la música popular contemporánea y adoptada por grupos musicales indígenas en esta zona del país debido a la movilización intercultural como lo fue la colonización antioqueña entre otros factores políticos. Las músicas “parranderas” entran como una expresión que engrosa las denominadas músicas de los medios masivos en Colombia, es decir, esta expresión musical “parrandera” está supeditada a las dinámicas e imperativos mercantiles ligados a la música de la industria cultural. Como lo mencionan Londoño y Medina, “La categoría de músicas tradicionales, populares, se aplica a expresiones musicales locales o regionales, nacidas, apropiadas o recreadas por grupos sociales o comunidades determinadas, frecuentemente transmitidas mediante la imitación y la oralidad; manifestaciones síntesis de procesos históricos, simbólicos y estéticos de largo aliento en el tiempo, factor de identidad colectiva y recurso cultural de singular valor expresivo” (2012, p. 5). Es decir, expresiones musicales anteriores a la década de 1970 como lo es en este caso la música “parrandera” que con el tiempo se fue consolidando como “popular” debido a la radiodifusión de la industria de la música popular contemporánea.

sus actividades. Ahora bien, el constructo de estas interpretaciones etnomusicológicas se consolidan con el evento de un festival de rock-punk que sucedió en el año 2013 en el territorio indígena constituyendo el punto de partida de estos significados socio-musicales con estas prácticas sonoro-musicales de estos jóvenes en San Lorenzo. En este sentido, este aparte delimita las connotaciones políticas frente a las tensiones reflejadas entre los gobernantes indígenas y los jóvenes por la disposición sónica de estas prácticas sonoro-musicales dentro del territorio.

En el capítulo cuatro referencio todas esas significaciones estéticas y sónicas de estos dos grupos precisamente en mi confrontación metodológica de observación participante o participación observante como en este caso amerité mi acción para con estos actores sociales. Por tanto, mediante esta interacción que evidencio precisamente en las vísperas de las fiestas del resguardo indígena construyo dimensiones significantes más acertadas de lo que es el significado musical para estas personas, es decir, intentar “aprender” o “aprehender” las prácticas musicales en este contexto nativo me brindó herramientas de perspectiva sobre el significado sónico ligado a las relaciones culturales.

Finalmente, el interés investigativo, el esfuerzo humano, ético y profesional de indagar y proponer posibles soluciones a mi problema de investigación planteado surgen de igual manera a que la comunidad le ha otorgado un interés importante a esta propuesta investigativa, además, asumiendo posibles rumbos de construir y delinear importantes modelos de investigación acción participativa con estas personas. Ahora bien, en el cuerpo de la disertación las traducciones del inglés y del portugués son de mi autoría, acompañadas del texto original en pie de página, al igual, que la mayoría de las imágenes y audios del CD que acompaña la disertación y que los colaboradores de este trabajo autorizaron su uso para estos fines académicos.

Capítulo 1.

En campo con los Emberá Chamí del resguardo indígena de San Lorenzo.

El estudio etnomusicológico de las performances de los grupos de música del resguardo indígena de San Lorenzo fue un desafío que delinee precisamente en las intensas negociaciones en campo con cada uno de los colaboradores de este trabajo, además, de las múltiples significaciones que denoté con cada evento en particular en el territorio, ligado y confrontado a la vez con tres conectores que para mí fueron importantes en cada situación en el espacio indígena: las emociones, la subjetividad e intersubjetividad. Por otro lado, la convivencia denotó confianza, en la medida que transcurría el tiempo de mi estadía en el territorio y el encuentro etnográfico siempre fue sucedido en gran medida por los sonidos, por las performances, por los rituales, pero especialmente por cada uno de esos momentos que pude compartir con los músicos Emberá chamí en este espacio de montaña del territorio indígena.

Fueron distintos los caminos que proyecté para aproximarme a ese universo sonoro durante los años 2014 y 2015. Primeramente la confrontación con los distintos trabajos de la antropología y la etnomusicología colombiana me abrieron un dispositivo interpretativo referente a estos estudios en Colombia, así mismo, delineado a través de los distintos problemas políticos que aún afrontan estas sociedades indígenas. Por otra parte, los diálogos iniciales con el gobernador del resguardo indígena Norman David y los distintos intentos de confrontar músicos del territorio por las distintas redes sociales virtuales –especialmente en Facebook y YouTube con jóvenes indígenas- me concedieron algunas ideas sobre las prácticas sonoro-musicales del territorio.

Por tanto, en este capítulo ubico estos caminos etnográficos vividos, donde sitúo a cada uno de los colaboradores para con este trabajo etnográfico, primeramente denotando un diálogo con la etnología indígena y la etnomusicología colombiana para luego ubicar cada uno de los espacios sónicos que referencíe en el territorio. La comunidad de *Buenos Aires*, más precisamente en el *Carmelo* y el *centro poblado* indígena del resguardo de San Lorenzo fueron los espacios que más demarque para con estas interpretaciones etnomusicológicas,

basadas en las movilizaciones de estos músicos tanto dentro como fuera del territorio. No obstante, mi intención siempre fue ahondar en los significados socio-musicales y socio-políticos que estos músicos le atribuyen a sus prácticas sonoro-musicales, es decir, mediante el protagonismo de estos actores sociales en el sentido de la noción de ser un indígena Emberá Chamí configurado al ámbito sonoro, cuya centralidad se enmarca en las dimensiones sociocosmológica y sonora, indicado como lo acota Stein (2009)¹³ por el término “cosmo-sónico”.

Historia y diálogos con la etnología y la etnomusicología colombiana: Pensando en la construcción metodológica.

Los lineamientos propuestos acá descritos parten de toda una manifestación teórica-metodológica que he estado documentando e interpretando, precisamente en los distintos diálogos con la etnología indígena y la etnomusicología colombiana. Estos fueron justamente los caminos iniciales para confrontar unas interpretaciones más concisas y directas para con estas identidades indígenas en Caldas, especialmente con las del resguardo de San Lorenzo. Ahora bien, algunas de mis preocupaciones iniciales para entrar en contexto fueron indiscutiblemente mi acceso a campo y los posibles direccionamientos que tendría con cada uno de esos encuentros intersubjetivos que sucederían en el territorio, confrontados mediante las interpretaciones etnomusicológicas de eventos de performance musical. Entonces, pensando en la construcción metodológica como presento este aparte, considero meritorio incurrir primeramente en algunos cuestionamientos que se generaron por mi inserción en el territorio indígena, basados en mi posición como investigador etnomusicólogo no indígena, en un entorno donde los debacles históricos y políticos tienen sucedido bastante y por otro lado en la confrontación disciplinar de una etnomusicología que es aún insipiente en algunos casos para con estas sociedades indígenas en Colombia, precisamente por los posibles

¹³ Esta autora en su trabajo de tesis titulado “Kyringüé Mborái: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani”, elaboró un concepto-síntesis de las fuertes imbricaciones entre las dimensiones sociocosmológica y sonora que nombró de cosmo-sónica. En palabras de la autora “este término apunta para la centralidad del ámbito sonoro en el modo de ser Mbyá, subrayo, desde ya, que la cosmo-sónica más precisamente debería ser acuñada como ‘sociocosmo-sónica’ por envolver el campo social, constituido también por la musicalidad, entre tanto, por creer que la sonoridad ‘cosmo-sónica’ es más accesible a los oídos y a los diálogos, preferí omitir lo ‘socio’ y producir una metonimia, sugiriendo que en el ‘cosmo’ se incluyen las relaciones humanas y extra humanas” (Stein 2009, p. 24).

lineamientos y rumos antropológicos que por décadas ha generado huellas distintivas a cada una de estas sociedades, distorsionando de alguna u otra forma, algún entendimiento referente a los aspectos sónicos de sus sociedades y territorios.

Entonces, ¿Cómo un etnomusicólogo no indígena entra a campo en Colombia a asumir trabajos con sociedades indígenas? ¿Cómo debemos pensar para nuestro trabajo de campo todo el camino histórico propuesto durante décadas por la antropología colombiana? y finalmente ¿Qué esperan las sociedades indígenas, antropólogos y demás científicos sociales de nuestro quehacer en campo? Son preguntas que nortearán este ámbito acá propuesto.

* * *

El día 9 de septiembre del 2015 hice contacto por correo electrónico con un antropólogo de vieja data en Colombia. La intención inicial era precisamente relacionar mediante un escrito algún diálogo frente a algunos eventos etnomusicológicos que demarqué en el trabajo de campo con las prácticas sonoro-musicales de algunos jóvenes Emberá del resguardo indígena de San Lorenzo. Sin embargo, la resistencia frente a estas descripciones de performance y evento musical no se hizo esperar por el antropólogo y 12 días más tarde recibí una respuesta por e-mail. [...] *para mí fue una sorpresa conocer que hay esa clase de actividades realizadas por grupos de jóvenes en la comunidad. Veo el escrito y los eventos descontextualizados.* No quiero hacer mención aquí de todo el detalle del e-mail, sólo hacer referencia y mención de un pensamiento con este evento político frente a estas interpretaciones etnomusicológicas. Es decir, estos detalles son el puente para hacer frente a los interrogantes anteriores que postulé e interpretar o delinear algunas direcciones de pensamiento en esta disertación para con la academia colombiana.

Por tanto, para dar un camino a estas interpretaciones, es notable primeramente acotar algunos eventos socio-políticos que han marcado los rumos del pensamiento del cientista social en Colombia, debido a los ya conocidos problemas políticos que afrontan las distintas sociedades indígenas -los desplazamientos forzados, la pobreza, la discriminación histórica, el nunca acabar conflicto armado- y que hacen denotar ciertas particularidades en la praxis de la academia -especialmente en las últimas décadas- con respecto a generar otras concepciones de rumbo investigativo. Es decir, que por razones obvias, ahora son pocos los

investigadores que afrontan una inserción en las zonas rurales y menos aún en comunidades próximas a zonas de conflicto y los pocos que lo hacemos debemos confrontar primeramente en sus particularidades teórica-metodológicas un abordaje de estas realidades y segundo, lidiar con las praxis de concepción antropológica para con estas sociedades que en algunas ocasiones reitera y reafirma posturas esencialistas.

El resguardo de San Lorenzo es un territorio indígena que históricamente ha afrontado distintos eventos políticos, sociales y culturales a lo largo de la historia, primeramente los debacles de colonización tanto de los españoles como de los antioqueños, seguidamente los sucesos del conflicto armado¹⁴ y finalmente los últimos sucesos políticos que ha cobrado la vida de algunos indígenas¹⁵ hacen denotar un camino de lucha y resistencia de estas identidades indígenas, frente a muchos aspectos actuales de su cotidianidad. Sin embargo, es en este sentido es donde interpele sobre las distintas concepciones que se deben asumir en el trabajo de campo, sobre nuestro quehacer antropológico/etnomusicológico y sobre todo, nuestro propósito de diálogo con estas identidades indígenas donde especialmente debemos confrontarnos con estas realidades que han marcado y golpeado territorios e identidades.

Primeramente, empezar a dilucidar trabajos en Colombia con la disciplina es hacer remembranza de cada una de esas historias contadas de inserciones en campo, donde los únicos obstáculos eran las inclemencias del clima y el difícil acceso a las selvas colombianas –no otras condiciones-. En este sentido, podemos acotar inicialmente los trabajos colonialistas hechos por algunos extranjeros en el país. List (1966) referencia lo que podríamos denominar las primeras inserciones en campo para consolidar grabaciones en cilindros de cera, Konrad Theodor Preuss, antropólogo alemán en el año de 1914 con los indígenas Uitoto de la Amazonia colombiana y seguidamente John Alden Mason, antropólogo estadounidense en el año 1923 con los Arahucos de la Sierra Nevada de Santa Marta.

¹⁴ La guerrilla colombiana intervino en dos ocasiones el resguardo indígena de San Lorenzo, provocando pérdidas humanas y materiales en el territorio. A raíz de estos sucesos que no sólo se daba en San Lorenzo sino también en otras comunidades, los indígenas en Caldas se pronunciaron con el Estado sobre las distintas violaciones de derechos humanos que padecen sus comunidades.

¹⁵ Hago referencia aquí de los últimos hechos violentos de los que fui testigo mientras realizaba mi trabajo de campo en el territorio y fue precisamente los asesinatos de la familia del gobernador indígena Norman David.

Por otra parte, el musicólogo colombiano Abadía (1963, 1964, 1973) inicio una inserción en las selvas colombianas donde de una manera casi épica consiguió obtener algunas colectas de grabaciones magnetofónicas de algunas comunidades indígenas, especialmente en el occidente colombiano –Chocó. No estoy diciendo acá, que esta colecta fue el inicio de la disciplina etnomusicológica en Colombia, pero sí creo que fue un punto de partida para por lo menos dilucidar lo que fueron esos inicios colonialistas en campo.

Ahora bien, la primera institución colombiana dedicada a la investigación etnomusicológica fue Cedefin¹⁶ (Centro de estudios folclóricos y musicales) del departamento de la Universidad Nacional¹⁷ quien por el año de 1959 patrocinó con el instituto colombiano de antropología expediciones al Chocó¹⁸. Algunos investigadores por esos años como Luis Carlos Espinosa grabaron música en el departamento del Cauca¹⁹ y Carlos Aldana Garibello en una expedición con algunos británicos, grabaron algunos años después en otros espacios indígenas.

Mientras tanto pasaba esto con la etnomusicología, la antropología colombiana se encontraba en una transición de pensamiento y praxis, o sea, desde el año de 1941 cuando se funda el primer centro de formación antropológico y que su devenir marcó lineamientos políticos precisos de formación, hasta la década de 1980 cuando se evidencian los debacles políticos por el estado colombiano donde dejan sumidas en problemáticas sociales a muchas sociedades, especialmente las indígenas y campesinas. En este sentido, es pertinente indicar los trabajos de Bonilla (1983) y los trabajos de Vasco (1975, 1985). Este último, un antropólogo marxista que construyó un derrotero distinto de antropología en el país, donde se abocó en una militancia antropológica donde acompañó problemáticas sociales indígenas.

Por otro lado, las contribuciones de Fals Borda (1961, 1986) desarrollaron en el país modelos de trabajo de acción-participación, donde se convocó a conocer y acceder a las necesidades sociales de las comunidades, es decir, que mediante un método de investigación cualitativa se desplegaron esfuerzos para transformar una realidad con base en

¹⁶ Su director fue el abogado Andrés Pardo Tovar con un consejo consultivo integrado por Fabio González Zuleta (Director del Conservatorio), Jesús Bermúdez Silva y Luis Duque Gómez.

¹⁷ La Universidad Nacional de Colombia es una universidad pública y autónoma de orden nacional colombiana.

¹⁸ Departamento de Colombia, localizado en el noroccidente, en la región del Pacífico.

¹⁹ Departamento de Colombia, localizado en el suroccidente, en la región del Pacífico.

las necesidades sociales. Alguna minoría de antropólogos consideró estas posturas, mientras otros continuaron con la llamada “militancia” antropológica, además, de una y otra forma hasta hoy se genera diálogos con las contribuciones de este sociólogo.

En este sentido, se resaltan las preguntas ¿Cómo se han construido los diferentes procesos de transformación social en el país? ¿Cómo han contribuido las distintas disciplinas –la antropología y la etnomusicología- en acceder a confrontar y mediar una realidad social? ¿Cómo se han involucrado estas disciplinas en estos métodos de acción- participativa? Creo, que estos desafíos, de una y otra forma alguna minoría de académicos colombianos los ha afrontado y mediado, desplegando otras alternativas de investigación.

Para hacer mención en esto, quiero abordar aquí las confrontaciones de pensamiento más recientes en el campo de la antropología, especialmente en la última década donde se han generado, a partir de los eventos e interrogantes anteriores que demarqué, otras posibilidades de concepción antropológica y es precisamente en este punto que me gustaría ahondar. En este sentido, la antropóloga estadounidense Rappaport discurre: “[...] deberíamos mirar otras antropologías [...] en repensar qué hacemos en el campo, así como en redefinir qué es el campo” (Rappaport 2007, p. 200). Más adelante acota: “[...] pensar cuál es el potencial de la colaboración para nutrir el pensamiento antropológico” (Ibídem, 2007, p. 200). Estas líneas de esta antropóloga norteamericana, son precisamente la evidencia de un trabajo participativo que desempeño en Colombia con antropólogos e investigadores indígenas y que dio luz a algunos cuestionamientos con respecto al método ético que se debería abordar. Así mismo, repensando otras concepciones de rumbo teórico-metodológico en un espacio donde se concretó un proceso que impactó las ciencias sociales en Colombia entre ellas la antropología, transformando a su vez su praxis y la manera de entender la disciplina. Además, es pertinente acotar que las propuestas de dialogo alternativo y político de dos disciplinas como la antropología y la etnomusicología aún no se consolidan en Colombia, comprometiendo en este caso el afianzamiento de nuevas perspectivas teórico-metodológicas para los campos. Ahora bien, en este sentido son varios los antropólogos colombianos que han evidenciado ajustar los distintos caminos de confronto teórico-metodológico en la disciplina partiendo de las huellas pasadas de esa concepción antropológica “militante” de los años 70s y 80s que algunos intelectuales trataron de definir

académicamente, sin embargo, sin ninguna repercusión hoy en la disciplina. En este sentido, el antropólogo colombiano Caviedes acota:

Argumentaré que la propuesta generada [la de antropología “participativa” y “militante” de los 70s y 80s], aun cuando pervive marginalmente, no impactó al conjunto del pensamiento social y antropológico en Colombia. En segundo lugar sostendré que la marginalidad de esta experiencia explica la dificultad actual en la antropología para abordar y debatir las posibilidades de reconocimiento de proyectos políticos nuevos, surgidos de las demandas históricas de los movimientos sociales. (Caviedes 2013, p. 40)

En este sentido, puedo hacer un énfasis a lo que reitera Caviedes y es precisamente en la dificultad de generar actualmente un entendimiento y diálogo académico de dos disciplinas como son la antropología y la etnomusicología con la etnología en Colombia. La dificultad en la antropología para abordar y debatir las posibilidades de reconocimiento de proyectos políticos nuevos actualmente como lo acota este antropólogo, abarca igualmente estas concepciones en este sentido interdisciplinar como yo lo menciono y donde se da poco espacio al confronto de otras interpretaciones políticas actuales.

* * *

Antes de considerar este acercamiento de pensamiento etnomusicológico en Colombia, es relevante dirigir la mirada hacia ese pasado mítico de los estudios de folclor, donde las tendencias más próximas de pensamiento de investigación en Colombia en los años 40 fueron denotadas y enmarcadas por los impulsos de investigación de Vega en la Argentina, Vicente Mendoza en México, Valcárcel en Perú, Liscano en Venezuela y Lomax y Siegmeister en los Estados Unidos. En este sentido, los estudios de Lima (1942) y Zamudio (1949) esbozan este camino de investigación folclórica en Colombia dirigido e inspirado por esos referentes latinoamericanos.

Por tanto, ¿Qué tenemos en la etnomusicología actualmente? Colombia inició muy tarde los estudios referentes a la etnomusicología, apenas hoy en día se han empezado a obtener acercamientos más precisos en cuestión a la disciplina. Además, es bueno acotar que sólo hasta la década de 1980, que se empiezan a evidenciar trabajos con una identidad etnomusicológica más sólida. Sin embargo lo más paradójico es que los trabajos son tesis de

doctorado de investigadores extranjeros, de universidades norteamericanas, con publicaciones en inglés y con poca difusión en Colombia y menos aún para las comunidades.

Acotar estas problemáticas en cuestión, además, de la falta de instituciones adecuadas para emprender verdaderos trabajos de investigación etnomusicológica, puede dar evidencia de la poca confrontación académica. Miñana (2000) referencia, que hasta ahora en Colombia, se están dilucidando algunos acercamientos a la etnomusicología en el sentido más estricto de la disciplina. De igual manera, el autor afirma, que esto es comprensible, pues no hay instituciones que formen los músicos o antropólogos en etnomusicología, sólo hasta hace poco están regresando algunos de ellos que han terminado sus estudios en el extranjero.

En este sentido, Colombia empieza a evidenciar trabajos más consistentes en etnomusicología dando un plano referencial a las identidades indígenas, con los trabajos de Miñana (2009), este antropólogo dio un fuerte interés en trabajos de investigación musical, con apoyo de algunas universidades del país. Bermúdez (1985-1987) brindó importantes avances en la síntesis acerca de la investigación musical e histórica con los pueblos tradicionales y Londoño (1993) reconoció en sus trabajos la atención a los indígenas Emberá especialmente en el sur de Antioquia. Otros trabajos que consolidan este dispositivo de pensamiento etnomusicológico más reciente son los trabajos de Arango (2006), Tobón y Londoño (2001) y Ochoa (2003).

Con la intención de esbozar este camino me remito a considerar que los posibles rumbos investigativos se deben generar a partir de diálogos interdisciplinarios que las generaciones nuevas de investigadores debemos asumir y enfrentar, precisamente ahondando entre el complejo político y el camino disciplinar e histórico de estas antropologías como lo menciona Rappaport, sin embargo, contestando un poco las palabras en el e-mail del antropólogo en cuestión, me remito a preguntarme y contestarme. ¿Será que nuestros estudios los seguimos enmarcando en un esencialismo? O ¿Será que mejor participamos en la construcción de una sociedad, representando las distintas luchas actuales de nuestros pueblos tradicionales? Finalmente, los antropólogos colombianos Jimeno y Arias, esbozan lo que actualmente la disciplina en Colombia debe contener, afrontando retos de construcción teórico-metodológico.

En un contexto de controversias internas y sobresaltos externos, se abre paso ahora una tercera generación de antropólogos y formadores de antropólogos. Nos parece que son pasos ya bastante firmes por una producción intelectual en crecimiento y por su decidido empeño en instalarse en el complejo reto de no sucumbir a la imitación de modelos externos y mantener un acento particular, sin caer en el enclaustramiento y la autorreferencia. (Jimeno y Arias 2011, p. 43)

En suma, el delinear inicialmente este esbozo interpretativo con estas disciplinas la antropología/etnomusicología o etnomusicología/antropología abre caminos para confrontar rumbos políticos de un futuro diálogo interdisciplinar, en este sentido, considero y participo de reflejar posibles acciones políticas especialmente con estas sociedades indígenas donde en la mayoría de las situaciones, la acción participación de estos actores sociales frente a sus demandas es invisible.

Referenciando los espacios sónicos en la montaña: Los músicos indígenas Emberá Chamí en el *Carnaval del Diablo* en Riosucio.

Ese universo sonoro Emberá al cual dirigí mi total atención estuvo delimitado inicialmente en mi inmersión en el *Carnaval del Diablo* en Riosucio. Fue precisamente en este espacio donde empecé a establecer mis redes para con este trabajo etnográfico y consolidando mis primeras interpretaciones de performance musical.

Diario de campo 7/01/2014: Tomé todos mis elementos personales, especialmente mi videocámara y llegue muy temprano al territorio indígena del noroccidente de Caldas²⁰, precisamente me disponía a observar y escuchar a las distintas *cuadrillas*²¹ indígenas que tienen lugar en esta versión del *Carnaval del Diablo* en Riosucio²². La participación de los cuatro territorios indígenas que rodean este municipio de Caldas - Nuestra Señora Candelaria de la Montaña, Cañamomo y Lomaprieta, San Lorenzo y Escopetera y Pirza- es bien representativa, donde se congregan a compartir en las calles del pueblo sus danzas, sus artesanías y músicas.

Al llegar al espacio, me ubico con un grupo de personas indígenas a un costado de una de las plazas del pueblo, estas personas en sus manos tienen algunos artículos artesanales dentro de unos canastos,

²⁰ El noroccidente de Caldas es una región predominantemente indígena del departamento, a 2 horas aproximadamente en carro -94 kilómetros- de su capital Manizales.

²¹ Estas *cuadrillas* están conformadas por un grupo de indígenas que están bailando e interpretando algunas músicas recorriendo las calles del pueblo en desfile.

²² El municipio está localizado en el alto occidente del departamento de Caldas y es allí donde se realizan las fiestas del *Carnaval del Diablo* que atrae un número considerable de visitantes –nacionales y extranjeros- esta festividad es además patrimonio inmaterial de Colombia.

precisamente para vender en estas festividades. No es por acaso, que estas personas indígenas aprovechan lo concurrido que está el pueblo en estas fechas para ofrecer estas artesanías y una que otra comida típica de la región a los visitantes. Jefferson, es un músico indígena de 22 años que se encuentra entre estas personas, hace ya unos años vive en Riosucio y desde que empezó con la música ha frecuentado siempre observar y escuchar las *cuadrillas* indígenas en el carnaval del diablo. Este joven músico indígena es del resguardo de la montaña y me dice después de cruzar algunas palabras con él que *Riosucio es la capital de los músicos y compositores*. No es de extrañar que para este joven indígena, Riosucio sea un espacio importante en este sentido, considerando toda esta movilidad musical indígena de estos resguardos de la región.

En este sentido, Jefferson me habla sobre su formación musical y de las escuelas de música y profesores que han llegado a Riosucio para capacitar precisamente a los jóvenes en esta región. Sin embargo, el joven músico acota también, que debido a esto, ya es difícil volver a tocar con los abuelos de su comunidad, como lo hacía antes en el resguardo de la montaña, y por eso dice: *La música de cuerda se da en la montaña, música de tiple, guitarra y bandola²³ ... los abuelos en la montaña tocan de oído, por ejemplo ellos tocan la bandola así...[imita con sus manos] si yo fuera a tocar con ellos [ahora] ya no me reciben, porque... yo me estoy formando, acá en Riosucio, de otra manera, con la lectura de la partitura, manejo del instrumento, es eso lo que me han enseñado... y es eso... que ellos no permiten nada de eso.*

Debido a la fuerte manifestación sonora que se despliega en el espacio, producto de los estruendosos sonidos de la pólvora, los gritos por los asistentes y las melodías de las flautas que se escuchan a lo lejos de los distintos grupos de *chirimía*²⁴ indígena, orienté mi atención al desfile, que está próximo a pasar por la calle que une las dos plazas del municipio²⁵. El recorrido de las distintas *cuadrillas* indígenas permite también observar el espacio físico donde se observa en los balcones de las casas algunas personas agitando sus manos y tirando algunas serpentinas a los músicos y bailarines mientras a lo lejos se encuentra el imponente cerro del Ingruma, montaña que es fiel testigo de la historia trazada entre pueblos de esta región.

²³ El tiple y la bandola son unos cordófonos típicos de esta región de Colombia y muy usados por estas personas para sus prácticas sonoro-musicales.

²⁴ La chirimía es un conjunto de música campesina, cuya función melódica recae por las flautas de caña o de carrizo. Los indígenas de esta región del departamento adoptaron estas prácticas sonoro-musicales.

²⁵ El diseño urbanístico de Riosucio, basado en las dos plazas principales a solo una cuadra de distancia una de otra, se debe a unas alianzas históricas producto de un conflicto entre dos pueblos indígenas de la zona que se disputaban el territorio.



Imagen 3. Grupo de chirimía y grupo de danzas en el *Carnaval del diablo* en Riosucio.

Al llegar las *cuadrillas* indígenas a la otra plaza, más precisamente al frente de la tarima principal, los ánimos se acrecentaron, así mismo, la música y la danza cada vez más intensa y dispuesta por las melodías de estos músicos Emberá en las *flautas de carrizo*²⁶ Ahora bien, la tarima ya está dispuesta y organizada con los equipos de sonido y con grandes telones coloridos que en esta ocasión cubren el fondo, al igual, que al lado de esta, se encuentran visiblemente los músicos organizando sus instrumentos musicales y adecuando algo de vestuario para las distintas presentaciones artísticas musicales.

Es precisamente, en este lado de la tarima, que se encuentra un niño de unos 12 años aproximadamente y de frondoso cabello largo que organiza y arma una batería para subirla al escenario, su disposición y entusiasmo con que hace su trabajo me llamó tanto la atención que decidí aproximarme y observo que entre algunos ajustes de algunos tornillos, monta un redoblante viejo en una base oxidada para subirla al escenario. Igualmente, la colaboración de otros músicos indígenas no se hace esperar para con el niño precisamente para dejar todo listo para las performances de los grupos de música de cada uno de los territorios indígenas.

Es manifiesto que por la premura del tiempo en este evento no conseguí tener un contacto más próximo y directo con los músicos. Sin embargo, es totalmente relevante que fue en este espacio del carnaval donde pude referenciar sus prácticas, especialmente las del territorio indígena de San Lorenzo. Así mismo, Jefferson que está ahora de este lado de la tarima conmigo, me habla sobre algunos músicos que logra identificar en el espacio y de las músicas que ellos interpretan. [...] *siempre es lo que se está escuchando allá, [apunta con su dedo hacia el grupo de chirimía] y la música de cuerda, pura música parrandera que es lo que se va a escuchar ahora, [...] el niño [el que estaba armando el redoblante] es integrante del grupo Damaciri de San Lorenzo... que hace música parrandera, es un grupo familiar,* lo que Jefferson me indica es orientarme un poco sobre las

²⁶ Es un instrumento de viento de construcción artesanal que lleva la melodía en este tipo de formato musical indígena.

prácticas sonoro-musicales de estos músicos Emberá en estos momentos, en especial sobre las prácticas de *chirimía* y de música *parrandera*.

Ahora bien, mi intención en estos momentos está en observar la performance del grupo musical que Jefferson me acaba de referenciar, el grupo de música *parrandera* *Damaciri* del resguardo indígena de San Lorenzo. Sin embargo, es pertinente primeramente acotar toda la disposición logística que cada uno de los integrantes de esta familia toma antes de iniciar la performance. Así pues, que mientras cada uno de estos músicos va tomando posición en tarima, algunos técnicos dan los últimos ajustes a la amplificación de sus instrumentos y voces, la performance del grupo es sucedida por géneros de canción y de danza popular típicos de esta música *parrandera*. Además, la ejecución de sus instrumentos hace denotar ciertas particularidades tímbricas que identifiqué con estas músicas y que tienen en estos momentos mucha significación en esta región del departamento. Igualmente, es notoria la aceptación por los asistentes que acompañan la performance bailando y percutiendo las palmas de las manos con mucho entusiasmo.



Imagen 4. Don Darío con *Damaciri* en tarima en Riosucio.

Al terminar la performance, el grupo musical baja del escenario y guarda sus instrumentos, aprovechan para beber un poco de agua y mostrar a algunas personas que se acercan el CD de su más reciente producción. Es en ese momento que decido aproximarme para conocer y presentarme a estos músicos indígenas; don Darío Bueno, quien es la persona más visible del grupo, me estrecha la mano y me relaciona con algunos otros músicos y su familia. No obstante, por la premura del tiempo me indica cómo llegar a su comunidad en el territorio indígena de San Lorenzo para poder ir a visitarlo y conversar más detenidamente.

* * *

Por otro lado, el contacto que tuve por las redes sociales virtuales, especialmente Facebook con algunos jóvenes músicos del territorio, me sirvieron para referenciar en estos momentos de la festividad algunos rostros, precisamente por las fotos de sus perfiles o por los videos de sus canciones que suben a la plataforma de YouTube. Ahora podía iniciar un contacto más próximo y personal con cada uno de ellos, ya los había referenciado en el desfile de *cuadrillas* tocando instrumentos de percusión con la *chirimía*, sin embargo, ahora, algunos de estos jóvenes se encuentran a un costado de la plaza, llevando equipos de sonido e instrumentos musicales hacia un salón contiguo al parque. Así pues, decido abordarlos para inicialmente presentarme y seguidamente preguntarles sobre su performance que ya pronto sería en la tarima principal de la plaza.

Al llegar de nuevo a la plaza central, noto una peculiaridad y es referente a que acuden masivamente más jóvenes indígenas, posiblemente para presenciar la performance de este grupo de San Lorenzo. No tarde mucho en organizar y preparar mi videocámara cuando ya estaban arribando estos músicos, subiendo uno por uno a la tarima principal para adecuar sus instrumentos y voces con los equipos de amplificación. La indumentaria moderna casi urbana de estos jóvenes me llamaron inicialmente la atención, seguidamente, de los sonidos y performance donde amalgaman la música andina Perú-boliviana con elementos del rock y reggae, además, su performance es sucedida de mucha energía en tarima acompañada por juego de luces y humo en tarima.

En este sentido, observar, describir y por supuesto escuchar cada uno de estos espacios sónicos en esta festividad del carnaval de Riosucio por cada una de esas performances de los grupos de música, me concedieron lineamientos más precisos para elaborar mis interpretaciones iniciales para entrar en el territorio indígena. Ahora bien, la experiencia en campo y más precisamente con cada uno de estos actores sociales no es solo para conciliar una reflexión y una expresión de dicha experiencia, sino también lo que la experiencia en campo construyó en mí.

A continuación, referencio los espacios que delimité para con mi etnografía en el territorio indígena, que fueron precisamente las comunidades de *San Lorenzo* que hace honor en su nombre al territorio indígena y *Buenos Aires* que fue el espacio donde residí con estas personas indígenas durante toda mi estadía en el resguardo.

En el resguardo indígena de San Lorenzo.

Al otro día después de las fiestas del carnaval, me dirigí al lugar donde salen los jeeps²⁷ de Riosucio para los distintos territorios indígenas. Al llegar, observo que muchas personas están esperando este vehículo de carga típico de la región, para transportar algunos víveres que quieren llevar a su territorio. Los tránsitos de estos indígenas en este vehículo demoran entre 15 y 20 minutos aproximadamente, sin embargo, algunos de ellos prefieren caminar, especialmente los residentes de la *Montaña y Cañamomo*, como dicen ellos “*para no gastar en el pasaje*” Son muchas las personas indígenas que hacen estos tránsitos desde sus distintas comunidades hasta los municipios aledaños de Supía y Riosucio, especialmente los fines de semana por ser días de mercado. Sin embargo, hoy había más tránsito de lo habitual, precisamente por la culminación de las fiestas del carnaval de Riosucio, es decir, muchas personas ya quieren retornar a sus territorios indígenas, precisamente cansados del trajín de estas festividades.

Cuando llegue al centro poblado del resguardo indígena de San Lorenzo, no tarde mucho en identificar algunos centros como la iglesia, el colegio, el centro de salud y otros sitios de consumo habitual para sus residentes. Indudablemente, esto fue redescubrir un poco los espacios y recordar algunas situaciones, debido a una corta visita que hice en el año 2004 cuando aún era estudiante de música de la Universidad de Caldas²⁸. Las distintas situaciones, imágenes y sonidos que se me revelan en estos momentos de interacción con ese entorno natural andino, me condujeron a momentos de reflexión profundos en la medida de tomar los caminos etnográficos adecuados para esta inmersión en campo. Sin embargo, el confrontarme con este paisaje sonoro de montaña, me remitió a desdoblar y pensar la etnografía como una actividad netamente perceptiva por la experiencia misma (Laplantine 2004), orientada y guiada por cada una de esas reflexiones nativas de los colaboradores e interlocutores, es decir, mediante una relación de naturaleza intersubjetiva, como lo menciona Cardoso (2004), además, Faudree, (2012) menciona de privilegiar la atención a las dimensiones sonoras por la experiencia social a través de una etnografía multisensorial.

²⁷ Vehículo antiguo de carga, típico de esta región del eje cafetero colombiano.

²⁸ Universidad pública de carácter nacional adscrita al Ministerio de Educación; ubicada en la ciudad de Manizales.

Es decir, estos elementos amplían las posibilidades de una aproximación social efectiva mediante todos los sentidos.

El resguardo indígena de San Lorenzo está localizado a un costado en una de las montañas del municipio de Riosucio, su población es de 11.618 habitantes²⁹ distribuidos en 21 comunidades indígenas³⁰, la mayoría de sus residentes viven de la agricultura, donde cultivan la mayoría de productos propios de un territorio templado. Ahora bien, el centro poblado o comunidad de San Lorenzo que da el nombre al resguardo indígena fue precisamente uno de los espacios donde más construí mi etnografía, localizada a 1.380 metros sobre el nivel del mar, en el pie o valle de la montaña que conforma todo el territorio indígena. La comunidad tiene una población de 453 familias para un total de 863 residentes³¹

Las relaciones sociales giran en torno a que la comunidad es el espacio de mayor movilización indígena de todo el territorio, es decir, es allí donde más se densifica su población y su ubicación la torna un punto estratégico para otros residentes de otras comunidades, principalmente para desarrollar el comercio de productos agrícolas y artesanales, además, de ser la salida de paso obligado hacia otras comunidades y los municipios de Supía y Riosucio. La comunidad de *San Lorenzo*³², por ser el espacio donde están ubicadas las instalaciones del gobierno indígena –el cabildo³³ y otros sitios de congregación colectiva como la iglesia, el colegio, el centro de salud y algunos sitios de consumo para sus residentes como tiendas y bares la tornan un centro de manifestación de intercambio cultural con campesinos y personas no indígenas que constantemente están llegando al territorio.

²⁹ Censo del 2011, Documento diagnóstico plan de desarrollo municipio de Riosucio (Caldas) www.riosucio-caldas.gov.co/apc-aa.../diagnostico-pmd-riosucio.docx

³⁰ El centro poblado o comunidad de San Lorenzo, San Jerónimo, Costa Rica, San José, Piedras, Llano Grande, Blandón, Honduras, Aguas Claras, Danubio, Pasmí, Buenos Aires, Sisirrá, Tunzará, Lomitas, Bermejil, Veneros, Playa Bonita, El Roble, La pradera, La línea.

³¹ Ver monografía del resguardo indígena de San Lorenzo, 2003.

³² Uso en *italico* el nombre de San Lorenzo cuando me refiero a la comunidad que da el nombre al territorio y no al resguardo.

³³ Es el estamento del gobierno indígena. Son electos por votación interna anualmente y es allí donde se toman todas las decisiones del territorio.



Imagen 5. Comunidad de *San Lorenzo*.

Cuando llegué al centro poblado o comunidad de *San Lorenzo* me estaba esperando en el cabildo Aldemar –gestor cultural indígena de San Lorenzo- y el gobernador del territorio Norman David, precisamente para dialogar y concretar algunos direccionamientos por mi estadía en el territorio. Al llegar, Aldemar me recibe brindándome un saludo de mano y presentándome formalmente al señor gobernador; cuando digo formalmente quiero decir en persona, porque inicialmente y meses atrás ya había cruzado con él algunos correos electrónicos, precisamente discutiendo mi inserción y proyecto de investigación etnomusicológico para con el territorio indígena.

En la reunión se dialogan algunos aspectos claves, pero lo más relevante, fue el lineamiento propuesto por el gobernador de tener un acompañamiento más próximo en el trabajo de campo por algún residente del resguardo, precisamente, para confrontar de una manera más efectiva, algunas situaciones de malestar o reticencia que pudiera causar mi

presencia en el resguardo, debido por ser una persona blanca, no indígena, especialmente, en las comunidades más encumbradas del territorio espacios de mayor pensamiento ancestral³⁴. O sea, además de reiterar de una u otra forma por ellos el método de confrontación en torno a los procedimientos metodológicos propuestos por un investigador de afuera, también dejan vislumbrar con esto las estrategias o metodologías descolonizadoras, como lo menciona Smith (2008).

De esta manera me inquieta la pregunta, de la cual ya tenía remitida en la introducción basada precisamente en la directriz de confrontación metodológica usada por el sociólogo Becker (2007) ¿Qué está aconteciendo aquí? Para comprender el modo como las personas orientan sus acciones en la vida cotidiana. Así pues, que de esta forma y a raíz del encuentro con estas personas indígenas me pregunto ¿Qué está aconteciendo aquí, en el resguardo indígena de San Lorenzo con las prácticas sonoro-musicales? Este es el interrogante que da inicio a delinear un camino, buscando interpretar esa *sociabilidad sónica* a través del espacio geográfico de su territorio y la naturaleza de sus prácticas performativas.

* * *

En una de mis primeras incursiones en campo llevando conmigo la cámara de video en la comunidad de *San Lorenzo*, Aldemar me indica que la persona que más podría direccionarme en los aspectos del territorio relacionado a asuntos políticos y culturales es el *mayor*³⁵ don Silvio. En esta ocasión él narra la historia del territorio, de sus residentes y de una u otra forma de la importancia de la música como elemento cultural Emberá, es decir, la música en el fortalecimiento del proceso de construcción de ese modo de ser Emberá en una situación de constante contacto interétnico en la modernidad.

Ese día don Silvio, -cabildante, historiador e investigador del resguardo indígena de aproximadamente 75 años- me recibe en su finca, que queda a unos 10 minutos caminando de la comunidad de San Lorenzo hacia la comunidad de Pasmí, los diálogos los realizamos

³⁴ En este sentido, la persona que me acompañó durante varios días en mi trabajo de campo fue Aldemar, quien me mostró los lugares, los caminos del resguardo y principalmente los músicos indígenas. Este gestor cultural indígena es uno de los colaboradores para con este trabajo de investigación etnomusicológico.

³⁵ *Mayor* es una categoría nativa que hace alusión a una persona anciana o de más experiencia en el territorio.

en el balcón de su finca con los sonidos de la naturaleza y de algunas gallinas y gansos de su parcela.

Don Silvio: Antes que hubieran llegado los sonsones... que los hubieran traído, [aquí], porque eso fue en 1.627... antes vivían los turzagas... que eran los indígenas primitivos de acá, de todo este territorio, de todo este alto... de todo este alto de la cordillera occidental. [...] y el chamí viene de los tahamies, de los caribes... antes... que se fueron dividiendo en diferentes sectores, en diferentes grupos, entre ellos los chamí [...] la lengua se perdió... si hubo en el principio, pero con la cuestión esa de los españoles, todo eso se acabó... ahorita se está recuperando. [...] aquí hay muchas luchas por defender este territorio, desde antes de 1.700... también, porque esto lo han codiciado bastante... son ricos y todo mundo ha querido meterse a saquear y a quitar las tierras, pero la gente ha resistido.

Juan: ¿Cómo fue el proceso cultural con todos esos problemas políticos y territoriales?

Don Silvio: El gobierno y a nivel político, acabaron con el resguardo, acabaron con toda la parte cultural, todo eso lo acabaron en 1943, claro, que eso venía desde antes... eso se debió a que la gente [el estado] no quería que siguiera como cabildo, con su propia organización, con su cultura, con sus vainas, eso lo venían trabajando desde 1905 más o menos, y lo lograron en 1943... eso estuvo hasta 1983, que se volvió a recuperar. Le metieron la acción comunal en la década del 60, ya vino lo de la parte organizativa a nivel de los campesinos en el 68, yo estuve ahí metido, por eso salí [del resguardo]... en fin investigué... en las luchas, en las luchas, como por la tierra, en las luchas por todo lo que se daba en el campo. [...] entonces todo eso me hizo reflexionar bastante, y entonces... eso hizo que, entonces viniera, e hiciera un trabajo interno con la gente y se logró que en 1984 se volviera a recuperar la organización como tal.

Juan. Entonces, ¿Cómo es la música actualmente aquí en el territorio?

Don Silvio: Pues es una música un poquito apropiada, pero su tono es *parrandero*... porque la música antigua... no mmm... ya casi que eso no y... la música andina llega, por la inquietud también de los muchachos [jóvenes], no es música de acá... es original de otro lado.

Juan. Entonces ¿Cómo son las fiestas indígenas del territorio, son nuevas?

Don Silvio: Pues sí... son nuevas, a partir de 1984, que se fundó de nuevo otra vez la organización... antes eran las fiestas campesinas, pero no eran tan fiestas, eran algunas reuniones, algunas discusiones y algunas músicas. (11/01/2015)

Con este dialogo, don Silvio da a conocer el proceso histórico de un territorio indígena que ha sido durante décadas permeado por un escenario de conflicto político y territorial, sin embargo, estas múltiples dificultades que ha sobrellevado el territorio indígena es desarrollado en fuertes posiciones sobre la diferencia cultural, a través de la intervención en agendas públicas. En este sentido, don Silvio es uno de los protagonistas asiduos de estas luchas en cuanto a la recuperación de estos territorios que por más de 50 años estuvieron en manos del estado colombiano, así mismo, vienen asumiendo papeles significativos, otros líderes indígenas en el territorio, todo ello en un fuerte espacio que se fue dando y consolidando también a partir de la constitución de 1991³⁶.

En este proceso la música también contribuye en la expresión estética-sonora como parte de la construcción de identidades de estos Emberá y que a saber se insieren en una pauta de argumentos políticos y territoriales de su grupo. En otras palabras, no sólo la música como herramienta de visibilidad a cada una de sus necesidades territoriales, sino también, culturales y simbólicas, como lo referencia Miñana (2009). Por otra parte, Turino (1993) enfatiza que entre identidad y música existe un vínculo privilegiado, la performance musical y social es la realidad misma de la identidad.

* * *

La comunidad de *San Lorenzo* es un espacio donde sus residentes confluyen mayoritariamente en la plaza del pueblo, allí es donde se produce el mayor intercambio comercial del territorio con productos de la región y donde llegan igualmente otras personas no indígenas a negociar mercancías y productos para abastecer las tiendas y abarrotes. El mayor tiempo etnográfico lo delimité aquí, atento a cada situación y confrontación social que se presentaba en la comunidad. Primeramente, ubiqué los jóvenes músicos, que si bien ellos tienen actividad en otros espacios tanto dentro como fuera del territorio, la mayor parte de sus prácticas y actividades las desenvuelven en esta comunidad, más precisamente en la casa

³⁶ "El Estado colombiano reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación Colombiana" (Constitución Nacional, 1991, Art. 7). "[...] las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparte en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias, será bilingüe" (Art. 10). "Las tierras de resguardo [...] son inalienables, imprescriptibles e inembargables" (Art. 63). "[...] tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural" (Art. 68).

de la cultura y segundo, acceder mediante algunas interpretaciones nativas a unas significaciones iniciales sobre las practicas sonoro-musicales Emberá.

Así pues, que en la entrada de la comunidad de *San Lorenzo* cerca al centro de salud, vive Arnoldo Niasa, un músico investigador Emberá de Cristianía³⁷ Antioquia de 50 años, que llegó hace 15 años a San Lorenzo y desde entonces se ha involucrado de una manera muy activa en cada uno de los procesos musicales que se da en el territorio. Cuando decidí visitarlo en compañía de Aldemar, don Arnoldo se encontraba precisamente acostado en su hamaca escuchando en el equipo de sonido de su casa algunas músicas Emberá, sin embargo, cuando nos ve llegar se dispone a recibirnos y estrecharnos la mano.

Es preciso indicar que don Arnoldo como él me lo expreso es un compositor musical e investigador nativo sobre el pueblo Emberá, entonces, como ya lo había mencionado anteriormente, estas estrategias o metodologías descolonizadoras, por varias comunidades indígenas en Colombia, están siendo proclamadas como un símbolo de resistencia indígena. Como acota Smith (2008, p. 2) “[...] la investigación como un espacio importante de lucha entre los intereses y formas de conocimiento de occidente y los caminos y formas de resistencia del Otro.”³⁸ En este sentido, don Arnoldo es un referente en la comunidad no solo por los residentes sino por los mismos líderes, donde connotan su actividad como un dispositivo importante de condiciones políticas y sociales. Ahora bien, don Arnoldo en esta ocasión me direcciona sobre su quehacer comunitario y me lo evidencia remitiéndome a la pregunta ¿la investigación de quién es? dando pie a delinear y pensar en este caso desde una perspectiva del método, es decir, desde un sentido de investigación-acción participativa o como menciona Smith (2008) desde una investigación bicultural. Por consiguiente, don Arnoldo dice:

[...] Que hago yo en mi comunidad, por ejemplo, yo hago trabajar con jóvenes sin ir a decir, bueno eso no es de ustedes eso no lo toquen, sino decir, pues eso es un instrumento [musical], que mediante ese instrumento tenemos que aprovechar para poder, digamos, fortalecer lo que en la comunidad se está generando a nivel musical... por medio de los profesores, por medio de los lideres... Todo lo que yo hago es ir y llevar una asesoría a ellos, de empezar

³⁷ En el suroeste del departamento de Antioquia, está localizado el Resguardo Indígena de Cristianía, igualmente de la etnia Emberá-Chamí

³⁸ “[...] the research as a significant site of struggle between the interests and ways of knowing of the West and the interests and ways of resisting of the Other”.

a construir. [...] la metodología aquí es música y las palabras en Emberá, componer canciones. [...] yo por eso no simulé, cuando me dijeron que...yo dije no, que bueno poder hablar con él, ojala sean personas pues sensibles y que lo que se está haciendo es aportar también aquí, cierto? [...] marque aquí o marquemos y mostrar algún trabajo [...] el gobernador indígena me dijo hablese con el hombre [el investigador] a ver que pueden... aprovechando, yo tiro pues a la gente mía, el propósito [...] vos que tienes el estudio y vienes con la chispa, nosotros que tenemos la información pero no tenemos con quien trabajar o no había como algo así entonces.

Ahora bien, en esta medida ahora nuestros diálogos tomaron dirección hacia los conocimientos nativos de etnomusicología de don Arnoldo, donde, el interés con este encuentro y diálogo también radicaba en conocer de parte y parte las experiencias y formaciones musicales, ambos como intérpretes, compositores e investigadores. Quiero hacer mención que todo el dialogo es sucedido de una manera muy dinámica y atenta por parte de don Arnoldo en la sala de su casa, es curioso su manera de afianzar o reiterar lo que dice con ejemplos vocales y corporales, o sea, emitiendo sonidos con su boca o golpeando la mesa como si fuera un instrumento de percusión. Además, apoya su dialogo con algunas palabras en Emberá que después me tradujo al español.

Don Arnoldo: [...] Como se hace llamar en este pueblo el Emberá Chamí...y que entonces Emberá Chamí hay muchos, cierto... está en Antioquia, está en Risaralda está en Caldas, aun aquí hay también... en Albania, Emberá Chamí, entonces... ir a mirar de un formato musical, o que si hay música o no hay música en estas comunidades... va a ver que más música hay aquí que en las mismas comunidades Emberá chamí, porque entonces se manejan, las influencias... las guitarras, las músicas parranderas que usted... aja...pero en si tradicionalmente lo que se ha venido mirando y en el trabajo que yo vengo pues realizando con comunidades... ha sido eso, de que la música tradicional...mmm, se ha convertido en algo como del pasado, porque entonces va, entonces que esa música se hacía en situaciones digamos ceremoniales (*paruka*) (*eadora*)³⁹ cierto... de sanación, de curación, los cantos (*jai*)⁴⁰ [...] y que entonces ya estas generaciones, algunas comunidades conservan digamos guitarreros de estilo campesino pero con una... con un toque muy...especial de indígena, tratando de llevar el ritmo de los tambores (*tonoa*)⁴¹ a las guitarras, cierto; y cantando canciones en su propio idioma, canciones que hablan sobre las tradiciones (*ukaraba kiru*)⁴², canciones que

³⁹ Palabras Emberás que designan antiguas fiestas ceremoniales.

⁴⁰ Palabra Emberá para designar espíritu o enfermedad.

⁴¹ Palabra Emberá en este caso para denotar un ritmo en particular.

⁴² Palabra Emberá que designa festividad.

hablan sobre los mitos, cuentos y leyendas (*Jinu Pototó*)⁴³ o de canciones sociales que hablan sobre su territorio, hablan sobre su vida (*kima kima*)⁴⁴... que eso es lo que más o menos se está moviendo en el mundo Emberá Chamí [...] y la nueva generación con el ánimo de las guitarras, entonces ya... los jóvenes le tiran mucho a eso a la guitarra... quizás al piano, quizás a... quieren ellos electrizarse;

Juan. ¿Cómo es la música Emberá?

Don Arnoldo: La música Emberá (*chabú*)⁴⁵ se denomina de la siguiente manera, ta ta ca ta ta ca ta [mientras don Arnoldo entonaba con la voz, percutía también en la mesa con las manos] que quiere decir, que la misma estructura en el movimiento es ritual, es ceremonial porque es que la estructura del baile es también así... como estilo indio... [zapateo de don Arnoldo] usted por ejemplo aquí escucha un *pada chuma*⁴⁶ y en una fiesta la gente le va bailar como se baila, ya ellos saben cómo... son los movimientos, [...] no todas las comunidades tienen agrupación... y les encanta la música... a nosotros los Emberá nos gusta demasiado.

Juan. ¿Qué hay de la música “parrandera” y “chirimía” en el territorio?

Don Arnoldo: [...] esas músicas parranderas es más campesina, es que esto estaba permeado por campesinos (*kapunias*) [...] entonces tras de ellos vienen una cultura de *arrieros*⁴⁷ de campesinos, su guitarra, su tiple, estas tradiciones porque estamos en el eje cafetero. [...] las chirimías han traído del Cauca.

Este dialogo fue precedido igualmente de algunos momentos de escucha musical, donde don Arnoldo en su equipo de sonido me mostraba algunos CDs de los que ha participado como músico y compositor. Además, el momento compartido con este investigador y compositor musical indígena, me remitió a otros espacios de relación y confronto musical y compositivo donde yo actúo, especialmente, con las músicas “tradicionales andinas” colombianas. El solo significado y ejercicio de la praxis compositiva, asumiendo relaciones de tiempo-espacio. Ahora bien, acceder a todas estas reflexiones como prácticas sociales y políticas de la música dadas por don Arnoldo,

⁴³ Personaje mítico de los Emberá.

⁴⁴ Palabra Emberá que designa cantos de sociabilidad Emberá

⁴⁵ Palabra Emberá que designa música.

⁴⁶ Alejandro Gonzales Tascón, de la comunidad Emberá de Karmata Rúa en el sur de Antioquia, es el autor de esta canción, popularizada entre todas las comunidades Emberá Chamí. *Pada chuma* significa plátano pequeño en Emberá.

⁴⁷ Un *arriero* es la palabra que connota también campesino, haciendo alusión a una persona que trabaja transportando mercancías como por ejemplo, café, cargados fundamentalmente sobre los lomos de las mulas.

naturalmente abrieron un dispositivo de margen para confrontar los sonidos indígenas contemporáneos de la región y así mismo delimitar lo que sería el trayecto de las interpretaciones de la cosmo-sónica Emberá.

La primera producción musical de los jóvenes indígenas.

En esos primeros días de trabajo de campo fui invitado por Jesús, -un joven educador universitario formado en Lenguas modernas y músico *Kamentsa*⁴⁸ que desde el año 2007 se radico en San Lorenzo- a participar de las reuniones que tienen estos jóvenes indígenas en su grupo *Escuela Propia*⁴⁹ *Umada chyumbary*⁵⁰ Ese día entro al recinto de la casa de la cultura y observo que los jóvenes hombres y mujeres, entre los 12 y 22 años aproximadamente, se encuentran sentados en semicírculo escuchando las directrices que presenta Jesús para ese día, cuando él nota mi presencia, me indica una señal con su mano, sin interrumpir su dialogo, para yo tomar partida y acompañamiento en el espacio.

La reunión está precedida de algunos puntos entre los que se encuentran principalmente la adecuación de una sala para los ensayos artísticos de danza y música y el promover un fondo para la *Escuela Propia* mediante el trabajo de artesanías y venta de productos comestibles⁵¹. Así mismo, el grupo plantea un cronograma de trabajo para lo que ellos llaman *ruta de identidad* que es precisamente llevar lo artístico y cultural a las distintas comunidades del territorio.

⁴⁸ *Kamentsa* son un pueblo indígena de Colombia, que hablan el camsá y están ubicados en el Valle de Sibundoy en el departamento de Putumayo, en el sur de Colombia, Amazonia colombiana.

⁴⁹ Quiero referenciar el significado de *escuela propia* mediante una entrevista hecha a Jesús en el territorio indígena. [...] *Le cuento que... pues es del pueblo Kamentsa, cuando estábamos en la universidad y mucho antes yo creo, en el propio pueblo con algunos compañeros, estábamos interesados en la música en la cultura [...] entonces, interesados con eso involucramos otros jóvenes, ya cuando estábamos en la universidad, pues preocupados por la distancia, no teníamos como la oportunidad de prácticas, la lengua propia... los tejidos... la música, incluso los alimentos también eran diferentes en la universidad... entonces también era recordar y de pronto no desaparegarnos tanto de lo propio del pueblo Kamentsa, entonces la idea era de organizar algo que se llama Escuela Propia, porque...teniendo en cuenta que la universidad ofrecía todos los conocimientos universales, pero no tenemos algo propio, entonces quisimos hacer esta propuesta que se llama Escuela Propia, entonces nació algo que se llama Escuela Propia Shinyak.*

⁵⁰ *Umada chyumbary* en lengua Emberá significa sol guerrero.

⁵¹ Dentro de las varias actividades que se desarrollan en el grupo *Escuela Propia* están la artesanía, la danza, la música, la educación indígena y talleres de la lengua Emberá –recuperación de la lengua.

Es en este espacio donde tengo una proximidad más evidente con los jóvenes de la *Escuela Propia*, especialmente esos jóvenes músicos, que precisamente cuando llegué al territorio y a este local de reunión se encontraban grabando su primera producción musical. Así pues, que en este sentido, decido acompañar todo el proceso de consecución del disco, como también las distintas actividades y reuniones que tienen lugar en este espacio. Así mismo, mi posición como músico y educador me permitió un acercamiento más próximo para con estos jóvenes músicos, igualmente llevando a cabo algunas actividades lúdico-musicales.⁵²

Algunos de estos músicos hacen parte del grupo de música andina⁵³ latinoamericana *Jaury*⁵⁴ que lo integran 8 jóvenes indígenas entre los 15 y 22 años –Víctor, Fernando, Carlos, Miguel, Cristian, Miguel y David- con la participación y enseñanza igualmente de Jesús. Son estos jóvenes quienes me muestran ávidamente los espacios de la casa de la cultura, principalmente el sótano que es el lugar de sus prácticas musicales y almacenamiento de sus equipos de música, vestuario e instrumentos musicales. Ese día, al terminar la reunión de *Escuela Propia* observo como los jóvenes músicos se dirigen hacia el sótano de la casa a realizar un ensayo musical, previo a la grabación del disco, que va a ser efectuado en la emisora del resguardo⁵⁵.

Es en estos momentos donde empiezo a evidenciar las prácticas sonoro-musicales de estos jóvenes indígenas del territorio. Así mismo, observo toda la disposición de sus ensayos previos al disco y los instrumentos musicales y artefactos sonoros que usan para con estas prácticas, es decir, todo el conjunto de elementos tanto desde sus artefactos sónicos y espaciales que estos jóvenes músicos Emberá definen y asumen para con sus prácticas

⁵² Este proceso se dio a través de un espacio lúdico, de compartir experiencias dentro del territorio a través del canto. Ese espacio se dio en la casa de la cultura con la participación no solo de jóvenes indígenas de la comunidad de San Lorenzo sino también de jóvenes indígenas de las comunidades más próximas.

⁵³ Por *música andina*, me estoy refiriendo a éstas prácticas sonoro-musicales asociadas contemporáneamente a los Andes, aproximadamente en el área dominada por los Incas previo al contacto europeo. Esta área incluye la región andina del Perú, el occidente de Bolivia, norte de Chile, norte de Argentina, sierras de Ecuador y suroeste de Colombia. Sus prácticas musicales se identifican genéricamente por la mistura tímbrica con quenás, zamponas, charangos y guitarras.

⁵⁴ *Jaury* significa *fuerza de origen* en Emberá.

⁵⁵ *Ingruma stereo* es el nombre de la emisora del resguardo indígena, funciona desde el año 2007 y se escucha en todo el departamento de Caldas con mayor difusión hacia la música “popular” campesina y la música andina. La emisora restringe la difusión de algunos géneros populares de la industria de la música contemporánea como por ejemplo el *reggaetón* debido a que son géneros que no construyen en la formación de los jóvenes debido a su alto contenido sexual, según palabras de don Néstor, uno de los DJs de la emisora.

andinas. En estos momentos, es notable también observar toda la disposición de estos jóvenes en cuanto a la organización para con los elementos y artefactos tecnológicos como los micrófonos, cables de sonido, consola, cabinas, etc. Además, dentro del espacio se encuentran otros jóvenes indígenas que comparten guarapo y tejen mochilas en espera de escuchar el ensayo del grupo.



Imagen 6. Sótano de la casa de la cultura. Previo momento a las prácticas musicales de *Jaury*.

Ahora bien, ese mismo día empieza la grabación a “contra reloj” de los primeros temas del disco de *Jaury*. A “contra reloj” como me lo expresaron algunos jóvenes debido a que el gobernador indígena sólo permitió usar las instalaciones de la emisora por unos días, dado precisamente al control político del cabildo indígena frente a estas instalaciones, por lo tanto, el espacio para la grabación del disco debe ser bien aprovechado logísticamente por cada uno de estos jóvenes. Así pues, que entrada la tarde estos jóvenes empiezan a llevar sus instrumentos musicales hacia la emisora que queda detrás de la iglesia y al lado del cabildo indígena, a unas dos cuadras más o menos de la casa de la cultura, igualmente, algunos jóvenes del grupo *Escuela Propia* colaboran con el desplazamiento en especial dos jóvenes

indígenas de la comunidad de Karmata Rua⁵⁶ en Cristianía Antioquia, Hanner y Jefferson que hacen el trabajo de grabación, mezcla y edición de cada uno de los temas del grupo.

Al llegar a las instalaciones de la emisora fue notable observar y escuchar que mientras preparaban todo logísticamente para empezar la grabación, algunos de estos músicos empezaron a interpretar el conocido huayno *Ojos Azules*⁵⁷, pero esta versión que estaba escuchando era una versión moderna, con fuertes impulsos y elementos del rock que, igualmente, contrastaba con la indumentaria moderna de estos jóvenes indígenas casi urbanos⁵⁸. (Esta naturaleza en cuestión tanto de la grabación de su CD como la de sus elementos modernos de su indigenidad los discutiré en el capítulo 3 y 4).



Imagen 7. Emisora del resguardo indígena.

⁵⁶ Karmata Rua es una comunidad indígena también Emberá Chamí del sur de Antioquia.

⁵⁷ Es uno de las canciones andinas del Perú, el autor es el compositor cusqueño Manuel Casazola.

⁵⁸ Video realizado por los jóvenes de *Jaury* en el sótano de la casa de la cultura en el año 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=XRejr9ZraIw>

Al terminar por estos jóvenes la sesión de grabación tarde en la noche, me dirigí al *Carmelo*, en la comunidad de *Buenos Aires*, a la finquita de don Darío, que era el lugar donde decidí quedarme durante mi estadía en el territorio. Sin lugar a dudas esos primeros días en el resguardo fueron difíciles debido a los desplazamientos que debía emprender para subir la montaña en las horas de la noche, donde en la oscuridad solo me acompañaba la luz de mi celular o la luz de una tenue linterna para subir esos estrechos caminos por la montaña.

¿Usted de que etnia viene?

La finquita o más precisamente la parcela⁵⁹ de don Darío se encuentra en el *Carmelo* ubicada entre el centro poblado indígena de San Lorenzo y la comunidad de *Buenos Aires* a unos 30 minutos caminando desde su centro poblado. El acceso es por un camino estrecho empinado de herradura que difícilmente suben vehículos. Este es el principal camino de los desplazamientos de esta familia indígena diariamente, tanto para los adultos, que comercian con algunos productos agrícolas que llevan a San Lorenzo como para los niños para ir al colegio. Así mismo, don Darío es uno de mis principales colaboradores en este trabajo de investigación, es la cabeza visible del grupo musical que conforman en familia, precisamente por sus enseñanzas de su cosmo-sónica a sus hijos y compañera⁶⁰. Es preciso indicar que desde esa vez que nos estrechamos la mano en Riosucio ya tenía algunas referencias de mi por parte del gobernador indígena y en el acto accedió muy amablemente para yo convivir con ellos durante todo el tiempo de mi estadía en San Lorenzo.

* * *

Inmediatamente llegue al territorio indígena de San Lorenzo, pero más precisamente a la finca de don Darío Bueno, empecé a inmiscuirme en labores cotidianas de la parcela, justamente en algunas rutinas de trabajo en las que activamente participan todos los miembros de la familia. Igualmente, quiero acotar que participar activamente de estas tareas cotidianas es una cosa, pero tratar de comprender los verdaderos significados que tienen para

⁵⁹ Es una pequeña porción de terreno que tiene cada familia indígena para su uso agrícola, entregada por el gobierno indígena.

⁶⁰ La familia está conformada por don Darío, doña Martha, quien es su compañera, sus hijos Nodi, Esmo, Aura, Nelsa, Samabe, Jenara, Nepima, su nieta Nejuesta y su yerno Fredy.

ellos estas prácticas es otra. Sin embargo, creo que trate de cumplir cabalmente con cada una de mis asignaciones diarias que muy formalmente me explicaban o debía inferirlas del comportamiento de cada uno de ellos. Ahora bien, más allá de mis labores como si fuera un miembro más de la familia, mi intención siempre estaba en producir un acercamiento más profundo y directo con cada una de estas personas, sin duda dejarme “afectar” por cada labor, por cada rutina, por cada espacio generado y concedido para la sociabilidad, como lo referencia Farvet Saada (2005) reconociendo que este acto no es una operación o conocimiento por “empatía” porque por definición la “empatía” supone distancia, más bien es estar agitado por las sensaciones, percepciones y por los pensamientos; el solo hecho de estar “afectado” abre una comunicación más específica y directa con los otros.

No obstante, quiero mencionar que la mayor parte de lo que aprendí en mi trabajo de campo, fue precisamente en esa convivencia con cada uno de los miembros de la familia, inclusive, desde el primer momento cuando Nodi, uno de los hijos menores de don Darío, me recoge en el centro poblado del resguardo indígena para llevarme a la finca y presentarme más formalmente a todos los integrantes de su familia y que subiendo por la montaña, me aborda preguntándome: *¿Usted de qué etnia viene?*, Es ese primer encuentro y más aún las preguntas del niño que me dieron a conocer algunos aspectos iniciales sobre la familia, especulando en ese momento de algún tipo de contacto reciente con antropólogos. Pero no es para menos, porque antes de llegar al territorio, es decir, antes de iniciar mi trabajo de campo ya tenía referencias importantes de la familia, en especial a lo referente a sus prácticas-sonoro-musicales, o sea, ellos dentro del territorio son altamente referenciados precisamente por sus prácticas que desarrollan conjuntamente en familia aprendidas como me dijo don Darío de la madre tierra, de los santos y de los ancestrales muertos.

Ahora bien, también fueron los momentos más alegres de mi estadía en el resguardo indígena, tiempo que pase junto a ellos cocinando, recogiendo plantas medicinales, preparando la *chicha*⁶¹ o simplemente masticando hoja de coca y conversando. Durante esos momentos me hablaron acerca del territorio, de las poderosas montañas y sitios sagrados que nos rodeaban, de las plantas medicinales y por supuesto de sus prácticas sonoro-musicales

⁶¹ Es una bebida tradicional andina y de las tierras bajas de América del Sur, derivada principalmente de la fermentación no destilada del maíz.

con el grupo *Damaciri*⁶² que pues al saber ellos que yo era músico, fue motivo de largas conversaciones en el balcón de su finca.



Imagen 8. Nodi me lleva a su finca por la montaña.

Desde el primer momento de mi llegada a San Lorenzo tuve que hacer un esfuerzo para encontrar esas situaciones propicias para con mis interlocutores, debido a situaciones algunas veces de malestar por algunos residentes precisamente por ser una persona extraña, no indígena, dentro del territorio. Especialmente, las comunidades más encumbradas me miraban con reticencia y sospecha cuando caminaba por los alrededores. Sin embargo al pasar el tiempo y al recorrer los mismos caminos por las encumbradas montañas fueron surgiendo algunas amistades que igualmente me fueron direccionando a eventos importantes dentro del territorio, especialmente con lo referente a las prácticas de los músicos.

En este sentido, recuerdo mucho una respuesta que me dio don Darío a una de las tantas preguntas que le hice cuando llegue a la finca, buscando remitirme a un encuentro más directo con las epistemologías nativas y era precisamente de cómo acceder y tener

⁶² El nombre *Damaciri* es ideado por don Darío mediante un juego de sílabas que siempre adopta en su cotidianidad. En este caso hace alusión a las primeras sílabas de su nombre, el de su compañera y el de un *mayor* de la comunidad.

conocimiento sobre la música de los Emberá en San Lorenzo, al cual me respondió con una sonrisa: *pobrecito mijo ¡espero que no se canse mucho!* Así pues, ahora entiendo lo que me decía, porque los desplazamientos son muy largos para llegar de un lado a otro, caminar y caminar es el común denominador de los residentes de este territorio. Ahora entiendo lo que don Darío me quería decir, para conocer y acceder a los distintos espacios en las comunidades indígenas hay que caminar y caminar bastante.



Imagen 9. Prácticas musicales de la familia en el balcón de su finca.

Uno de esos días me desperté muy temprano por los juegos de los niños en el balcón, igualmente mi cuerpo ya estaba sintiendo los primeros síntomas de dormir en una cama de esterilla sin colchón, que muy amablemente dispuso para mi doña Martha la esposa de don Darío mientras duraba el tiempo de mi estadía en San Lorenzo. Sin embargo, me levanto muy atento a cada situación y a cada evento que se va presentando en el transcurso de mi trabajo de campo, en especial disfruto mucho de ese paisaje sonoro natural del lugar que se amalgama perfectamente con las rutinas de trabajos de parcela, como si fuera una

preocupación mía estética-ecológica de cada mañana, siempre despertar y tratar de identificar sonidos nuevos en el paisaje. Hoy, decido acompañar a don Darío al centro poblado del resguardo y mientras caminamos me cuenta sobre el escenario cultural en el que se encuentra su territorio, me dice que muchas prácticas y tradiciones en especial las danzas y la música se han venido transformando con el tiempo, producto inicialmente por los debates históricos de colonización y más recientemente por la migración en especial de jóvenes que encuentran muy atractivo el emprender desplazamientos a las ciudades y municipios más cercanos, dejando rezagadas en algunas ocasiones las prácticas culturales y tradiciones. Turino (1993, 1999) en su etnografía en Perú hace alusión a que el contexto y las estructuras que afectan las prácticas sónicas y las fiestas son trazados históricamente para definir cada una de las prácticas actuales de las comunidades indígenas tradicionales. En este caso don Darío dice, [...] *nosotros acá en el territorio queremos dar enseñanza, o sea, lo uno son los mensajes que queremos enseñar y cantarle más que todo a la naturaleza*. Estas palabras de don Darío son indiscutiblemente enmarcadas en la diferencia, accionada precisamente en el pensamiento ancestral y territorial haciendo uso de sus prácticas sonoro-musicales, es decir, enseñar y transmitir el pensamiento indígena como dispositivo de dar continuidad ancestral ontológica de los Emberá y direccionada hacia los indígenas más jóvenes.

El consentimiento de la etnografía.

Desde mis primeras incursiones en campo, todas las interacciones se dispusieron más con los adultos, sin embargo, el interés de mi investigación estaba también de manifiesto para con los jóvenes y en este sentido niños que hacen parte activa del grupo de *Escuela Propia* en el centro poblado y del grupo *Damaciri* en el *Carmelo*. Con el tiempo conviviendo en la finca y asistiendo a las distintas reuniones del grupo de *Escuela Propia* pase a ser una figura menos extraña para los niños, igualmente, creando situaciones propicias para la conversación e interacción con ellos –visto que estaban siendo pensadas como interlocutores en el trabajo, especialmente los niños del grupo de *Damaciri*- además, también recibí y percibí de ellos una aprobación para con el trabajo de campo y mi presencia en su espacio.

De igual manera, al establecer también el consentimiento de investigación por los adultos y especialmente por el gobernador indígena Norman David Bañol fueron intensas las

decisiones para con cada uno de los espacios de intervención y fue así que mi etnografía me llevo a establecer un mayor tiempo en el *Carmelo*, con la familia de don Darío. Sin embargo, fui motivado a interactuar y compartir en otras comunidades, especialmente en la comunidad de San Jerónimo y Pasmí, donde compartí con músicos momentos interesantes.

Algunos elementos tales como la lengua Emberá, los mitos, los diálogos sobre el territorio fueron motivados en conversaciones por los más jóvenes y en este caso de convivencia en el resguardo fueron los niños, hijos de don Darío, quienes me mostraron los sitios sagrados de su comunidad, me compartieron de su música y me enseñaron palabras en su lengua Emberá. Así mismo, ellos fueron motivados por la disposición de mi trabajo etnográfico, donde interactuaban para encontrar el momento preciso para también ellos tomar una foto o realizar un video con mis cámaras –siempre querían observar las fotos y videos de la cámara- siendo igualmente una excusa para socializar con ellos a través de este material.



Imagen 10. Con una de las hijas de don Darío, Samabe Arivima.

En este capítulo narré algunos aspectos de mi entrada en campo con los Emberá Chamí del resguardo indígena de San Lorenzo, donde describí algunos eventos que abren un

esbozo importante para conocer estos actores sociales de los que hago mención, como son los jóvenes músicos indígenas del *centro poblado* y la familia de músicos de la comunidad del *Carmelo*. Así mismo, delineando un camino para esta disertación entre esa “innovación” y esas nuevas formas de apropiación de ciertas prácticas de la música popular contemporánea, siempre conducido por cada una de esas categorías émicas de estos actores sociales.

Ahora en el próximo capítulo mi etnografía evidencia interpretar las performances del grupo *Damaciri* delimitando su centralidad cosmo-sónica, mediante las interpretaciones de lo músico-performático y textual producidos en dos contextos a saber: los cantos de música “parrandera” y los cantos rituales de curación (*jai*).

Capítulo 2.

El mundo sonoro de los Emberá: *Damaciri* y sus cantos “parranderos”.

El ecosistema-sonoro en la montaña acompaña el cotidiano de estas personas Emberá, especialmente en un lugar y espacio que es delineado por fronteras que han sucedido acontecimientos políticos y territoriales⁶³, es decir, el resguardo indígena de San Lorenzo se torna un punto de frontera y de ubicación estratégico con los departamentos de Caldas, Chocó y Antioquia, donde, además de ser un puente de conexión y tránsito por estas personas indígenas para con estos departamentos, así mismo, convergen aspectos sónicos bien sucedidos que de una u otra forma por estos factores políticos y territoriales han permeado las practicas sónicas actuales en el territorio indígena.

Algunas de estas sonoridades componen la praxis y el pensamiento indígena Emberá Chamí, como me lo expresaron algunos interlocutores y fueron estas las que precisamente ahondaron mi interés dada la función de los discursos de elaboración entre los signos, lo músico-performático y la identidad. Entonces, ¿Por qué cierta música es reconocida como Emberá en el territorio? Ahora bien, ¿Qué hay de Emberá en ciertas vocalidades (canto)? ¿Qué lo diferencia de otros cantos “parranderos” “tropical” o de “chirimía” por ejemplo, apreciados y apropiados por muchos músicos en el territorio y que son considerados por sus residentes música no indígena?

Cuando comencé mi trabajo de campo fueron estos los factores e interrogantes que delimite para emprender unas interpretaciones sociomusicales más coherentes en el territorio indígena. No obstante, es pertinente indicar que los factores políticos y de identidad indígena en el territorio aun evidencian síntomas de un malestar social que viene desde décadas pasadas, por un conflicto territorial y político con el estado caldense y colombiano. Sin

⁶³ Según Plan de Salvaguarda pueblo Emberá de Caldas. “Nuestro territorio ha sido escenario de confrontaciones armadas ajenas a los indígenas en varias ocasiones. 1. En la independencia por ser frontera entre las fuerzas patriotas de Antioquia y las tropas realistas del Cauca (1813-1819); 2. En las guerras civiles del siglo XIX, por ser frontera entre las fuerzas conservadoras de Antioquia y las fuerzas liberales del Cauca (1850-1902); 3. En la época de la violencia por el enfrentamiento entre los partidos liberal y conservador (1940-1960); 4. En el actual conflicto armado interno, por ser territorio estratégico para el paso entre el Chocó y el centro del país, por el acceso y control de los recursos naturales existentes en el territorio y la disputa entre los diferentes grupos armados (1970-2012).

embargo, las distintas luchas indígenas por estos actores sociales vienen denotando rumos importantes especialmente en las últimas décadas, asumiendo y presentando con más ahínco su indigenidad y permanencia espacial y territorial en Caldas.

Ahora bien, en este sentido siempre busque direccionar mi trabajo de campo considerando algunos géneros musicales dados en el territorio, en especial los géneros de canción y de danza popular como los de la música “parrandera” buscando analizarlos en sus contextos de realización, interpretando los significados que le son atribuidos por los performers, sistematizados como categorías émicas confrontadas al campo social, cosmológico y sonoro del pensamiento Emberá Chamí. Del mismo modo, es pertinente acotar que la clasificación generacional de estas prácticas sonoro-musicales en este sentido acá descrito no se relaciona con mucho énfasis en las categorías sociales y musicales Emberá, es decir, diferentes prácticas sonoro-musicales y en especial las de música “parrandera”, “chirimía” y “tropical” son vividas entre adultos y niños concomitantemente. En este sentido y en especial con las músicas “parranderas” la intergeneracionalidad se torna un punto clave para entender el pensamiento Emberá desde un reflejo de su musicalidad y tecnicidad.

Así pues, que en este capítulo discurro en especial sobre la performance de música “parrandera” del grupo musical *Damaciri*, donde interpreto cada una de sus epistemologías nativas relacionadas al ámbito sonoro, confrontadas por mi experiencia y convivencia en campo con cada una de estas personas y músicos Emberá. En este sentido, delimitar esa centralidad cosmo-sónica de estos actores sociales mediante el estudio de lo músico-performático y textual producido en dos contextos: los cantos de música “parrandera” y el chamanismo.

Estudios de performance: hacia una interpretación cosmo-sónica en el territorio.

Cuando don Darío y doña Martha me interpelaban en su finca con preguntas de mi trabajo de campo, siempre se dejó un espacio entre las respuestas para la reflexión, inclusive con largos momentos de silencio. En este sentido, ese intercambio de conocimiento mutuo para con las practicas sónicas siempre se consolidó en este lugar de la montaña del resguardo

en un amplio abanico de posibilidades y de interpretaciones, donde la confianza denotó su mayor logro en los momentos más álgidos de coloquio. Además, ellos también están ávidos, de conocer aspectos de mi formación musical, siempre motivados por los frecuentes diálogos en las comidas o en algunos trabajos de parcela que pude compartir con ellos. Sin embargo, los diálogos en este sentido más dinámicos y significativos se concedieron con mi participación como músico en sus prácticas sonoro-musicales en el balcón de su finca, es decir, momentos y espacios que se generaron por la sensibilidad y empatía dada por los sonidos y diálogos, traducidos en grandes momentos de risa, llanto y juego.

Durante toda mi convivencia, estuve interesado en conocer cada uno de sus espacios y contextos para con sus performances, es decir, en todo momento busque relacionar alternativas estratégicas para poder acompañar a estos músicos en sus prácticas sonoro-musicales en la montaña del territorio indígena. Así mismo, en los distintos diálogos que tenía con estas personas, siempre denoté interés por conocer esos espacios sónicos referenciados por ellos; la *comunidad de San Jerónimo* y la *comunidad de Costa Rica*, precisamente, fueron los inicios de consecución para lo que es hoy su música, según me narró don Darío. Además, como me lo expresaron algunos interlocutores, actualmente son espacios de mucha tradición fiestera en el territorio indígena. Así pues, que en una de esas noches de práctica musical, comida y *chicha* con el grupo *Damaciri* en el balcón de la finca, don Darío me dice.

[...] En *San Jerónimo*...yo allá nací, un pueblito [comunidad] que queda allí arribita, [señala con su dedo hacia la montaña] entonces yo me iba... a[y] me sentaba, en esa época... era [de] pantaloncito cortico, y andaba uno por donde fuera sin zapatos ni nada... yo iba y me sentaba toda la noche a mirar a ese grupo [musical], y uno siempre desde pequeño es como inquieto, de querer tocar un instrumento... a uno no le dejaban tocar esto [me muestra su guitarra], porque de pronto se lo tiraban le reventaban una cuerda, entonces ellos cuidaban mucho sus instrumentos, [...] como que más fuerza me daba, yo... algún día me consigo la guitarra, yo... algún día la tengo que conseguir, yo tendría por ahí unos 8 años, y entonces a mí se me metió y yo dije que tengo que aprender, y así fue. (14/01/2015)

Estos testimonios que me evidencia don Darío en su finca, son altamente significativos para aproximar algunas interpretaciones con respecto a esos elementos sónicos

Emberá y que son construidos y delineados a partir de situaciones y eventos políticos en el territorio, es decir, para dar claridad, la época a la que se remonta don Darío, es la época en la que aun el resguardo indígena se encontraba en posesión del estado colombiano, cuando fue declarado inexistente de manera arbitraria e inconstitucional⁶⁴. Ahora bien, el interrogante que se me presenta es ¿Cómo se ha delineado esta visión cosmo-sónica actualmente por estos músicos indígenas con sus prácticas sonoro-musicales, partiendo de estos eventos políticos? Es indudable y como me lo expresaron algunas personas Emberá del territorio que las músicas “parranderas” al igual que otras músicas que se dieron en el territorio, son producto de esos sucesos y encuentros sociales con personas no indígenas, como los campesinos por ejemplo, que ahondaron y pisaron el territorio constantemente por esas épocas.

Los encuentros y caminos que delinee inicialmente con estas personas indígenas son precisamente referenciadas en la finca de don Darío, cuando él en uno de esas tardes de descanso, después de un trabajo duro de parcela, se sienta en un bulto de café y mirando hacia la montaña me dice, *mijo usted tiene que ir a conocer a los mayorcitos de allá, ellos son los que saben la historia de esas músicas*. Este instante, se enmarco también por algunas palabras en Emberá que don Darío pronunció en el diálogo haciendo precisamente alusión a esas prácticas sonoro-musicales Emberá anteriores y que en el acto mismo me indicó y explicó en la traducción, entonces, palabras como *chabú* que denota música en Emberá, *jtkua* y *jikuabu* que denota sonido y sonoridad y *tototoe*⁶⁵ que denota vocalidad, fueron palabras que constituyeron ese esbozo inicial cosmo-sónico Emberá.

Así pues, esto fue precisamente lo que me motivó a acceder a cada uno de esos espacios de los que me hablaba don Darío, especialmente la comunidad de *San Jerónimo* que era la comunidad de más fácil acceso en la montaña. Entonces, por esos días me dispuse a preparar todo para ir allá, doña Martha habló con sus hijos Nodi y Esmo para que me acompañaran hasta cierto lugar, precisamente y en palabras de doña Martha *para aprender caminos*. Es importante mencionar que los niños durante este tiempo fueron unos guías claves

⁶⁴ Ver Plan de salva guarda pueblo Emberá de Caldas.

⁶⁵ Imita el acto de escupir, palabra que designa también los rezos –cantos chamnicos- y cantos para la lluvia y la tierra

para conocer los alrededores del *Carmelo*, ellos me enseñaron a caminar por su comunidad y me enseñaron las distintas formas ceremoniales de acceso a los sitios sagrados.



Imagen 11. Nodi y Esmo acompañándome subiendo la montaña.

Al llegar a la encumbrada comunidad de *San Jerónimo*, después de caminar una hora, me dispuse a encontrar a don Constantino, un mayor de casi 80 años que es muy referenciado por su comunidad y residentes de San Lorenzo por sus conocimientos históricos de la región. Al llegar lo encuentro trabajando arduamente en su parcela, cortando con un machete algunos palos de caña. Sin embargo, al notar mi presencia interrumpe su trabajo y accede muy amablemente al diálogo. Don Constantino en esta ocasión, hace alusión a esas músicas que se interpretaban en *San Jerónimo*, precisamente en esa época de pérdida territorial y circulación campesina en la región.

[...] Lo que fue guitarra, tiple, violín, lira⁶⁶... pues esa fue la música que se adaptó aquí en *San Jerónimo* desde los primeros viejos, no fue más si no esa... fue una música muy tradicional... ellos únicamente hacían el pasillo, el doble,

⁶⁶ Lira es el nombre con el que se conocía antiguamente a la bandola andina colombiana.

el paso doble⁶⁷, les gustaba mucho bailar... si más que todo el pasillo. [...] La música de ahora últimamente, es muy complicada, porque hay muchas músicas de una y otra cosa, entonces son variables las músicas, entonces como hace muchos años... yo me adapte fue a esa música, yo a la música de ahora... pues no, porque yo no la entiendo, no... no la entiendo... la *parrandera* se sabe pues que es de parranda pero no la entiendo, porque es una música alegre de ahora la juventud, entonces... la otra vez no era así, cambia mucho, pero sí estuvieron mucho, dentro de la forma de aprender a tocar (*wauu*)⁶⁸ [...] aquí hubo un grupo de músicos también de instrumental, por ejemplo la música de vientos (*pursiru*)⁶⁹ eso tenían un poco de preparaciones con instrumentos. [...] y las reuniones familiares se hacían únicamente con la familia, pero cuando se hacía una celebración se invitaba a todo mundo, eso fue una tradición vieja, invitaban a todo mundo para que ellos ayudaran a organizar la fiesta.[...] precisamente la cuerda era la música que tocaban, era una fiesta muy alegre, más que todo pasillos, porque ni punteaban⁷⁰, ellos no punteaban con guitarras, ellos únicamente iban a la guía de la lira y el violín, en *San Jerónimo*, casi no había sino ese grupo... *San Jerónimo* ha sido uno de los... más...[protagonistas] que ha tenido el corregimiento de *San Lorenzo*, la música que yo le digo... esta de viento y de cuerda, ha sido la tradición acá, todo lo que usted llegue a ver y conocer en San Lorenzo empezó de aquí, de aquí salían las canciones, de aquí salía mucho compositor. (17/01/2015)

Estas palabras hacen correspondencia precisamente a una descripción histórica sobre la percepción sónica de un *mayor* de una de las comunidades indígenas del resguardo, que precisamente ha sido enmarcada dentro de una importante tradición musical en el territorio indígena. Ahora bien, es pertinente acotar siguiendo estas directrices históricas y sónicas que acota don Constantino, la música como un acto social, donde el no acceso a la energía eléctrica en el territorio, brindaba elementos para desplegar con más ahínco estas prácticas sonoro-musicales, compartiendo en familia. Por lo tanto, este testimonio, junto con otros de algunos *mayores* del territorio, delineó un espectro inicial para pensar lo que sucede políticamente y sónicamente actualmente en el territorio indígena siendo la música parte constituyente en la sociabilidad Emberá.

⁶⁷ *El pasillo, el doble, el paso doble* son ritmos de salón que aludían a la danza. Anteriormente, esta danza era solo exclusiva de hombres.

⁶⁸ Palabra Emberá que designa *tocar música o hacer música*.

⁶⁹ Palabra Emberá que alude a la acción de “soplar” las flautas o a un grupo musical de flautas.

⁷⁰ Es una categoría nativa para indicar una ejecución melódica en algún instrumento de cuerda.

Entonces, mi interés inicialmente está en incurrir en las interpretaciones etnomusicológicas de performance de la música “parrandera” en el territorio indígena, siguiendo algunas directrices y caminos que me han conducido al “protagonismo” de estas músicas en el territorio. Aunque don Constantino no hace mucha mención en su relato sobre la distinción de estas músicas “parranderas” podríamos inferir, que al hablar él de música de cuerda y fiesta evoca la manifestación de estas prácticas sonoro-musicales en esa época. Sin embargo, quiero acotar que no voy ahondar mucho en interpretaciones de manifestaciones sónicas de un pasado, sino más bien delinear un camino motivado por estos eventos, para intentar interpretar políticamente las consecuencias sónicas hoy en el territorio indígena.

Así pues, que ahondar en las prácticas sónicas del grupo *Damaciri* en el territorio indígena, me remite a otorgar un privilegio interpretativo a la valiosa dimensión sonora y textual de sus canciones, evocando de igual manera esa distinción sonora “parrandera” que durante décadas ha permeado el territorio indígena y que ha denotado y evocado interés sónico por sus residentes. Entonces, ¿Qué hay de diferente en las prácticas sónicas de *Damaciri*? Es decir, sabiendo que por sus residentes la música “parrandera” es considerada música no indígena, ¿por qué las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* son consideradas un referente de manifestación indígena dentro del territorio?

Para delinear estas interpretaciones etnomusicológicas es preciso otorgar privilegio a algunos contextos políticos e históricos que han delineado estas prácticas sónicas en el resguardo indígena, es decir, como lo referencia Seeger (1987) en hacer plano de esos contextos históricos y espaciales de las performance, además, de los tipos de performance que ocurren en sociedad. Entonces, ¿Por qué escuchamos ciertos sonidos o ciertos tipos de performance actualmente en San Lorenzo? O más bien, como ya lo había mencionado ¿Qué hay de distinto en esas prácticas sonoro-musicales? Es preciso indicar que las connotaciones tiempo-espaciales fueron significativas para determinar lo que son hoy en día estas prácticas en el territorio, especialmente en las últimas tres décadas, que marcaron, por decir así, otro inicio de lucha territorial y cultural indígena en el noroccidente de Caldas. Ahora bien, la última década especialmente trae lineamientos simbólicos interesantes en ese “nuevo” pensamiento cosmo-sónico indígena Emberá, delimitado en la intención sociocultural de lo músico-performático. Es decir, como lo acota Seeger “el estilo de la performance está

relacionado a la intención y al contexto espacial, temporal y sónico en el cual la performance es una parte”⁷¹ (Seeger 1987, p. 85). En suma, todos los acontecimientos históricos y políticos del territorio fueron el escenario para la consecución de estas prácticas sónicas actualmente en el territorio, delimitado por un lado a través de esos intercambios interculturales especialmente por los artefactos sonoros y tecnológicos con campesinos y personas no-indígenas y por otro lado, significando los sonidos y discursos como estrategias políticas y territoriales, como lo menciona Miñana “[...] no sólo políticas y territoriales, sino también culturales y simbólicas “[...] y la música en muchos casos, ha contribuido en todos estos procesos” (Miñana 2009, p. 5).

Entonces, una estrategia metodológica de aproximarme a esos eventos y contextos de estas performances sería como la que propone Seeger (2008) con preguntas tipo periodísticas: ¿Qué? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Por quién? ¿Para quién? ¿Por qué? Es la performance y ¿Cuáles? Son los efectos sobre los performers y audiencia. No obstante, incurrir en este modelo de etnografía de evento musical como propone este autor, es comprometerse en “[...] una combinación de estrategias en campo, involucrando las categorías nativas y una descripción cuidadosa” (Ibídem, p. 256). Ahora bien, la densidad semiótica de la performance, es decir, entrar en esa total correspondencia con las percepciones dadas por el evento musical, en el espacio dado del evento musical, es importante delinear. Turino (2008) es específico en este caso cuando hace alusión a la “sincronía musical” con el evento de performance. “[...] ascendiendo en la participación de los mismos estilos permite a las personas para formar hábitos similares de estilo que faciliten sincronía musical y así los profundos sentimientos de identificación que la performance musical-danza puede crear” (Ibídem, p. 19)⁷²

A lo que Turino se refiere con esta “sincronía musical” es precisamente al evento mismo representado como una performance en sociedad, una sincronización de cada una de las acciones dadas por las percepciones que se dan por los sonidos mismos. Al igual que los músicos entran en una sincronía musical y textual que se evidencia en la ejecución de los sonidos y discursos dando un sentido de unidad durante la performance, la audiencia y hasta

⁷¹ “The performance style is related to the intention, and to the spatial, temporal, and sonic context of which the performance is a part”.

⁷² “[...] growing up participating in the same styles [allows people to form similar habits of style that facilitate musical synchrony and thus the deep feelings of identification that musical-dance performance can create”.

el mismo espacio, entran en esa sincronía, transformando y consolidando las diferencias entre la misma sociedad, fortaleciendo patrones de pensamiento, de acción y de espíritu. Es similar a lo que el antropólogo Turner (1969) denomina “communitas” refiriéndose a ese estado estructurado en el que todos los participantes de una sociedad comparten una experiencia en común, por lo general a través de un rito de paso.

O sea, ahondar e interpretar cada uno de estos signos performáticos por estos grupos para dar cuenta de esa unidad de conforto social, es decir, delinear cada una de esas sensaciones-percepciones sónicas de una comunidad a través del ejercicio de la escucha social. ¿Cómo escuchan los sonidos de performances de los diferentes grupos de música y especialmente de *Damaciri* los Emberá en San Lorenzo? Pregunta que estará presente en el transcurso de este capítulo.

Las vocalidades Emberá de *Damaciri*. Procesos de cronotopos, reconfigurando el tiempo-espacio mediante el lenguaje-música.

El desplazamiento desde el *Carmelo* hasta el centro poblado es agotador para mí, la familia de don Darío ya está acostumbrada a subir y bajar por la montaña del *Carmelo* con todos estos equipos e instrumentos musicales, sin embargo, estoy atento y dispuesto para colaborar en estas tareas y rutinas de estas personas. Ahora bien, el trayecto es largo, pero las ansias también están latentes de presenciar y escuchar la performance musical del grupo familiar *Damaciri* en las fiestas de posesión del gobernador indígena⁷³ de San Lorenzo. Finalmente, después de 40 minutos de trayecto caminando bajo el inclemente sol llegamos al centro poblado, donde don Darío decide ubicarse con su familia en una de las esquinas de la plaza, precisamente para organizar un poco sus pertenencias e instrumentos musicales para su performance.

Casi inmediatamente después de afinar su guitarra, don Darío saca de su mochila tejida, una bebida oscura envasada en una botella de plástico, que dejaba ver en su interior

⁷³ El 26 de enero del 2015, fueron las fiestas de posesión del gobernador indígena Norman David Bañol, reelegido por segundo año consecutivo. Estas posesiones congregan al resguardo indígena en festividades de danza y música durante 2 o 3 días.

entre un agua oscura, algunas raíces y plantas. Seguidamente, la abre, ofreciendo de beber a cada uno de los integrantes de su familia, constituyendo al parecer un espacio de ritual para antes de cada performance por la familia. Así pues, que mientras yo observaba atentamente la ingestión de esa bebida por cada una de estas personas, don Darío me dice: *Es un destilado de guarapo con plantas medicinales del territorio, preparada por mí y tiene el don de curar y proteger*, seguidamente y mientras me aproxima la botella para yo también participar de la ingesta, me manifiesta con estas palabras, *la protección contra todo... tome.*

Ese mundo Otro, como lo acota Viveiros de Castro (1992) según el cual el mundo es habitado por diferentes especies humanas y no humanas, en este caso don Darío trae esas potencias de las plantas del territorio para determinar esa relación intensa con las alteridades para beneficio de una protección divina, como él lo dice: *La protección contra todo*. Ahora bien, en este sentido de nuevo el autor acota “lo que estoy llamando de ‘cuerpo’ por lo tanto no es sinónimo de una fisiología distintiva o de anatomía característica, sino un conjunto de maneras o modos de ser que constituyen un hábitus” (Viveiros de Castro 2002, p. 380). Es decir, cada una de esas potencias naturales-ecológicas del territorio empleadas por estas personas, representan ese modo de ser indígena Emberá, exteriorizado, mediante esa “fisiología sónica” o sea, mediante esa necesidad ecológica-corporal –el entorno es mediado por el cuerpo y el cuerpo es mediado por el entorno- para poder representar también ciertas technicalidades en performance musical.

De este modo el grupo *Damaciri* sube al escenario, acompañado de estas alteridades y asumiendo ciertas technicalidades para su performance. Antes de iniciar los cantos al territorio y a la paz con algunos ritmos “parranderos” de merengues, corridos y porros⁷⁴, don Darío realiza una intervención discursiva para cada uno de los asistentes. Es pertinente también a partir de estos discursos que son frecuentes y típicos en las presentaciones del grupo *Damaciri*, dirigir ciertas interpretaciones en cuanto al espíritu de su performance, privilegiando igualmente estos discursos como signos performáticos. Entonces con una voz fuerte y entusiasta don Darío dice por micrófono a todos los asistentes (oratoria política): (Track 1, CD)

⁷⁴ Ritmos de la música parrandera dentro del cual también se distinguen: parranda, son paisa, paseo, baile bravo, currulao y trova.

Mientras ubicamos aquí los micrófonos...el resguardo indígena de San Lorenzo, orgullosamente...nunca neguemos nuestra identidad...porque la identidad es lo que nos va a defender...defender a nuestros territorios y defender a nuestros hijos...es lo más interesante y lo más importante, cuidar ese territorio a través de esos conocimientos ancestrales, tradicionales...de esa forma de cómo vivimos, como nos alimentamos y como caminamos por estos espacios tan hermosos, tan elegantes [...] porque San Lorenzo... somos ricos;; tenemos gran riqueza, tenemos toda esa sabiduría ancestral y eso así es, que nos referimos con nuestros temas musicales, la letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino ponerle atención a la letra que es la que nos enseña y es la que queremos enseñar...a nuestra gente a nuestra niñez porque los niños son los que van a ser el futuro de Colombia y el futuro de este resguardo indígena de San Lorenzo...por eso orgullosamente de San Lorenzo de nuestro resguardo indígena de San Lorenzo el grupo *Damaciri* de la comunidad de *Buenos Aires* sector del *Carmelo*...allá vivimos nosotros, este grupo familiar, es un grupo familia...[...] entonces vamos a ver si ya estamos aquí listos y vamos con el primer tema musical, esperamos que nuestros sonidos sean lo mejor claro que se pueda, para así poder compartir estos temas que son letra nuestra y por esta misma razón por ser letra propia de aquí de nuestro territorio resguardo indígena de San Lorenzo...[...] entonces aquí vamos con el primer tema.

Es claro que don Darío en este discurso está llamando a asumir una indigenidad en el territorio, mediante la defensa de los conocimientos ancestrales y tradicionales, por ese sistema de vida que precisan para con el resguardo, como él lo dice “*esa forma de cómo vivimos, cómo nos alimentamos y cómo caminamos*” se convierte en el soporte para determinar esa relación intensa con las alteridades del territorio, como lo menciona Latour (2004) siguiendo a Vinciane Despret, “[...] tener un cuerpo es aprender a afectarse, esto es a ‘efectuarse’, a ser movido, puesto en movimiento por otras entidades, humanas o no humanas, si uno no se involucra en este aprendizaje se convierte en insensible” (Latour 2004, p. 205)⁷⁵. O sea, aprender a afectarse con los sonidos y con los textos que están movidos y representados por alteridades, como lo referencian Deleuze (1990) y Strathern (1999) el diseño de establecer alianzas o en diseñar relaciones. En este sentido, sonidos que son producidos por cuerpos afectados por potencias y divinidades.

⁷⁵ “to have a body is to learn to be affected, meaning ‘effectuated’, moved, put into motion by other entities, humans or non-humans. If you are not engaged in this learning you become insensitive, dumb, you drop dead”.

Ahora bien, los aspectos textuales y las narrativas constituyen el entramado discursivo de don Darío y *Damaciri*, o sea, el interés del mensaje en las letras de las canciones, como él lo indica: *La letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino ponerle atención a la letra que es la que nos enseña y es la que queremos enseñar*. De esta manera, siguiendo a Faudree (2012) cuando habla de la importancia del sonido, pero sin dejar de lado que los textos ayudan a configurar paisajes sonoros, o como también Feld (1996) apunta, a que el lenguaje verbal, supone una interacción y participación, discurrendo en lo que llama de “acustemología” la manera de como la interpretación vocal articula la relación poética y ecológica de un pueblo con los sonidos y significados propios del entorno natural, puedo decir siguiendo a Schafer (1977) que *Damaciri* en el lenguaje verbal y en sus sonidos hace eco de sus paisajes sonoros.



Imagen 12. *Damaciri* en las fiestas de posesión del gobernador indígena.

Así pues, que aquí es precisamente donde me remito a los interrogantes iniciales de este capítulo, ¿Qué hay de Emberá en ciertas vocalidades (canto)? y ¿Qué lo diferencia de otros cantos “parranderos” apreciados y apropiados por muchos músicos en el territorio y

que son considerados por sus residentes música no indígena? Para hablar de esto me remitiré inicialmente a los textos de las canciones, a los discursos de performance y las vocalidades (cantos) de estos músicos Emberá que precisamente se enmarcan en un dispositivo importante y característico de referencia por los residentes del territorio indígena.

Primeramente, quiero acotar que mi intención no es minimizar el sonido de estas músicas privilegiando el texto de las canciones, al contrario, todo el constructo epistemológico aquí abordado será a partir de las confrontaciones e interpretaciones sónicas que delinee en campo con estos actores sociales, empezando por las tecnicidades vocales y de signos textuales, las etno-teorías de interpretación y composición y los sonidos de curación- ritual con la medicina tradicional. Ahora bien, para dar una mejor relación y confrontación con los textos discursivos de las canciones de *Damaciri*, quiero mencionar un hecho que me narraron don Darío y doña Martha, que precisamente direcciona hacia estas interpretaciones, generando en mí una brecha perceptiva importante de sus prácticas sonoro-musicales, es decir, como el carácter textual y de sus discursos u oratorias políticas en performance denotan un importante dispositivo de referencia indígena en el territorio, donde sus residentes demuestran una conexión muy fuerte con sus prácticas sónicas. Palabras como “auténticos” o “legítimos” las escuché en mi trabajo de campo, por algunos residentes al hacer referencia al grupo *Damaciri*, así mismo, fueron palabras que fui interpretando con cada situación nueva que se presentaba en el territorio.

Entonces, el siguiente relato constituye un ejemplo de ese carácter discursivo y textual de sus prácticas sonoro-musicales y que sus residentes del territorio revelan o evocan con algunos sentimientos de nostalgia. Este evento, en palabras de don Darío, ocurrió el 17 de febrero del 2011, en una de las comunidades del territorio indígena donde murieron algunos residentes a causa de un desastre natural. Don Darío y su familia, por su propia motivación e iniciativa, decidieron componer una canción en honor a los fallecidos y llevarla el día del funeral a la comunidad afectada, a una hora caminando desde el *Carmelo*. Así lo manifestó don Darío al hablar del texto de la canción, [...] *yo la escribí el día anterior, para llevarla al otro día, una canción para los difuntos.*

Darío

[...] como diciendo algo, como expresando algo, como que expresen, que así hagan de todo, que lloren lo que sea, el cuerpo ya no lo van a volver a ver, ya no es el mismo. [...] se trata como de dar un mensaje así, pero ese día si a nosotros también nos... ese día la gente estaba tranquila, y todo, todo ese gentío afuera se juntaron se almacenaron y cuando comenzamos [a tocar] la gritería fue mucha, mejor dicho, en veces ni la canción se oía porque el grito era...

Juan

¿Ustedes tenían amplificación?

Martha.

No, no así, así. Como era una pieza [habitación] encerrada se concentraba mucho el sonido.

Darío.

Se concentraba ya el sonido. [...] algunos [eventos] los hemos hecho en la iglesia, en el templo, igual allá también sucede lo mismo, nosotros el día que cantamos eso... también allá pasa lo mismo, la gente llora, pues pero ya no gritan, si no pues ya más calmadamente.

A continuación relaciono el texto -los versos- de la canción, compuesta por don Darío, la transcribí de la grabación que produje de uno de los ensayos del grupo. (Track 2, CD)

*Adiós amigo me voy para siempre, adiós
mi familia, no lloren por mí, que por
mucho que lloren por mi alma, el cuerpo
no vuelve, de estar junto a ti.*

*Tristes recuerdos siempre quedaran,
dando consuelo para no llorar, Tristes
recuerdos siempre quedaran, dando
consuelo para no llorar.*

*Así es la vida sin decirnos nada, tenemos
que irnos, sin ningún adiós, porque
tuvimos bonitos recuerdos.*

*Para la familia el último adiós, busquemos
consuelo en los que dejan, para que no
sigan llorando por mí.*

*Aunque es muy triste para la familia,
dejarlo solito, dentro de una tumba, por
eso sigamos con los que dejamos,
brindando la vida con mucho querer.*

*Nosotros venimos cumpliendo misión, con
cuerpo prestado para conocer, nosotros
venimos cumpliendo misión, con cuerpo
prestado para conocer.*

Ahora bien, no solo este hecho se establece como un esbozo de estas interpretaciones, los residentes del territorio indígena siempre denotan un interés muy fuerte por los discursos y textos en las canciones de *Damaciri* en otros eventos y performances del grupo, como don Darío me lo referenció: [...] *muchas personas me dicen... que todo lo que yo canto es muy cierto, que todo es verdad y que los pone a pensar*. Es decir, los textos de las canciones sean en español o en emberá denotan ese vínculo dado en los procesos de construcción de persona, etnia y territorio, delineado en estados alterados de conciencia donde se despliegan sentimientos de alegría, llanto o evocación de un pasado. Cabe resaltar, que estas prácticas composicionales de don Darío son recientes e igualmente conectadas a la medicina tradicional, don Darío dice: [...] *yo de organizar música... y palabras, pues así inspiradas por uno y por todo lo que uno ve, creo que por ahí unos 10 años*.

Aquí siguiendo a Bakhtin (1982) con el concepto de cronotopo, en el cual podemos expresar el carácter indisoluble de espacio y tiempo. Los diálogos discursivos –oratorias políticas- y las letras de las canciones de *Damaciri* representan ese mundo indígena de un territorio anhelado o nostálgico que a la vez se incorpora a ese mundo indígena real-actual enriqueciéndolo y ese mundo real-actual se incorpora a los textos y al mundo indígena representado en ellos, tanto durante el proceso de composición de la misma, como en el posterior proceso de performance musical y el posterior proceso de percepción sonora de los oyentes o receptores indígenas –connotación nostálgica-. Es decir, como referencia Swinehart (2008) el cronotopo es expansivo y holístico, involucrando un complejo campo de signos en el cual las voces están íntimamente involucradas en la construcción de tiempo y espacio. Ahora bien, en este caso en particular, *Damaciri* y la dimensión de sus textos y discursos tanto en español como en emberá, denotan esa percepción de orientación hacia un pasado y ese compromiso afectivo con este, a través, como ya lo había acotado de una nostalgia casi fisiológica por sus residentes, es decir, una nostalgia de pensar en algo que se ha tenido o vivido en una etapa anterior y ahora no se tiene o se ha perdido? Creo, que en mis palabras lo denotaría como una nostalgia revestida de lucha, intención de/por recuperar? Así pues, que el evento del funeral en la comunidad que narró don Darío, se constituye en un tipo de analogía para comprender e interpretar estas similitudes de significado perceptivo por los residentes del territorio. El evento del funeral, denota esas intenciones de escucha, de

recepción sonora desplegada y repercutida en cada evento de performance del grupo *Damaciri*.

Finalmente, delimito todo el evento de performance del grupo que escribí en el diario de campo en el acto de posesión del gobernador indígena -centro poblado de *San Lorenzo*.

En las fiestas de posesión del gobernador indígena: *La fiesta de mi pueblo*. “[...] celebrando el nombramiento de nuestro gobernador”

Diario de campo 26/01/2014: Ese día llegué muy temprano al centro poblado con la familia de don Darío, precisamente para acompañar el evento de posesión del gobernador indígena en la plaza de la comunidad, en el que tendrá -como siempre lo ha hecho durante casi una década- la participación de esta familia indígena con sus cantos “parranderos”, pero en especial uno, que es precisamente el motivo para estar presentes por estas personas indígenas, año tras año, en estos eventos de posesión. Esta canción, titulada *La fiesta de mi pueblo*, fue compuesta -letra y música- por don Darío y dedicada siempre en la performance musical del evento de posesión indígena al gobernador entrante en San Lorenzo. Esta canción, como me lo expuso don Darío alude en sus versos a esa fiesta del territorio indígena que en ocasiones ha sido permeada por tensiones, generando en su canción una voz de lucha y resistencia para con el evento y el gobernador. En palabras de don Darío: “[...] yo la compuse para esas fechas de posesión del gobernador, siempre nos han invitado...nosotros solo vamos por invitación a las fiestas de posesión del gobernador y siempre nos piden que la cantemos. [...] queremos dar enseñanza con la canción... defendiendo estas fiestas porque siempre hay personas que quieren destruir el cabildo. [...] por eso le cantamos al gobernador.

Ese día el calor estaba muy intenso y debido a esto los trabajos logísticos de estas personas indígenas para con el evento de posesión se tornan un poco más pesados. Mayoritariamente, estas actividades se concentran en la tarima y en el cabildo indígena, este último como el lugar donde tradicionalmente se da inicio al desfile que recorre algunas calles de San Lorenzo, con la participación del gobernador indígena y algunos representantes indígenas de otros resguardos y del municipio de Riosucio, como también, de los 21 cabildantes de todas las comunidades, la guardia indígena, los profesores y algunos estudiantes del colegio de San Lorenzo y la banda estudiantil del colegio⁷⁶.

La preparación antes del inicio del desfile se torna cada vez más intensa, algunas personas colaboran en ajustar la indumentaria de los niños que tocan en la banda del colegio, mientras otros están al tanto y preocupados por alinearse en filas y por grupos portando algunos carteles alusivos al territorio. Así pues, al iniciar este, la banda musical del colegio empieza a interpretar una marcha dirigida por su profesor y director, mientras que todas las personas inician el recorrido hacia la plaza de San Lorenzo emulando el paso lento y cadencioso del gobernador y los distintos cabildantes que saludan a las personas que se encuentran a cada uno de los costados de las calles del pueblo. Es notoria la

⁷⁶ Esta banda estudiantil es dirigida por Luis Alfonso, un músico indígena egresado de la Universidad de Caldas. El formato de la banda está pensado de las agrupaciones de banda militar formada por instrumentos de viento y percusión. Esta banda está integrada por aproximadamente 40 jóvenes que estudian en la institución de San Lorenzo.

participación y disposición de los residentes con aplausos y gritos, integrándose posteriormente a la marcha en el desfile.



Imagen 13. Desfile de posesión del gobernador indígena.

Al llegar el desfile a la plaza, inmediatamente se inician todos los preparativos de posesión, entonces, el gobernador junto con algunos representantes indígenas y no indígenas hacen presencia subiendo uno por uno a la tarima para iniciar el nombramiento por segundo año consecutivo del gobernador indígena. Ahora bien, mientras adecuan el sonido para la intervención del maestro de ceremonia que en este caso es don Néstor uno de los DJs de la emisora indígena, la banda de música del colegio se dispone para la apertura del evento con la interpretación del himno de Colombia y el himno del resguardo indígena de San Lorenzo. A pesar del intenso calor, cada vez más van llegando –bajando de la montaña- algunos residentes del territorio, hasta de las comunidades más encumbradas hacen presencia allí algunos residentes en la plaza del centro poblado para darle la bienvenida nuevamente al gobernador indígena.



Imagen 14. Nombramiento del gobernador indígena. Acto de apertura

Mientras tanto, a un costado de la tarima, se encuentra don Darío con su familia esperando para su habitual performance musical en estos eventos de posesión en el territorio indígena. En ese instante, de preparación con sus instrumentos musicales e indumentaria, decido acercarme para ver si podía colaborar en algo y don Darío me responde que no, sin embargo, me pregunta que si los voy a grabar y seguidamente me indica: *Hoy va ser distinto, vamos a tocar con el mayorcito Cirilo, como ya le habíamos dicho [antiguo integrante de Damaciri] y en una de las canciones un cantante de la comunidad de Bermejál va a cantar con nosotros.*

Al terminar el nombramiento de posesión; el gobernador, los cabildantes y demás acompañantes bajan de la tarima para dar posterior paso a los técnicos de turno adecuar el espacio para la performance de *Damaciri*. Así pues, que al escuchar el llamado por micrófono del maestro de ceremonia del grupo familiar, los asistentes estallan en un fuerte aplauso mientras cada uno de los músicos va haciendo presencia en tarima con sus instrumentos musicales -don Darío y Nodi en las guitarras, doña Martha en una guitarra intervenida o ajustada por la familia para producir sonidos graves, don Cirilo en el tiple, Fredy en el timbal, Esmo en los bongos y Aura y Nelsa en las voces, además, de la guacharaca y chucho redondo respectivamente. Al estar inmerso entre los residentes registrando con mi cámara, escuché algunas expresiones por ellos como: *Ahora si empezó la fiesta, vamos a bailar, coja su pareja* que denota un impulso fiestero y particular de estas músicas “parranderas” en los residentes del territorio indígena, es decir, esta sonoridad de estas músicas han “habitado” el oído o la escucha de los residentes del territorio indígena, debido a la masiva difusión por las emisoras de radio de estas músicas. Seguidamente, el impacto fue muy incisivo, primeramente, debido al acompañamiento en la escucha por los residentes de algunas oratorias políticas de don Darío durante la performance, haciendo alusión en este caso al territorio indígena y segundo de estar siempre incentivando al baile y la bebida, en especial a la *chicha* y el *guarapo*. Así mismo, dentro de estos ritmos particulares de *corridos*, *merengues* y *porros* que *Damaciri* apropió de estas músicas parranderas se encuentra un merengue titulado *La chicha parrandera* que fue propiamente la canción

que incentivo una receptividad más inclusiva e incisiva socialmente, es decir, los sonidos “parranderos” y los versos derivaron a una ingesta más pronunciada de *chicha* y *guarapo* y a la danza en esta ocasión por parejas o por grupos de personas que se disponían en círculo cogidos de las manos.

Durante la performance hubo un momento donde don Darío se dirigió por micrófono al gobernador indígena y le manifestó su canción denotando este acto como símbolo de un sentido de unidad y apoyo frente a los distintos problemas políticos que afronta el territorio indígena, además, repercutido en el espacio igualmente por la recepción del mensaje por los asistentes. Esta canción motivó al gobernador indígena al baile y a los asistentes que por momentos entonaban los versos al unísono de la canción que por supuesto cantaban con mucho entusiasmo don Darío y sus hijas. (Track 3, CD)

La fiesta de mi pueblo.

*Qué bonito es mi resguardo,
qué bonito es mi resguardo,
hoy estamos ya de fiesta.*

*Celebrando el nombramiento,
celebrando el nombramiento,
celebrando el nombramiento,
de nuestro gobernador.*

*Y por eso los invito,
y sigamos defendiendo,
celebrando esta fiesta,
para nunca olvidar.*

*Y contemos con los niños,
y eduquemos nuestros hijos,
y sigamos adelante,
que esta fiesta es pa' gozar.*

*Y no hagamos mucho caso,
y no hagamos mucho caso,
a la gente que hace daño.*

*Destruyendo al cabildo,
destruyendo al cabildo,
destruyendo al cabildo,
y a toda organización.*

Toda la performance y más precisamente en este caso las oratorias políticas y versos o letras de las canciones evocan momentos pasados de un territorio indígena donde los residentes confluyen en una escucha atenta connotada por la réplica al unísono de algunas frases de las canciones durante la performance musical. Ese mundo indígena está representado en esas letras, reconfigurando el espacio-tiempo mediante el lenguaje-música, es decir, como ya lo había referenciado, el cronotopo es expansivo y holístico que conduce a una nostalgia colectiva por los residentes de San Lorenzo por cada situación recordada, producto de esos signos que hacen puente o mejor dicho se exteriorizan por las vocalidades y sonoridades de *Damaciri*.

En otras palabras, canciones como *Lamento* y *Que bonito es mi resguardo* aluden en sus versos a la tan anhelada paz y especialmente la del territorio indígena que ha sido permeado por confrontaciones armadas de grupos al margen de la ley –hasta hoy en día- o la pérdida por 40 años de su territorio indígena, o sea, estas canciones en performance de *Damaciri* aluden a que sus residentes evoquen esos momentos, especialmente, las dos intervenciones guerrilleras que afrontaron en su territorio. Por otro lado, canciones como *La chicha parrandera* se constituye en sus versos en ese estilo de vida, ese modo de ser Embera Chamí por los abuelos en la sociabilidad que traía la fabricación de la *chicha*. En palabras de don Darío: [...] *la chicha, y... en ultimas uno dice por eso sigo tomando chicha, porque pues... es una...que da una energía, da una fuerza, y... antiguamente los abuelos siempre...la chicha así sea de maíz, así sea de caña, a ellos no les faltaba la chicha... los mayores hacían envueltos, y no tomaban café, eso era envuelto de maíz choclo y chicha, eso era así y esos*

mayores vivían muchos años...yo distinguí una abuela que ella se fue de 125 años, ya de ahí para abajo, ya no he visto pues, solamente vi a esa abuela que se fue de esos años, [...] y esa era la alimentación de esos viejitos [...] y muchas veces vienen y entonces... como son cuerpos, pues que viven en la ciudad, son alimentados a meros enlatados. (Track 4 y 5, CD)



Imagen 15. Performance musical de *Damaciri*, con don Cirilo y el músico de Bermejales.

Lamento.

*Este pueblo, pide a ruegos,
que se haga ya la paz,
porque ya no aguanta más,
las balas siguen cruzando.*

*El pueblo sigue esperando,
que un gobierno haga la paz,
así podemos subir,
allá arriba a la montaña.*

*Mi cuerpo siempre es valiente,
porque sigue a resistir,
gracias al poder de Dios,
que él nos guarda protección.*

*Muchos grupos religiosos,
y ninguno habla de paz,
muchos grupos religiosos,
y ninguno habla de paz,
entre más hablan de Dios,
nos volvemos como judas.*

*No quiero decir mentiras,
solo quiero yo cantar,
no quiero decir mentiras
solo quiero yo cantar,
al dolor de todo un pueblo,
que recibe por gritar.*

La chicha parrandera.

*Esta es la chicha muy parrandera
que los abuelos siempre tomaban
y la molían en una piedra
y 7 veces la repasaban.*

*Toma mi abuelo, toma mi tío,
toma mi hermano, toma mi suegra,
toma el perrito, tomamos todos,
hasta que siempre se emborrachaban.*

*Y si se toma buena chichita,
el pajarito está muy contento,
todas mujeres ya lo persiguen,
porque lo sienten muy sabrosito.*

*Toma la chicha, toma mi pueblo,
toma mis hijos, es sabrosita,
muy calientica, para gozarla
con mi suegrita y mi cuñada.*

*Hacemos chicha pa' las parrandas,
y repartamos para el que llegue,
según decía el abuelito,
el pajarito se calentaba.*

*Muelen maicito, hacen la chicha,
muy bien hervida, siguen batiendo,
hasta dejarla rojita y fría,
en calabazos toda guardaban.*

Al terminar la performance don Darío y su familia organizan todos sus implementos y bajan de la tarima al cual inmediatamente son saludados y felicitados por el gobernador y algunos residentes que asistieron la performance musical. La familia durante todo el evento de posesión desde su llegada al centro poblado hasta en estos momentos de saludos y agradecimientos siempre estuvo unida, motivo de una profunda sincronización laboriosa que se evidencia igualmente en la performance musical. Además, dada por esa imagen y connotación indigenista de la familia en performance que trasciende con más ahínco para sus residentes por sus oratorias políticas y versos de las canciones. Al caer la tarde decido acompañar a la familia hacia la finca en el *Carmelo*, después de una extenuante jornada en el centro poblado.

Extensiones de la persona “corporizada” músico Emberá: El devenir “cuerpo sonoro”

Escuchar cada día toda esa manifestación ecológica sonora en este lugar del *Carmelo* me remite a pensar y tratar de entender sobre cada uno de esos detalles sónicos circundantes en este lugar paisajístico tropical de montaña, pero más aún, destacar esa relación casi íntima

y natural de cada una de estas personas por estos sonidos, desde los más sonoros como los cantos de los turpiales hasta los más ínfimos o íntimos como el silencio de las oscuras noches. Las prácticas sonoro-musicales de estas personas aquí en la finca se permean y se nutren de esa ecología y de ese sistema que está en permanente circulación, como lo menciona Massey (1995) de esa “identidad de lugar” basada en la experiencia y la acción de los individuos que cotidianamente la humanizan y la llenan de contenidos y significados. Así mismo, dirigida, por esa inter-relación de cuerpos, sonidos y ecología, condensada por esa “acustemología” que se relaciona en el texto fundante de Feld (1996).

Así pues, en este espacio de convivencia con esta familia siempre busque ese vínculo de relación ecológica, es decir, tratar de comprender e interpretar en todo momento ese devenir de sus cuerpos con sus vocalidades y sonoridades en esa relación intensa con las alteridades o divinidades del territorio. Por tanto, como menciona Tola (2007) y Miller (2007) teniendo presente esa “persona corporizada” y “extensiones corporales” mediante esa no frontera entre los seres existentes -humanos y no-humanos- a través de los nombres, objetos/artefactos, plantas medicinales, adornos corporales, etc.

Recuerdo mucho ese primer día de convivencia con la familia, siempre me resulto un poco difícil inicialmente interpretar algunos significados que tienen ellos para con sus prácticas en este espacio y lugar de parcela, especialmente a lo que concierne al esfuerzo que debía hacer para comprender los diálogos, especialmente entre los adultos y niños, puesto que combinaban algunos nombres –configurados mediante el uso de algunas sílabas del español- con el español y el emberá y en muchas de esas ocasiones debía inferir lo que conversaban. No es casualidad, que esta situación dio pie para ahondar en algunas conversaciones especialmente con don Darío y doña Martha frente a esta situación de mí dificultad lingüística de comprensión. Ahora bien, ellos siempre fueron muy receptivos y dispuestos para colaborar en cualquier inquietud o dificultad que se me presentaba, especialmente cuando participaba de sus prácticas o trabajos de parcela.

Algunos de esos nombres que la familia usa cotidianamente los fui interpretando, dado que vienen a hacer parte integral también de sus prácticas sonoro-musicales en sus

discursos y textos de canciones. Entonces, por ejemplo, nombres como *damabuga*⁷⁷ -nombre de su parcela- o *Damaciri*⁷⁸ -nombre del grupo musical- por citar estos dos, vienen a constituir ese acto de “adornar” o “nombrar” como una forma de establecer conexiones de parentesco, Miller (2007), precisamente, dada su connotación de inter-relacionalidad entre los nombres propios de estas personas, es decir, *damabuga* y *damaciri* son nombres que vienen de las sílabas iniciales de los nombres que hacen parte afectiva con estos y como menciona don Darío: [...] *es una conexión universal con lo nuestro, es un juego de palabras que hasta los niños ya están aprendiendo.*

Así mismo, los nombres de los hijos menores y nietos de don Darío, como: Samabe Arivima, Nejuesta Pilumar, Jenara Doruma, Nepima Masedi, Nodi Sajupirio, Esmo Minoesmer, Jusacha Dosane, Nelsa Solesa, vienen a constituir al igual que los adornos, una dimensión corporal, es decir, más específicamente a ese devenir-cuerpo, como lo acota Tola, “[...] los nombres son concebidos también como extensiones de la persona corporizada” (Tola 2007, p. 509) en este sentido, el nombre como *Nodi Sajupirio* viene a constituir esa corporificación de las distintas conexiones universales y del territorio⁷⁹.

Inicialmente esta corporificación con la acción de “nombrar” y los nombres se potencializa de igual manera con el uso de algunos instrumentos o potencias del territorio, más precisamente con las plantas, los preparados medicinales⁸⁰ y artefactos sonoros que son el vínculo directo para concretar esos sonidos como cuerpos afectados por las alteridades del territorio. Aura tiene 19 años y es una de las hijas mayores de don Darío, ella junto con su hermana Nelsa son las cantantes de *Damaciri*. Aquí, ella me explica como es el uso de estas potencias en sus prácticas sónicas.

[...] a mí me enseñó a cantar mi papa... yo llevo ya, prácticamente como si... ya 8 años de estar en el grupo y en este momento pues ya llevo un recorrido, mi papá me ha venido enseñando [...] para cantar yo tomo, limón...hacemos gárgaras de limón, para que el limón limpie la garganta y la voz se escuche

⁷⁷ Es una palabra compuesta por las sílabas de Darío= DA y Martha= MA y los apellidos de ellos, Bueno=BU y Gañan= GA.

⁷⁸ Palabra compuesta de las sílabas de los nombres de Darío= DA, Martha= GA, Cirilo= CIRI, este último era el anciano o mayor indígena que tocaba con ellos.

⁷⁹ Este nombre de dos palabras, doña Martha me lo referenció como constituido de las sílabas NODI= diciembre, SA=sagitario, JUPI= júpiter, RIO= sagitario.

⁸⁰ *El preparado* es una categoría nativa que hace relación a ese conocimiento con las plantas medicinales para mezclarlas con alguna bebida generalmente algún destilado o licor.

más clarita...también el aguardiente preparado, que lo hace mi papá, también para limpiar la garganta, este es un *remedio*⁸¹, pero es muy fuerte. [...] nosotros lo tomamos el día que vamos a cantar o un día antes, ya uno va a cantar y se le escucha la voz muy fuerte y como muy blandita⁸². [...] él [don Darío] me pasa las letras y yo me las aprendo con la *guacharaca*⁸³... este instrumento [me muestra el instrumento] es de totumo⁸⁴, ésta mi papa me la hizo, pero nosotros acá también las hacemos...el cogió el totumo, le sacó la pulpa y la puso a secar, después le hizo esta boquita, estos dos roticos para el sonido y después con una cuchilla le hizo todo esto, tallarla [...] esta *guacharaca* es con la que siempre he tocado igual el tenedor con la que se toca. (25/01/2015)



Imagen 16. Aura cantando y tocando la guacharaca en la finca.

⁸¹ Es una categoría nativa, para designar los preparados hechos con las distintas plantas medicinales, es decir, *remedio* hace alusión a curar, proteger, sanar y en este caso es una alteridad para un mejor desempeño vocal.

⁸² Es una categoría nativa para designar en este caso una estética vocal para los cantos con *Damaciri*.

⁸³ La *guacharaca* –Idiófono- Instrumento musical de la clase de los raspadores, de superficie corrugada que se interpreta con un peine o trinche. Es construido artesanalmente de caña o madera.

⁸⁴ Es un árbol de la zona intertropical, originaria de América.

Ahora bien, Nelsa, es otra de las hijas de don Darío, tiene 18 años y me narra.

[...] yo antes tocaba el *carángano*⁸⁵ que se hizo con guadua⁸⁶, se hizo con dos huequitos a los lados y lo tocábamos con palos de café, pero ya después empecé a tocar este... el *globo maraquero*, claro que también le decimos el *chucho*⁸⁷... y yo toco este y canto [...] mi papá consiguió este totumo, esto es un totumo [me muestra el instrumento], mi papa lo consiguió acá, le saco todo lo de por dentro y lo puso a el sol... por dentro tienen unas semillas y chaquiras negras, mi papa se las metió, este se toca con las dos manos... yo siempre llevo el mismo ritmo [ritmo] y siempre toco con este chucho. (01/02/2015)



Imagen 17. Nelsa cantando y tocando el chucho redondo en la finca.

⁸⁵ Es un instrumento de percusión de fabricación artesanal, de forma alargada con algunas hendiduras. Este instrumento se interpreta con dos palos -por lo general del mismo material- percutiendo sobre la superficie que generalmente es construido en guadua o caña.

⁸⁶ Es una especie de bambú gigante que crece mucho en esta región del departamento.

⁸⁷ Es un instrumento musical, idiófono, típico de esta región del departamento, que se interpreta “batiendo” fuertemente su armazón hasta hacer sonar sus piedras o semillas. Es generalmente de forma cilíndrica.

Finalmente, Nodi tiene 13 años, es hijo también de don Darío y uno de mis principales colaboradores. Nodi siempre denotó interés por mi trabajo de campo, desde el primer momento que llegue al resguardo, pero más aun con mi presencia y convivencia al lado de ellos durante casi 3 meses. Entonces, él me dice.

Mi papá me enseñó a *surrunguiar*⁸⁸ la guitarra, antes yo tocaba el tambor [...] para cantar y tocar tomamos guarapo *preparado*, el guarapo era lo que los ancestros... ellos tomaban eso... el *pelaguache*⁸⁹ y eso es lo que nosotros tomamos para la voz, claro que también a veces hacemos un *despojo*⁹⁰ que es como tumbarle algo del cuerpo, eso todo lo hacemos antes de tocar, para que los espíritus se unieran con todos nosotros. [...] todo eso me lo enseña mi papa. (10/02/2015)



Imagen 18. Nodi tocando la guitarra.

⁸⁸ Categoría nativa que designa cierta facultad de tocar el instrumento de cuerda con la mano derecha –rasgueo–, ciertos movimientos de la mano designan el ritmo.

⁸⁹ Categoría nativa que designa el destilado de caña.

⁹⁰ Categoría nativa que designa el acto de limpiar o purificar el cuerpo a través de un manojo de plantas.

En suma, cada uno de estos componentes o potencias que intervienen y que constituyen en esa “persona corporizada” son fundamentales para intervenir esas prácticas sónicas como personas “afectadas” por potencias, así mismo, como también los procesos que intervienen en la formación y transformación de ese cuerpo, como las mismas performances y su espacio ecológico. Entonces, siguiendo a Tola (2007), hago referencia a la persona humana, que una vez ella se “corporifica” o se “torna otro” para ser “cuerpo sonoro”, a partir de las acciones o intenciones con las divinidades, de esta misma manera, la persona corporizada se torna así, gracias a otras personas que desencadenan el advenimiento y su transformación en este “cuerpo sonoro”

El *jaibanismo* perdido? la música como ritual de curación-sanación.

Una mañana mientras doña Martha molía el maíz para la *chicha* en la cocina de su finca, me manifestó:

[...] Darío?... a él lo llaman mucho para hacer trabajos en Riosucio, [...] yo lo acompañe la mayoría de veces... la última vez, fue bien difícil, porque a mí se me pegó un espíritu, ese día, estábamos en círculo... pues, Darío haciendo el trabajo, cuando vi que del zapato de la señora que se le estaba haciendo el trabajo, se le salió una cucaracha... me dio como susto, porque esa cucaracha se le empezó a subir a Darío por el pantalón... por dentro del pantalón... yo decía, Darío; Darío; cada vez más fuerte... Darío no podía parar, pues... con el trabajo de él... porque es peligroso, por los espíritus... entonces... caí enferma y me desmaye.

Las prácticas chamánicas se basan en una profunda inter-relación entre la persona y el mundo natural circundante que lo rodea, social y sobrenatural. Es decir, como lo referencia Vasco (1985) que en el caso de los Emberá, diferentes autores han considerado que la enfermedad es producida por la acción de algún espíritu o *jai* maligno que los castiga. Así pues, de este modo, la salud depende estrechamente de estos vínculos, con los factores ecológicos circundantes y con los seres que la habitan, y como dice don Darío, *hay que escuchar ese llamado* puesto que esos seres son los dueños o guardianes que determinan las formas en que se deben adquirir las relaciones entre los humanos, los no-humanos y la naturaleza. Cuando doña Martha me dijo: [...] entonces... caí enferma y me desmaye, es

producto de la posesión de un espíritu o *jai* maligno en el cuerpo de ella. Como mencionó don Darío, [...] *el espíritu de la señora se le paso a ella, por eso es que se tiene que estar muy concentrado en esta clase de trabajos, para que el cuerpo no quede débil*. Así pues, que de esta manera, siguiendo a Citro (2009) y otros autores que han referenciado sobre chamanismo indígena, estas concepciones dan cuenta de la permeabilidad entre la persona y el mundo, entre el adentro y el afuera.

Vasco (1975, 1985) acota que los indígenas Emberá, designan con el nombre de *Jaibaná* a la persona que cura o sana con su canto y sus bastones⁹¹ *jai*, empleando para sí el conocimiento y la utilización de las plantas medicinales. En este sentido, los *Jaibanás* usan esos cantos *jai* y sus bastones, para establecer ese puente de conexión entre esos Otros mundos habitualmente separados, como el de los espíritus o el de los muertos, para curar cuerpos enfermos. Ahora bien, el nombre de *Jaibaná*, como denoté en mi trabajo de campo, está ya poco usado por algunas comunidades indígenas Emberá, precisamente por las confrontaciones y presiones de décadas pasadas, de políticas-misioneras, justamente por la realización de estas prácticas chamánicas. Vasco hace mención en su trabajo de campo, al *Jaibaná* “arrepentido” Clemente, quien había destruido sus bastones por la presión de la administración pública y de la iglesia católica, (1985, p. 14). Este hecho marca e irrumpe de una u otra forma la concepción de los artefactos en las practicas chamánicas Emberá, como es el caso de los bastones *jai*. El destruir los bastones es un acto difícil y peligroso, puesto que se dice que es como matar a su dueño. Clemente tuvo que haber superado esto y seguir sin bastones, no obstante, por una necesidad de curar después a un nieto suyo quien estaba gravemente enfermo, decidió cantar *jai* sin bastones logrando curar al niño.

Es pertinente indicar a las luces de estos diálogos, algunos interrogantes para tentar delinear algunos caminos con respecto a las prácticas de medicina tradicional de don Darío y sus cantos con el grupo *Damaciri*. Entonces, ¿Cuál es el *Jaibanismo* en el territorio indígena

⁹¹ Son unos artefactos o “varas” –bastones- de madera, que ya no son usados por los Emberá y hacían parte tacita e integral de la presencia del chaman o *Jaibana* donde representaba todo la esencia y el “poder” de curación. En palabras de Reichel, Los bastones del jaibana “son varas de sección circular y de un largo aproximado de 80 a 100 centímetros. Siempre están tallados de madera dura y pesada, generalmente de color negro o rojizo, y su superficie se alisa y pule con mucho cuidado. El extremo inferior se adelgaza gradualmente aunque no termina en punta, y el superior está adornado por una talla que corresponde al uso específico del objeto. La parte tallada abarca aproximadamente la sexta o la quinta parte del bastón. La forma más importante es la antropomorfa, que representa antepasados masculinos” (Reichel 1960, p. 126).

de San Lorenzo? Evidentemente, el *Jaibanismo* acontece en el territorio indígena pero revestido de otras formas para la consecución de sus prácticas, es decir, otras formas de “llevar los bastones *jai*” y otras formas de producción del “*canto jai*” como se manifiesta en las prácticas de los médicos tradicionales en el resguardo de San Lorenzo. Sin embargo, es pertinente ahondar en el trayecto de este interrogante. Ahora bien ¿Cuál es la relación entre el *médico tradicional* “*Jaibaná*” y los “*cantos jai*”? Rossbach de Olmos, afirma, que en el diálogo las dos partes intervienen. Sin embargo, hay algunas dimensiones de poder donde el “*jaibaná*” o *medico tradicional* domina la situación, debido al transcurso de un aprendizaje, no obstante, los *jai* tienen voz –sonidos- y se pronuncian a veces fuerte y decididamente. (2007, p. 347). Finalmente, ¿Qué es lo distintivo en las prácticas de medicina tradicional de don Darío, que lo diferencia de los demás médicos tradicionales del territorio indígena?

Don Darío es un *médico tradicional*, su conocimiento en etnobotánica lo aprendió precisamente de algunos chamanes de la amazonia colombiana, especialmente del Putumayo. Es así, que esto lo ha llevado a otorgarle un grado de referencia en sus prácticas de medicina tradicional, no solo por los residentes del territorio, sino también por otras personas no indígenas de los municipios aledaños de Supía y Riosucio. Así pues, que todo su conocimiento en las plantas también lo evidencia y lo pone a disposición de sus prácticas sonoro-musicales en una amalgama de saberes que los guardianes o espíritus le han concedido para poder él otorgar curación y sanción. Como él lo manifiesta: [...] *son dones, es un llamado que la naturaleza le hace a uno, la waira⁹² me llevo de la naturaleza... y esta fue la primera señal*. Así pues, que don Darío no se acompaña de bastones *jai* ni en este caso de *cantos jai*, solo de su *waira* y de sus composiciones musicales que canta con *Damaciri*. En este sentido, como menciona Viveiros de Castro (1992) otorga beneficios para el uso de otros elementos y artefactos para esa aproximación con esos Otros seres.

En este sentido, el siguiente evento se constituye como el esbozo para dar coherencia con estas interpretaciones etnomusicológicas, basadas en las prácticas de medicina tradicional que don Darío realiza tanto dentro como fuera del territorio indígena. Los distintos elementos que don Darío y la familia usa para intervenir estas prácticas de curación están direccionados especialmente hacia los cantos y la forma de acceso a ellos. Así pues, que

⁹² Es un artefacto chamánico hecho de hojas secas para realizar el despojo.

intentar interpretar cada una de estas acciones sónicas –emisión de los cantos- y de las sensaciones y percepciones sónicas –recepción del/los “enfermo(s)”- en los distintos momentos del ritual de curación y sanación fue mi principal motivación. Sin embargo, reitero, que no quiero ahondar en lo que respecta a una definición en cuanto el tipo de ritual o eventos de estas ceremonias en el territorio, sólo, interpretar la dimensión sónica para con estas prácticas de curación en el resguardo.

* * *

En uno de esos días que acompañaba los trabajos de parcela en la finca, don Darío me manifestó que tendría la visita de un *taita*⁹³ del Amazonas, como ellos suelen llamar al chamán. Esta persona sería la encargada de realizar el ritual de la ingesta o toma de “yage” - como se denomina popularmente a la planta de la ayahuasca en Colombia-, más precisamente en el lugar sagrado que ellos tienen en su finca. Durante toda la convivencia con la familia, siempre estuve ávido de dejarme afectar por cada situación, por cada momento, contemplando mejores posibilidades en cuanto al privilegio de estar precisamente movido por esas filosofías y ontologías indígenas en este espacio. Sin embargo, en esta ocasión don Darío me manifestó que la decisión de participar en el ritual con ellos no estaba en mí, como siempre lo había manifestado en otros momentos al tomar de algunos *preparados* que don Darío hace en su finca. En esta ocasión, él me reiteró varias veces diciéndome que el *elemental* o la *medicina*, como él llama a la planta, me elige, es decir, como me lo expresó ese día: *Usted tiene que sentir el llamado de la planta y si verdaderamente está listo me avisa para ponerlo en la lista de los que van a tomar la medicina*. Fueron estas las palabras que me abrieron a otro portal de interrogantes de los que en ninguna otra situación de mi vida me habría podido preguntar, ni siquiera pensar. Favret-Saada (2005) discurre bien en este asunto con el trabajo sobre brujería por los campesinos del Bocage en el noroeste francés; ella muestra esta divergencia en el tratamiento metodológico, en si es necesario dejarse afectar, o no, por estas situaciones en el campo etnográfico, es decir, la autora evidencia en su trabajo, si es preciso para estudiar la brujería, no sólo observarla o participar de sus rituales, sino, además, dejarse afectar por sus lógicas. En este sentido, siguiendo mis pensamientos e

⁹³ Es el nombre con el que se denomina al chaman en la amazonia colombiana. Los conocimientos de los taitas o curacas, están articulados al uso y administración del “yagé” o ayahuasca

interrogantes por esta situación de carácter metodológico, quiero acotar esta divergencia precisamente coincidiendo con el pensamiento de la autora. “[...] en el comienzo no pare de oscilar entre esos dos obstáculos: si yo ‘participase’ el trabajo de campo se tornaría una aventura personal, esto es, lo contrario de un trabajo, pero si tentase ‘observar’ quiere decir mantenerme a la distancia, no hallaría nada para ‘observar’” (Favret-Saada 2005, p. 157). Así mismo, después me remití también a preguntarme, pensando en las palabras de don Darío, es decir, si verdaderamente estaba listo, si participar o no de la ingesta de la ayahuasca. Sin embargo, por esos días, doña Martha me dijo: *Si usted está acá con nosotros, quiere decir que la planta ya lo eligió, más bien pídale al elemental que lo cure, acá todos tomamos medicina para curarnos, hasta los niños.*

* * *

El día anterior a la ceremonia-ritual llegó a la finca el *taita*, una persona de unos 65 años aproximadamente que había viajado con su hijo y unos acompañantes alrededor de 18 horas en bus hasta llegar a San Lorenzo. El *taita* es un chamán no indígena del alto putumayo, él se define como un “colono”, que aprendió las tradiciones y costumbres Ingas⁹⁴, hasta convertirse en un *taita*, además, su compañera es una indígena Inga. Ese día, el *taita* y don Darío establecen los preparativos para la ceremonia y escucho que el *taita* le dice a don Darío que quiere que intervenga como *médico tradicional* con los cantos con el grupo *Damaciri* en la celebración. Ese momento de escucha, tuvo para mi repercusión solo por el hecho de saber que don Darío estaría activamente participando con sus conocimientos como *médico tradicional* Emberá “*Jaibaná*” y con sus cantos parranderos de curación “*jai*”.

Así pues, que al caer la noche, empezó la ceremonia. El *taita* estaba de pie frente a una mesa dispuesta para la celebración con algunas ofrendas y empezó a cantar con la cabeza inclinada moviendo su *waira*. Por largos minutos el *taita* emitía unos cantos onomatopéyicos de un ritmo lento y cadencioso en un lenguaje incomprensible que salían precisamente por los largos sorbos de aguardiente *preparado* que tomaba y expiraba hacia arriba para expulsarlo. Así mismo, al lado derecho del *taita*, se encuentra don Darío, atento con su *waira* en la mano, escuchando los cantos chamánicos con la mirada fija en la fogata, que

⁹⁴ El pueblo indígena inga o ingano es un grupo quechua que habita en el Putumayo –Amazonia Colombiana.

precisamente arde en el centro del círculo hecho por las personas presentes. Alrededor de unas 25 personas nos encontrábamos en este espacio sagrado, escuchando los cantos y atentos a las directrices que seguirían para la “toma” del elemental. Fue así, cuando el taita interrumpió su canto y se dirigió a los asistentes: *[...] dar las gracias a doña Martha y al taitica Darío por este sitio tan mágico que tiene acá, [...] cada uno, a lo que vengamos, venir con un propósito para el espíritu del yagé... por enfermedades, por salud etc. [...] los elementales están a toda hora con nosotros, aho;*⁹⁵. De igual manera, don Darío también se dirige a los asistentes. *[...] nos encontramos hoy aquí alrededor del fuego y la intención es que cada uno traiga un propósito y lleve pues como ese objetivo, como para que se van a tomar la medicina [...] esta es una fiesta de reflexión de curación, esto no es como lo que se decía antes...que esto es satánico, no; esto es curación, donde la medicina va a limpiarles... ese elemental ese gran espíritu se va a comunicar con ustedes.*

En ese instante, el taita empezó a interpretar una armónica⁹⁶, seguidamente de unos fuertes zapateos con ambos pies contra el piso a un ritmo constante, igualmente, sin dejar de lado la *waira* que tenía en una mano y balanceaba sobre el yagé que estaba dispuesto en la mesa. Así pues, que acto seguido fue la “toma” o ingesta de la ayahuasca que servía el taita en un pequeño totumo para cada uno de nosotros. A partir de ese instante, todo empezó a transcurrir como más de prisa o más lento? La verdad perdí la noción de tiempo. El estar totalmente afectado fue algo verdaderamente osado, no sabía cómo iba a reaccionar mi cuerpo frente al *elemental*. El estar afectado por esta disposición chamánica, me concede otras formas de ser en el espacio, como menciona Viveiros de Castro (1992) ser afectado por esas filosofías indígenas, cambia la visión de cuerpo en esa mirada ontológica. Ahora bien, en estos momentos está la percepción mía con respecto a cada signo que pasa por mis sentidos.

El taita siguió con sus cantos, ahora interpretando una guitarra. Dentro de sus frases cantadas que son precisamente dictadas por los espíritus “*jai*” que habitan la naturaleza,

⁹⁵ Es un vocablo usado frecuentemente en conversaciones en este tipo de celebraciones rituales con la ayahuasca y significa - por todas “mis relaciones” o lo que es lo mismo “todos estamos relacionados”. Es un sentimiento, un agradecimiento, es algo sagrado. Es de la lengua Lakota, tribu sioux del norte del río Misuri.

⁹⁶ Este instrumento musical de soplo metálico junto con la guitarra es frecuentemente usado por los chamanes y médicos tradicionales, jugando un papel importante en la musicalidad de la ceremonia donde se interpreta en solitario o en conjunto.

incluía los nombres de algunos de las personas presentes en el espacio, para contenerlos seguramente como si fueran unas plegarias de sanación. Vasco menciona que al *jai* no hay que entenderlo como espíritu sino como la esencia misma de las cosas o una energía, (Vasco 1985, p. 101), no es por acaso, que esa misma energía se siente y se magnifica en el espacio, más aun, cuando todos empezamos a escuchar gritos de uno de los indígenas presentes –el compañero de una de las hijas de don Darío- por una especie de trance, donde desplegaba una especie de sufrimiento en el suelo, los gritos eran fuertes y decían con mucho ahínco, *ya no más; ya no más;* no sabría describir mi sensación al escuchar y observar al indígena, pero creo que era de angustia y miedo. En este sentido, son los espíritus o “*jai*” que deben estar bajo control del *taita* o *médico tradicional* para establecer nuevos contactos con otros espíritus o nuevos “*jai*”, para invitarlos a conversar, como me lo indicó el *taita* en conversaciones posteriores de la ceremonia. Así pues, este indígena estaba entonces poseído en palabras de don Darío, por un espíritu o “*jai*” y que su cuerpo necesita ayuda para salir de esto. Vasco acota, “[...] un *jai* que se siente cómodo, se queda” (Vasco 1985, p. 18) es decir, ahora es el momento de actuar con la medicina tradicional para curar al indígena. Nuevamente don Darío dice, *es un karma, cuando usted no reconoce sus karmas, el elemental se los muestra*. Es en este preciso momento donde el *taita* interpela a don Darío que intervenga también con su medicina tradicional y cantos con *Damaciri*.

Hacia un *perspectivismo sónico*.

Para empezar este aparte, quiero acotar un interrogante, siendo conscientes de que en estos momentos los cantos son puestos al servicio de la ceremonia- ritual de la ayahuasca con el grupo *Damaciri*, es decir, ahora ya no son los cantos en performance en una tarima en la plaza de San Lorenzo o en una localidad cercana –en la esfera pública-, ahora son los cantos como acceso a las distintas formas de curación y sanación en los rituales de medicina tradicional. Entonces, ¿Qué sucede cuando se escuchan los distintos cantos rituales de curación y de medicina tradicional, afectado por las plantas, en este caso por la ayahuasca? Creo, que si medianamente trato de discernir o comprender estas estructuras, podría considerar un portal para comprender significaciones de relaciones entre humanos y no-humanos por los médicos tradicionales. Así pues, que me remito al postulado inicial de este

capítulo, ¿Cómo escuchan los sonidos de performances los diferentes grupos de música y especialmente de *Damaciri*, los Emberá en San Lorenzo? Y siguiendo el contexto ¿Cómo escuchan los Emberá los cantos rituales del grupo *Damaciri*?

Viveiros de Castro, define al perspectivismo, “[...] el mundo es habitado por diferentes especies de sujetos o personas, humanas y no-humanas, que lo aprehenden desde puntos de vista distintos” (2002, p. 348). Esta nueva forma amerindia le sugirió al autor crear el término de multinaturalismo, precisamente para diferenciarlo del multiculturalismo, que Viveiros de Castro define como una “implicación mutua entre la unicidad de la naturaleza y la multiplicidad de las culturas, la primera garantizada por la universalidad objetiva de los cuerpos y de la sustancia, la segunda por la particularidad subjetiva de los espíritus y del significado” (2002, p. 349).

Siguiendo estos pensamientos del autor sobre el perspectivismo amerindio, quiero discernir a la luz de este evento y al “escuchar”⁹⁷ los distintos cantos de performance durante la ceremonia de curación y sanación con la ayahuasca poder entrar –tentar- a otros portales de correspondencia sónica. Es decir, la acción de “la escucha” no solo de los cantos, sino de todo el paisaje sonoro, hace corresponder las dimensiones sónicas más vivas por los sentidos. Siguiendo a Murphy y Smith, “lo que yo oigo, también está pensado” (2001, p. 1), o sea, lo que yo “escucho” esta dictado y pensado por entidades no-humanas que hacen vinculo a través del médico tradicional –chamán- y de la ayahuasca. Ahora bien, siguiendo a Descola (2006) con su concepto ontológico de animismo, que se basa en el reconocimiento de identificación de interioridades entre humanos, animales y plantas, es decir, dotados de un alma. Es preciso considerar, desde esta parte ceremonial y ritual de estados alterados de conciencia, la acción de la “escucha” como una especie de “animismo sónico” sujeto a unos cantos totalmente dispuestos de alma, que en este caso son propios de los espíritus o “*jai*” –entidades no-humanas- para propósitos de curación.

El perspectivismo igualmente es claro en este sentido cuando discierne sobre los diferentes puntos de vista de las especies de sujetos humanos y no-humanos. En este sentido, la performance del grupo *Damaciri* con intervenciones de cantos onomatopéyicas por el

⁹⁷ “Escuchar” entre comillas lo voy a usar a la acción de oír o escuchar afectado por la planta de la ayahuasca.

taita y los estados alterados de conciencia por el *elemental*, hacen denotar en la acción de la “escucha” parafraseando a Viveiros de Castro con el multiculturalismo, un evidente estado de unicidad entre la ecología natural y la multiplicidad de sonidos. Ahora bien, las mismas acciones durante la ceremonia, hacen denotar estas correspondencias donde cada individuo después de la ingesta se retira a una hamaca o a un lugar solo en la oscuridad. Es decir, la acción de la “escucha” hace corresponder un *perspectivismo sónico* delineado totalmente por su propósito de cura, la “escucha” en total correspondencia con las visiones que produce el *elemental* y la ecología sonora, produce diferentes puntos de “escucha”.

Hay un momento en el ritual que es la expulsión de parte del *elemental* mediante el vómito. En este sentido, las personas esperan o “aguantan” hasta donde más se pueda esta expulsión, precisamente para otorgarle al cuerpo una mejor asimilación de la planta. Sin embargo, siempre está el momento de esta expulsión que en palabras de don Darío: [...] *es botar todas las impurezas de su cuerpo, el vomitar limpia y cura*. Así pues, que durante la ceremonia, don Darío siempre estuvo atento a sanar a su yerno y compañero de su hija, tanto ella con lágrimas en sus ojos como don Darío no dejaban de cantar con el grupo y constantemente al parecer instigaba a su hija a ser fuerte debido al momento. Sin embargo, siento que hubo un instante donde los cantos de *Damaciri* y los del *taita* repercutieron con más intensidad en el espacio, provocando más sensaciones y percepciones a nosotros los asistentes, abocándonos en un éxtasis por las *multisonoridades* y *multivisualidades*. Ahora bien, fue en este lapso de tiempo “creo” en el que este indígena –que aun yacía en el suelo– se aboco en movimientos fuertes con su cuerpo –contorsión. Es decir, fue en este momento donde esta persona vomitó precisamente con la ayuda de dos indígenas que sujetaban sus brazos y el *taita* que intervenía pronunciando su nombre varias veces –como si quisiera despertarlo de un sueño pesado, *Fredy; Fredy; despierte; despierte; vuelva;* a la vez que bebía de una botella expulsando por su boca el *preparado* en su cuerpo y cara. Entonces, según Miller (2007) en su trabajo con los Mamaindê, los chamanes tienen la facultad de tornar visible lo invisible, es decir, las personas también poseen adornos internos que el chamán es capaz de ver y de tornar visibles durante las sesiones de cura. En este sentido, algunos de esos adornos corporales internos son los mismos karmas –como le sucedió a este indígena– que solo el *medico tradicional* o *taita* puede ver en cada individuo y que se

materializa mediante la ingesta de la planta y las provocaciones sonoras que cada uno “escucha” en la ceremonia.

Particularmente uno de los momentos más intensos y difíciles personalmente en la ceremonia estando afectado por el *elemental* fue el momento de la expulsión –el vómito-, me costó demasiado, precisamente porque se tornó visible lo invisible y al parecer vomité algunas piedras que salían con dificultad por mi garganta y caían en el suelo. Algunos autores, relatan que uno de los grandes hechos de los antiguos chamanes consistía en hacer aparecer mágicamente muchas piedras o perlas en el suelo.

Finalmente, quiero acotar que los cantos de *Damaciri* y la disposición en la ceremonia de don Darío como *médico tradicional* recompone primeramente la connotación inicial sobre el *jaibanismo* en el resguardo indígena de San Lorenzo, es decir, estas nuevas formas contemporáneas de medicina tradicional que don Darío realiza para con su comunidad con los Emberá con enseñanzas igualmente de chamanes o *taitas* de la amazonia colombiana, son continuidades de esas ontologías chamánicas en el territorio indígena y con los Emberá. Así mismo, definiendo el evento como una multivocalidad en escena donde se dan múltiples relaciones entre los humanos y no-humanos, construyendo puentes discursivos a través de los cantos que los espíritus o “*jai*” detallan por la voz del *médico tradicional* o *taita*.



Imagen 19. Espacio antes de la ceremonia.



Imagen 20. Don Darío y Nodi encendiendo la fogata



Imagen 21, Don Darío y el *taita* preparando el espacio.



Imagen 22. Don Darío y el *taita* en el proceso de limpieza corporal

Es preciso acotar entonces esa dinámica y disposición de estas prácticas sonoro-musicales de estas personas con su grupo *Damaciri*. Es decir, delimitar esa centralidad cosmo-sónica y cosmo-ontológica en la cual intervienen múltiples aspectos generados a partir de estas prácticas sonoro-musicales “parranderas” que se dan en el territorio indígena. La dimensión cosmo-sónica está inicialmente otorgada por el carácter espacial de sus prácticas, es decir, mediante los dos contextos de performance tanto en la esfera pública como en los cantos rituales de curación, asumiendo para cada una de ellas ciertas tecnicidades – especialmente vocalidades. Ahora bien, esa centralidad que dimensiono frente a los textos de sus canciones configura procesos de construcción de persona, etnia y territorio que se evidencia en los estados alterados de conciencia con sentimientos de alegría, llanto o evocación de un pasado por sus residentes y por otro lado la connotación de sus prácticas sonoro-musicales como un dispositivo de sanación en los rituales de medicina tradicional o chamánicos en el territorio indígena.

Entonces, en este capítulo narré ese aspecto cosmo-sónico del grupo familiar *Damaciri* donde me desplugué a confrontar estas dimensiones a partir de dos eventos que sucedieron en el territorio indígena como son: las fiestas de posesión del gobernador indígena en el centro poblado y la ceremonia de ingesta de ayahuasca en la finca de don Darío. Ahora en el próximo capítulo sitúo las performances de los jóvenes músicos Emberá en el centro poblado de San Lorenzo y sus connotaciones socio-políticas dentro y fuera del territorio con estos eventos musicales.

Capítulo 3.

Los jóvenes Emberá: Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango.

En este capítulo evidenciaré esas experiencias intersubjetivas con cada uno de estos encuentros con los jóvenes músicos indígenas del resguardo, es decir, cada una de esas vivencias sónicas que pude compartir tanto dentro como fuera del territorio indígena, abrieron un dispositivo de interpretación más amplio, sobre esos significados que estos actores sociales le atribuyen a sus prácticas sonoro-musicales. Así mismo, esos “nuevos” escenarios contemporáneos indígenas intervenidos por estos jóvenes, denotan y reflejan igualmente esos procesos de construcción de persona, etnia y territorio.

En este sentido, estos actores sociales promueven en el territorio indígena otras alternativas de evocar un indigenismo, igualmente visto como recurso para dar visibilidad a ciertas luchas políticas que aún son motivo recurrente en el resguardo indígena. Del mismo modo, esto es concedido, mediante la apropiación de ciertas prácticas de la industria de la música contemporánea, las redes virtuales sociales y de algunos artefactos sonoros que desde hace una década aproximadamente están llegando al territorio, o sea, estos jóvenes establecen relación en el plano material con otros elementos simbólicos de otras sociedades. Sin embargo, asumen otra concepción cosmo-ontológica y cosmo-sónica para con estos elementos dentro de su territorio, precisamente para intervenir sus prácticas sonoro-musicales.

Así pues, que siguiendo estas líneas, en este capítulo denotaré los conflictos, resistencias y/o negociaciones de los procesos de configuración identitaria de estos jóvenes, que realzan y evidencian mediante sus componentes corpóreos y sonoro musicales vectores de producción de “ruidos”, sonidos, performances musicales etc. Así mismo, direccionando estas interpretaciones al interrogante ¿Qué significa hacerse músico y practicar la música para un indígena joven en el siglo XXI? Este es el componente y cursor guía para enmarcar estas interpretaciones etnográficas que observé e interpreté en cada situación y evento sónico-social en el territorio indígena.

La lucha es nuestra ahora.

Los colectivos indígenas en Colombia vienen asumiendo y manifestando con más insistencia, sus propósitos de lucha política. Los distintos caminos que estos actores sociales toman para visibilizar sus pensamientos y necesidades de sus comunidades son cada vez más proyectados en el espacio colombiano. No obstante, son muchas las dificultades que estos pueblos tradicionales están enfrentando hace décadas y la antropología colombiana ha sido testigo, en ocasiones silencioso de estos eventos políticos. Sin embargo, algunas posiciones son manifiestas frente a estas dificultades de los pueblos tradicionales y desde luego son acciones académicas de acompañar ese no silenciamiento de sus voces por estos actores sociales. De esta manera, el desplazamiento forzado, el conflicto armado, el innegable crecimiento de empresas mineras y multinacionales que afectan territorios indígenas, son algunas de las dificultades que actualmente enfrentan estas sociedades. Ahora bien, en este sentido, son las voces de estas personas indígenas que actualmente quieren expresar sentimientos encontrados y el mismo contexto y espacio denota más significativamente estos episodios políticos. Es decir, Miñana (2009) profundiza en esta problemática y hace énfasis en torno a la relevancia de pensar que Colombia posee una gravísima situación con respecto a las condiciones de vida de los pueblos tradicionales y acota:

Este panorama plantea un escenario legal, político y territorial significativamente diferente al período anterior a la Constitución de 1991. Los actuales indígenas se definen como tales frente al Estado, a las instituciones y a la sociedad mayoritaria, y han adoptado una serie de estrategias no sólo políticas o territoriales, sino también culturales y simbólicas para fortalecer su identidad como pueblos y su capacidad de negociación y autonomía, y la música, en muchos casos, ha contribuido en todos estos procesos. (Miñana 2009, p. 5)

Así pues, que esta situación de pobreza, la discriminación histórica, las luchas por sus derechos fundamentales a la supervivencia, la propiedad colectiva de sus tierras, y la participación plena en sus decisiones, hacen denotar esta compleja situación de irregularidades sociales contemporáneas por estas sociedades. Sin embargo, estas luchas de estas personas denotan un proceso significativo, ahora en Colombia, cumpliendo con un propósito conveniente y es construir un proyecto de nación pluricultural, a partir de la inclusión de todas las minorías étnicas, sus voces, sus agendas políticas etc. Además, ciertos

episodios políticos, como por ejemplo, las movilizaciones indígenas en todo el país son motivo relevante de hacer sentir sus discursos, que desde hace décadas acontece en el espacio colombiano. De igual manera, estos actores sociales vienen desarrollando fuertes posiciones sobre la diferencia cultural en la intervención en agendas públicas y siendo protagonistas activos en foros de la política nacional e internacional, donde distintos líderes indígenas –especialmente los jóvenes- vienen asumiendo papeles relevantes. En este sentido, Wade (2011) afirma que los diferentes estamentos de estas luchas contienen un título significativo y que al menos –sobre el papel- se han otorgado importantes concesiones. Además, los pueblos indígenas a partir de la reforma de la constitución de 1991 ganaron derechos, inclusive a posiciones en el senado de la república.

Los resguardos indígenas de Caldas denotan estas particularidades y San Lorenzo no es la excepción frente a estas manifestaciones políticas, donde estas personas asumen cada vez más posiciones de lucha y resistencia. Ahora bien, entre los distintos factores está el constante temor que se vive aún en estos territorios, a saber, de las distintas amenazas de grupos al margen de la ley, que en ciertas épocas del año, especialmente en elecciones municipales, pisan estos territorios sembrando terror. Hago referencia aquí –como ya lo había acotado en el capítulo 1- de los hechos violentos que sucedieron en el territorio indígena mientras realizaba mi trabajo de campo y fue los asesinatos de la familia del gobernador⁹⁸. En este sentido, ¿Será que existe un recelo o temor general de que se pronuncien aún más los indígenas en Caldas en cargos municipales? Es preciso indicar aquí que recientemente los indígenas del noroccidente de Caldas, han ganado las alcaldías municipales de Riosucio y cada vez más estos actores sociales despliegan acciones frente a este pie de fuerza y lucha indígena sin dejar de lado sus compromisos políticos y sociales para con sus territorios⁹⁹.

En este sentido, partiendo de estas particularidades especiales y espaciales de estos territorios indígenas, refiero aquí que los jóvenes asumen ciertas posiciones y discursos en sus espacios indígenas y son ellos los que con más fuerza y ahínco despliegan acciones de

⁹⁸ Relaciono la dirección del periódico local <http://www.elcolombiano.com/temor-en-riosucio-por-asesinato-de-dos-indigenas-EH1898251>

⁹⁹ Relaciono la dirección del periódico local <http://www.lapatria.com/caldas/el-mais-triunfo-en-la-alcaldia-de-riosucio-con-bernardo-arley-herandez-228304>

lucha para resguardar sus territorios e indigenidad, es decir estos jóvenes, hacen denotar dentro de sus prácticas culturales, como la danza, la música, la artesanía etc. herramientas constitutivas para pronunciar con más fuerza sus discursos. Ahora bien, el proceso de situar en los territorios indígenas, especialmente en San Lorenzo los distintos procesos de consolidación de las prácticas sonoro musicales, marcaron en mí una visión más amplia sobre estas interpretaciones. Sin embargo, es crucial construir un balance sobre qué es lo que hay y hacia dónde estos actores sociales están apuntando con estas luchas políticas. Reguillo (2012) en su trabajo con las formas organizativas juveniles en Latinoamérica, reflejado en el contexto mexicano, consolida mención a entender el mundo y posicionarse en este, por estos jóvenes actores sociales, contemplando una visión de jóvenes como “sujetos de discursos”. Sin embargo, aquí delimito el interrogante para establecer relación con ese mundo joven indígena que cada vez se ve más abocado a construir y proponer diálogos políticos tanto dentro como fuera de sus territorios, aprendiendo a tomar la palabra reapropiándose de los artefactos tecnológicos y medios de comunicación. En suma, cómo se establecen estos nuevos diálogos juveniles indígenas por medio de las prácticas culturales juveniles.

Encuentro con los jóvenes indígenas del territorio.

Ese mundo sonoro indígena de los jóvenes Emberá, estuvo concedido inicialmente en mi inmersión en las reuniones del cabildo indígena y en los encuentros intersubjetivos con ellos en el centro poblado y el grupo *Escuela Propia*. Fue precisamente en estos espacios donde establecí redes para con las interpretaciones de performance musical en el territorio.

Diario de campo 05/01/2014: Cuando llegue a la reunión del cabildo indígena en el polideportivo, vi allí a los cabildantes de las comunidades indígenas del territorio, algunos asistentes no indígenas que hacen parte activa mostrando su solidaridad con la lucha Emberá, algunos residentes del territorio y el gobernador del resguardo –aproximadamente unas 40 personas en el espacio-, en esta ocasión, discutiendo, sobre la resistencia indígena y sobre la “crisis” de la identidad Emberá -como algunos indígenas se pronunciaron en llamarla. No quiero hacer referencia aquí de todo el evento en particular de la reunión, sin embargo, me llamo la atención, la interacción de los asistentes frente a estas posiciones y preocupaciones enmarcadas precisamente en el concepto de su identidad. Dentro de la reunión, escuché algunas intervenciones por los asistentes como las de *identidades dormidas*, *fortalecimiento indígena*, *enfoque diferencial* que dan luz precisamente para entender y comprender el sentido en el que emergían los diálogos en este encuentro.

Al salir de la reunión y recorrer los distintos caminos del centro poblado del resguardo indígena fue notable evidenciar los jóvenes indígenas, dentro de los cuales, algunos de ellos llamaron mi atención por su indumentaria: camisetas negras alusivas a grupos de rock pesado, uso de piercing, chaquetas con leyendas anarco-punk y mochilas que dejaban ver en su interior quenas y zampoñas. Ahora bien,

fue en este instante que demarque cada una de los interrogantes postulados en la reunión del cabildo indígena y me remití a preguntarme ¿qué se entiende y que sienten estos jóvenes con respecto a su indigenidad? ¿Qué es ser un joven músico indígena Emberá hoy en el territorio?

Algunos de estos jóvenes que están entre los 15 y 22 años aproximadamente hacen parte activa del grupo juvenil *Escuela Propia Umada Chyumbary* –como ya lo había referenciado en el capítulo 1- dentro del territorio, como también se identifican como parte de un “movimiento” de punk-rock en el resguardo, el cual es bien reflejado por sus bandas de rock llamadas *Gozque y Estado Calavera*. Sin embargo, estas personas entienden que ser un joven indígena casi urbano comprende una fusión de experiencias y realidades y que la música y en especial su práctica ayuda a expresar. Briones, discurre en este asunto de la indigenidad e identidad en su trabajo con los Mapuche en Chile, cuando apunta. “[...] El concepto de identidad -incluso el de su politización- no es más que una punta de iceberg para entender procesos mucho más complejos de individuación y comunalización [...] en definitiva hacer foco en las formaciones de sí, permitirá ver ciertas identidades emergentes” (2006, p. 25). Así pues, que a estos jóvenes no les importa que les digan que lo que ellos ponderan provenga de una moda foránea o se adjudique que lo hacen por ser adolescentes en “época de rebeldía” simplemente están pregonando su indigenismo de una forma muy particular, una forma de vida que está conectado igual con un pensamiento de lucha y resistencia. Fernando es un joven músico de 21 años, estudiante universitario e integrante del grupo *Escuela Propia* y explica que:

[...] Obviamente somos rebeldes a un sistema, a una forma de vida impuesta, a un régimen de cadenas invisibles que tan fuerte atan [...] ahora, hoy por hoy, entendemos muchas cosas, como por ejemplo de que estando dentro de un resguardo indígena no sentimos la diferencia a un territorio común y corriente [...] no desconocemos que el rock influyó mucho en nosotros, porque el punk nos concedió un pensamiento de izquierda, contra corriente y revolucionario.

Es decir, estas palabras de este joven, hacen denotar las irregularidades de un sistema político de estado, que igualmente permea estas comunidades, obedeciendo en momentos a estados de zozobra y desasosiego por muchas personas en sus espacios y parcelas. Igualmente, como Fernando lo expresa: [...] *ahora, hoy por hoy, entendemos muchas cosas*, denota el momento, el tiempo, el instante de impulsar en ellos una acción frente a las adversidades, contribuyendo a un pensamiento marcado y delineado por estas improntas. En

este sentido, ciertas prácticas como el rock o el punk, fueron alternativas para enmarcar ciertos componentes corpóreos, apuntando hacia la producción de ciertas performances dentro del territorio indígena y efectuado a través de un pensamiento de lucha y resistencia.

Siguiendo estas interpretaciones, primeramente por mi cabeza surgieron algunos interrogantes, como por ejemplo ¿Cómo es que estas prácticas de rock y punk llegan a tener tanto valor para estos jóvenes dentro del territorio indígena y como ingresan al mismo y a los jóvenes? En ese sentido, fueron muy significativos los diálogos y encuentros que tuve con estos jóvenes dentro del territorio indígena, precisamente para aproximar estas interpretaciones. Sin embargo, para dar claridad a este interrogante tengo que acotar aquí que estos diálogos se demarcaron también por las redes sociales virtuales, especialmente Facebook y YouTube, es decir, mucho del material y comunicación también se dio por este medio, antes, durante y después de mi trabajo de campo –por algunas dinámicas convenientes que era el compartir vis a vis, videos, fotos, archivos y links de páginas web. Por tanto, siguiendo estos rumbos interpretativos, Fernando, en una de esas comunicaciones virtuales me comparte un artículo por Facebook, escrito por los jóvenes punk-rock del resguardo. Inicialmente, los propósitos del escrito fue enmarcar los inicios de estas prácticas sonoro-musicales de punk-rock en el resguardo ya que son producto de algunas tensiones entre el cabildo indígena y los jóvenes por las prácticas de estas músicas en el territorio, además, de evidenciar la consecución de un festival de música dentro del mismo. Aquí direcciono sólo un fragmento del texto: *[...] desde hace algunos años, en el resguardo indígena, algunos de nosotros adoptamos el rock como género de nuestra preferencia [...] después de algún tiempo, el rock empieza a tornarse como un objetivo, como un grito al viento que reclama, así se empieza a conseguir instrumentos, a intentar interpretarlos. Se consolida pues alguna banda [grupo musical] que a contra corriente y sin un público se machaca¹⁰⁰ en las casas de sus integrantes intentando hacer algo parecido al rock [...] el proceso desde el primer álbum de alguna banda [aquí] lleva sus años, podemos hablar del 2003 y un casete con algunas canciones que escuchábamos, además, de muchas decepciones, hasta que en algún momento, pasando por los instrumentos que se consiguen, hasta que se llega a conocer una escena un poco más grande y por decirlo de alguna manera, con más experiencia; entonces,*

¹⁰⁰ Esta categoría nativa, hace alusión a algo que se trabaja mucho y con algún grado de dificultad.

pasaron 8 o 9 años y se conoce el parche¹⁰¹ de Supía. Con ideas más estructuradas, con ese empujón que se necesitaba, se decide hacer un primer evento, un primer toque. Se logra conseguir el lugar, se logra conseguir un modesto sonido, algunas bandas y lo más importante un público, también modesto, pero al fin y al cabo un público. Los ánimos van creciendo, tanto que unos meses después se decide hacer otro evento, ya con una experiencia previa, le damos un nombre Rock N Roll Attack [...] mejor sonido, más bandas, más público; ya no éramos los 5 peles¹⁰² de un colegio que intentaban hacer música, ya podíamos hablar de escenas hermanas, Supía¹⁰³ y San Lorenzo, sumándose muchos amigos de municipios cercanos.

Siguiendo estas líneas, ya podía pensar sobre algunos episodios y eventos que han marcado desde hace una década aproximadamente el territorio indígena, por esa nueva generación de jóvenes, que han conformado un grupo de actividad social dentro del territorio en procura de libertar ese pensamiento indígena, que en su momento como expresan algunos de ellos, no alcanzaron a conceder sus padres o abuelos. Además, estas acciones de estos jóvenes con sus prácticas sonoro-musicales despliegan otras formas de consecución en cuanto a su producción sónica y es precisamente relacionada con la apropiación de ciertos elementos y artefactos concedidos por otro plano material de otras sociedades. Entonces, ¿Cómo es la relación cosmo-ontológica y cosmo-sónica para con estos artefactos tecnológicos? En este sentido, estos jóvenes delinean dentro del territorio indígena otras formas de producción sónica determinadas por las intensidades sonoras de estos equipos tecnológicos, es decir, de una u otra forma estos jóvenes están siendo “perturbadores sónicos” dentro del territorio, haciendo alusión a las manifestaciones del cabildo indígena cuando denota estas prácticas sonoro-musicales como una reproducción de una cultura foránea que no hace parte de los pueblos tradicionales.

¹⁰¹ Esta categoría nativa, hace alusión a un colectivo o grupo de jóvenes.

¹⁰² Esta categoría hace alusión a una persona débil o de poco carácter.

¹⁰³ Es junto con Riosucio uno de los municipios más próximo al territorio indígena, igualmente con constante movilización indígena.

El punk-rock de los jóvenes indígenas.

Al entrar a campo en este territorio indígena siempre fui motivado a acceder a las distintas prácticas sonoro-musicales de estos jóvenes, para tentar descifrar algunos rumos importantes de cada uno de estos eventos, entendiendo los significados que estos jóvenes le atribuyen a sus prácticas sónicas en cada uno de los espacios de sociabilidad. O sea, desde el estudio contextual de las performances musicales de estos actores sociales, como lo define Lucas, “gente que hace música en el tiempo-espacio” (2013, p. 12). Además, de incurrir en el modelo de etnografía de evento musical, como menciona Seeger “una combinación de estrategias en campo, involucrando las categorías nativas y una descripción cuidadosa y minuciosa” (2008, p. 256). Sin embargo es pertinente discurrir y observar en este sentido los procesos de formación de identidades de estos actores sociales y los papeles en las dinámicas socioculturales en cada uno de estos espacios sónicos.

Así pues, que el siguiente relato constituye el punto de partida de estas interpretaciones etnomusicológicas con los jóvenes en el territorio indígena, a través de las distintas categorías émicas relacionadas al ámbito sonoro –la cosmo-sónica de los jóvenes músicos indígenas de San Lorenzo- así mismo, relacionadas a las significaciones de construcción de persona, etnia y territorio. No obstante, quiero apuntar que la mayoría de estos diálogos fueron concebidos de las conversaciones con estos jóvenes en la casa de la cultura, que es el punto de encuentro juvenil –*Escuela Propia Umada Chyumbaray* - y algunos otros espacios de San Lorenzo que vivencie con estos jóvenes. Además, como ya lo había mencionado, mediante el acceso a las diferentes redes sociales virtuales se generaron otras disposiciones de acercamiento para con estos jóvenes, que localizan en estos espacios virtuales sus prácticas sónicas en portales Web con videos y fotos. En este sentido, como lo denota Hine, “[...] el agente de cambio no es la tecnología en sí misma, sino los usos y la construcción de sentido alrededor de ella” (2004, p. 13).

Entonces, estas menciones hacen referencia a lo que concierne a la realización del festival de rock-punk – *Rock N Roll Attack* - en una de las comunidades indígenas del territorio en el año 2013. Toda la manifestación del evento narrado, se tradujo con algunas interpretaciones que fui delineando en cada uno de los espacios sónicos que agencian estos

actores sociales dentro y fuera del territorio. En esta ocasión, estos diálogos se denotaron a través de conversaciones por Facebook y en entrevistas en el territorio indígena. En esta ocasión Fernando y Víctor, este último también un joven músico del territorio y estudiante universitario de 22 años me narran.

Fernando:

[...] Para la sexta versión del festival, contábamos con algunos sentimientos de incertidumbre, porque no sabíamos la acogida que el público iba a tener en cuanto al lugar.

Juan:

¿Dónde siempre realizan el festival?

Víctor:

La mayoría de versiones se hacían en el centro del pensamiento¹⁰⁴ [del territorio], con el compromiso de dejar limpio el espacio y pagar la energía eléctrica del lugar. [...] Lastimosamente no tenemos entidades que nos patrocinen este evento, es totalmente guerreado¹⁰⁵ por nosotros, entonces de esto nos tocaba pagar el sonido que es alquilado y en una ocasión desafortunadamente no pudimos pagar la energía. Creo que este fue el motivo que estaban buscando [el Cabildo indígena] desde hace rato para sacarnos del lugar. Entonces nos dijeron que consiguiéramos otro espacio, en pocas palabras creo que más bien querían era que no hiciéramos más el evento.

Juan:

¿Y ahora en esta ocasión donde hicieron el festival?

Fernando:

En la comunidad de Blandón, queda a más de media hora caminando desde el centro poblado [del resguardo], uno de nuestros amigos ofreció su casa para realizarlo allá.

Juan:

¿Cómo fue el proceso de desplazamiento con equipos de sonido e instrumentos hasta la comunidad?

Víctor:

¹⁰⁴ El centro del pensamiento o polideportivo, es el lugar donde se realizan algunos eventos en el resguardo indígena, como por ejemplo, las reuniones del cabildo indígena.

¹⁰⁵ Categoría nativa, que hace mención a hacer algo con mucho esfuerzo.

Fue muy difícil, porque igualmente el acceso a la comunidad en carro es imposible, nos tocó subir en jeep¹⁰⁶ hasta cierto punto con los equipos de sonido e instrumentos musicales y de ahí luego bajar todas las cosas del jeep para llevarlas a pie hasta la comunidad, nos tocó muy duro. Igualmente varias personas nos colaboraron.

Juan:

¿Pero ustedes informaron al Cabildo indígena para la realización de este evento en la comunidad de Blandón?

Fernando:

No, porque nosotros hemos notado que no tenemos mucha aceptación por la realización de estos toques acá [en el territorio], [...] en esta ocasión nosotros le informamos sólo al cabildante de la comunidad de Blandón.

Juan:

¿Y cómo fue el evento en la comunidad? ¿Qué paso allá?

Fernando:

Con gran sorpresa uno a uno de nuestros amigos fueron llegando, viniendo a pie desde el centro poblado y comunidades aledañas, fue un total éxito. [...] al momento de llegar a Blandón, pues todos nos organizamos para adecuar el espacio, era en un patio pequeño, pero ahí pudimos organizar el sonido para que las bandas tocaran. (Entrevista por Facebook, diciembre 2014)

¹⁰⁶ Vehículo de carga muy usado en esta región del noroccidente de Caldas.

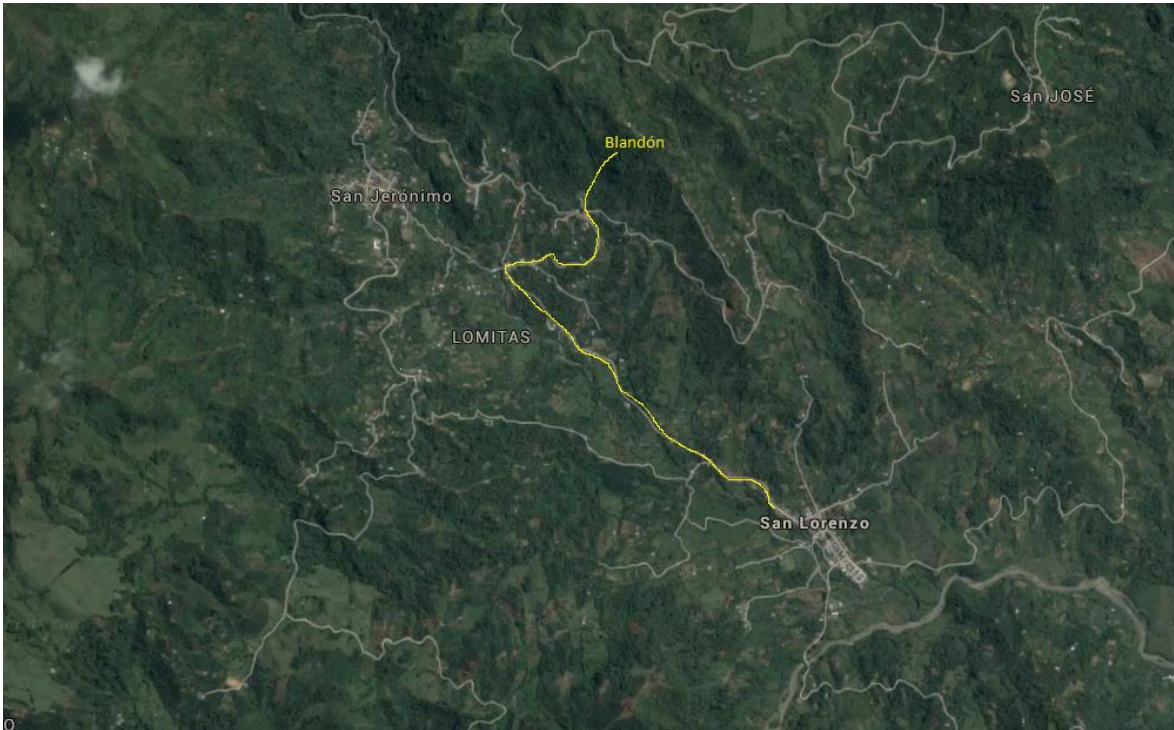


Imagen 23. Mapa del recorrido hasta la comunidad de Blandón

En este sentido, la imagen del jeep subiendo por la difícil y encumbrada montaña del territorio la pienso aquí como una metáfora ¿Cuál es la simbología remanente detrás de este hecho? Es importante mencionar que el evento como tal de estos jóvenes marcó e irrumpió en algo la tranquilidad del territorio, mencionando aquí que cuando hablo de tranquilidad me refiero a algo extraño o extraordinario para un espacio donde sus residentes poseen un fuerte vínculo ancestral y territorial.

Ahora bien, la metáfora a la que me refiero es el jeep como vehículo de cambio, de transformación, de metamorfosis de un territorio, de unos cuerpos y de unos sonidos que se funden mediante el hecho extraño o extraordinario que es el evento mismo. Como cuando Frank Kafka (1915) en su relato de la metamorfosis incorpora un hecho inexplicable que es la transformación de Gregorio Samsa en un animal y que esta transformación no es comprendida por nosotros mismos ni por los mismos personajes del relato. Así mismo, se puede reflejar este evento en el territorio, el cual no fue comprendido por muchos de sus residentes al igual que por personas ajenas al territorio -no indígenas- como yo por ejemplo que tarde en darle un significado simbólico y remanente al mismo.

El filósofo marxista checo Kosic (1996) en una alusión a este clásico de la literatura de Kafka, llama la atención de que el personaje central de “la metamorfosis” no es Gregor Samsa, sino su hermana Grete. Como acota el autor “[...] la transformación grotesca se consume, de hecho, cuando Grete deja de percibir en su hermano un humano. Ella ya no sabe si él es gente o un animal” (Kosic 1996, p. 4). Más adelante, acota “[...] si fuera mi hermano y fuera humano, tendría en relación a la familia un sentimiento de consideración, evitaría perturbarles la tranquilidad y saldría de la casa por su propia iniciativa” (Ibídem, p. 4) Así pues, que el evento mismo de los jóvenes músicos indígenas se delinea aquí siguiendo esta metáfora de Kafka y esbozando el siguiente interrogante. ¿No sería, en alguna medida, está la situación de los jóvenes indígenas de San Lorenzo, de ser “perturbadores” de las órdenes instituidas territorialmente y que en alguna medida precisan ser removidos, de forma de no “alterar” cierta orden estable e imperturbable de la tradición, ancorada como un ciclo de perpetuación de la identidad a través de los tiempos?

En este sentido, percibir ese “mundo indígena” como un mundo que se mueve, precisamente en el contexto de sus propias perspectivas multinaturalistas, como lo referencia Viveiros de Castro (1992). Además, ese movimiento es atribuido a esta nueva generación de jóvenes indígenas que se constituyen como los vectores centrales de esa producción, en este sentido de “ruidos” y sonidos, con artefactos tecnológicos, capaces de provocar e instigar.

Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas.

Durante mi estadía en el territorio indígena no pude presenciar o más bien coincidir con las performances de estos jóvenes en el festival de rock-punk -*Rock N Roll Attack*- debido a que solo es realizado una o dos veces al año. Sin embargo, estuve constantemente invitado a observar y escuchar las prácticas musicales de punk-rock en la casa de la cultura o en la casa de uno de estos jóvenes en San Lorenzo. A continuación describo de mi diario de campo una de las prácticas de rock-punk.

<p>Diario de Campo 11/02/2015: Estando en la casa de la cultura observo que llega Víctor cargando en su hombro una guitarra eléctrica y en su mano derecha un pequeño equipo de amplificación de sonido electrónico y me dice que a unas pocas casas van a tener un ensayo con el grupo de rock. Claro está, Víctor pasaba precisamente a la casa de la cultura para invitarme a presenciar la práctica o el ensayo como lo llaman estos jóvenes músicos indígenas.</p>

Al llegar junto con Víctor a la casa y entrar a una pequeña sala observo que se encuentran ya en el espacio Miguel y Yeso, otros dos jóvenes músicos indígenas, el primero hace parte del grupo *Escuela Propia* que trabaja la artesanía y el segundo es un docente del colegio de San Lorenzo. Estos jóvenes como ya lo había mencionado hacen parte de dos bandas de rock-punk en el territorio y la dinámica de este encuentro no era propiamente definir algún repertorio para alguna performance musical o para el evento de *Rock N Roll Attack* sino más bien reunirse para hacer música. En el resguardo indígena por momentos estos jóvenes se congregan para hacer estas prácticas musicales en alguna casa o en el sótano de la casa de la cultura con un sonido moderado como dicen ellos, debido a los problemas por la realización de estas prácticas en el territorio.

Así pues, al instante Víctor empieza a conectar su guitarra al amplificador donde manipula y ecualiza su sonido que por momentos rasguea fuertemente con su mano derecha, mientras Yeso y Miguel preparan igualmente un bajo eléctrico y unas quenás y zampoñas. Al momento de empezar a tocar llegaron otros jóvenes indígenas del centro poblado que no son propiamente de las bandas sino que hacen parte de la escena o “movida” que llaman ellos, sentándose en un sofá para escuchar el ensayo. Como lo expreso uno de ellos: [...] *yo no toco nada, pero me gusta esta música, las guitarras distorsionadas y las voces bien enérgicas contra el sistema.*

Así pues, que al momento de tocar, el espacio se tornó muy denso sónicamente, debido primero al recinto tan pequeño y segundo las excesivas frecuencias bajas manipuladas por los jóvenes a través de la guitarra y el bajo. En este sentido, los jóvenes empiezan a tocar de pie cantando con una voz gutural en español y muy fuerte debido a que no tenían como amplificar sus voces. Por otro lado, Miguel por momentos interpreta algunas melodías en su quena y los movimientos corporales se tornan cada vez más intensos, especialmente los movimientos de cabeza por todos los que estábamos observando y escuchando estos sonidos. Hubo un momento en la performance, donde ellos me indicaron que iban a tocar una canción compuesta por Yeso el cual ávidamente me dispuse a escuchar junto con los otros dos jóvenes que por cierto ya conocían la canción y no demoraron en responder en coro algunos de sus estribillos. (Track 6. CD)

Escuela del vicio.

*Muchas marcas en las manos
Siempre fue mentira la utopía
Estos es solo un callejón sin salida*

*Esta es tu realidad
En la miseria me vas a encontrar
Deja el mundo y ven conmigo
Esta es tu casa, escuela de vicio.*

*Vienes al mundo y llegas llorando
Escuela del vicio te sigo esperando
Escuela del vicio, escuela del vicio,
Escuela del vicio te sigo esperando*

*Y si estas mal
Y si estas mal
Así estas bien.*

*Tu mirada está perdida
Lo que creías era mentira
Por el odio destruida
Y solo te queda anarquía.*

*Nadie esperaba que vinieras
Nadie te esperaba para que vinieras
Nadie, nadie, nadie.*

Esta canción hace alusión contra un sistema impuesto como me lo expresaron estos jóvenes y que ellos como indígenas aún están permeados de muchas imposiciones del estado. Es relevante en este sentido situarse en los espacios en los que se desenvuelven estos jóvenes, como lo menciona Reguillo

(2012) cuando menciona el situarse en el territorio de los propios jóvenes para designar el nivel contestatario o marginal por medio de prácticas como por ejemplo en este sentido el rock-punk.

“Desterritorialización sónica” y “reterritorialización sónica”.

Las tensiones fueron entonces manifiestas entre el cabildo indígena y los jóvenes, precisamente por la realización de estas prácticas sonoro-musicales dentro del territorio, donde, supuestamente por este estamento indígena, irrumpen en la tranquilidad cotidiana de ciertos espacios. Así pues, que estas prácticas sonoro-musicales de estos jóvenes son ahora “desterritorializadas” es decir, a lo que hago mención aquí es a esa “*desterritorialización sónica*” como elemento contundente para dar cuenta primeramente a un movimiento de salida del territorio y segundo de una “multiterritorialidad” por estos actores sociales. O sea, estos jóvenes asumen otras alternativas para la consecución de sus prácticas sónicas en otros espacios y con otros elementos tecnológicos -como espacios virtuales- en esa vivencia de múltiples territorios al mismo tiempo y confrontando nuevas territorialidades. Como lo referencia Víctor, [...] *nos tocó buscar otro espacio, se prestó el lugar Encuentro de la Palabra*¹⁰⁷ *en Riosucio, eso es del municipio...la alcaldía... la verdad no sé muy bien, pero ahí ahora hacemos el evento...en el patio de ese centro.* (Track 7. CD).

¹⁰⁷ El *Encuentro de la Palabra*, es una iniciativa municipal para darle aliento a las expresiones culturales de Riosucio y sus alrededores a través de la representación del medio ambiente, de los hábitos, costumbres y pensamientos de la sociedad que constituyen posibilidad de cambio de mentalidad y equidad social y en donde se representa la "palabra" escrita, hablada y cantada.



Imagen 24. Los jóvenes en el festival de *Rock N Roll Attack* en el *Encuentro de la palabra* en Riosucio.



Imagen 25. Los jóvenes en el festival de *Rock N Roll Attack* en el *Encuentro de la palabra* en Riosucio.

En este sentido, siguiendo a Deleuze y Guattari, “Toda sociedad, sino también cualquier individuo, es atravesado por dos segmentaridades al mismo tiempo: una molar y otra molecular. Siempre una presupone la otra. En resumen, todo es político, además toda política es al mismo tiempo macropolítica y micropolítica” (1996, p. 90). De acuerdo con Deleuze, tanto los individuos como los grupos, están constituidos por “líneas” de diversa naturaleza y en este caso el evento político que demarco en este escrito esta delineado por estas líneas de fuga o de “desterritorialización”, es decir, trazos imaginarios que no son segmentarios, simplemente se componen sin saber de antemano lo que va a funcionar. Entonces, ¿Qué va a funcionar? Esta es la pregunta que delimitaré aquí, siguiendo estos trazos constitutivos por estas “líneas” que se proyectan afuera y apuntan a movimientos que llevan a un devenir-sónico y devenir-territorio. Es decir, todo movimiento de desterritorialización comprende concomitantemente a un movimiento de reterritorialización en una característica que se expresa en lo que Guattari y Rolnik (1996) llaman de “proposición maquínica”:

Jamás se desterritorializa por sí sólo, por lo mismo se necesitan dos términos. En cada uno de los términos se reterritorializa uno en otro. De tal manera que no se debe confundir la reterritorialización con el retorno a una territorialidad primitiva, o más antigua: ella implica necesariamente un conjunto de artificios por los cuales un elemento, el mismo desterritorializado, sirve de territorialidad nueva a otro que pierde la suya. De allí todo un sistema de reterritorializaciones horizontales y complementarias” (Guattari y Rolnik 1996, p. 41).

Por lo tanto, este proceso se produce sobre estas líneas de fuga, acudiendo a algo que se construye en un plano de consistencia, algo devino otra cosa y nada será igual, son consideradas primordiales, por el poder de transformación o metamorfosis que cargan. En este sentido, siguiendo la relación con algunos otros autores, como por ejemplo, en la etnomusicología Pelinsky (1997) puedo discernir por caminos de interpretación, en lo que respecta a esos movimientos de “multiterritorialidades” o a los distintos procesos de sociabilidad en espacios interétnicos, como están apuntando estos actores sociales del territorio indígena. Vilaça (2000) discurre en este sentido cuando menciona el papel del cuerpo en escenarios interétnicos y esos cambios de hábitos, basándose en una noción perspectivista del cuerpo, es decir, la relación de ese contacto interétnico como

“metamorfosis”; de igual manera, Conklin (1997) considera distintas estrategias de auto-representación, incorporando valores occidentales de estética corporal para producir efectos políticos. Así pues, retomando estos autores para discernir sobre el modo de transformación de estos actores sociales, los jóvenes músicos indígenas de rock-punk, incorporan dentro de su ser Emberá estos elementos y prácticas de afuera, para confrontar más eficazmente su realidad indígena, sabiendo que ciertos objetos, ciertas prácticas y ciertos sonidos son potencias –tienen agencia de transformación- e inclusive, esa potencialización es aún más fuerte cuando la relación se construye en la diferencia. Además, como ya lo han referenciado muchos etnólogos, los mundos vividos indígenas, apuntan más para un constante “devenir” que para un ser “estable” en este sentido, Viveiros de Castro, acota “[...] la persona está, intrínsecamente, en transición; el destino humano es un proceso de ‘devenir Otro’” (1992, p. 1).

Esta mención de *desterritorialización sónica* se asume como elemento constitutivo y fundante hacia un devenir de territorio, o sea, hacia un apareamiento de algo “nuevo” y fundante que se da en esa proyección de líneas de fuga a través de esas “nuevas territorialidades” y que a la vez se proyecta hacia el territorio en una *reterritorialización sónica*, Ahora bien, ¿Cómo está integrado ese proceso de *reterritorialización sónica*? Es el interrogante que delinearán estas interpretaciones etnomusicológicas relacionadas a ese apareamiento de esas “nuevas” prácticas sonoro-musicales por estos actores sociales.

* * *

Los jóvenes indígenas de punk-rock están inmersos en algunas posiciones para que sus prácticas sonoro-musicales regresen al territorio indígena, para que tanto el cabildo como algunos residentes acepten sus nuevas formas de evocar su indigenismo. Como lo expresó uno de los jóvenes [...] *el Emberá no se congeló en el tiempo [...] nuestros sonidos los han sacado de estas tierras, pero la lucha continua, porque esos sonidos son [de acá] de nuestro territorio*. Siguiendo estas líneas puedo indicar el reflejo que va permitir denotar esa *reterritorialización sónica*, considerando ciertos elementos constitutivos que enmarcan este devenir con estas “nuevas” prácticas sonoro-musicales que van a emerger, es decir, denotando otras posibilidades perceptivas a sus dirigentes y residentes del territorio como “tácticas” de un agenciamiento sónico. Es decir, como lo referencia de Certeau al acotar que

somos sometidos a fuerzas diversas que están relacionados con los intereses de otros individuos o estamentos institucionales, en las cuales estamos insertos o en las que objetivamos inserción. En este sentido en cuanto individuos, podemos accionar “tácticas” como herramienta de agenciamiento individual delante de aquello que nos es impuesto. De esta manera, los individuos accionan sus “tácticas” como menciona el autor “[...] para captar en el vuelo las posibilidades ofrecidas por un instante” (1998, p. 100).

Cuando el autor propone esta dimensión se está refiriendo a cada una de esas “resistencias” que los distintos actores sociales tienen frente a los distintos estatutos de dominación subjetiva y el señalamiento de una politicidad de lo cotidiano, cuyo signo siempre es el conflicto, la tensión y no la pasividad. Ahora bien, siguiendo estas líneas los jóvenes músicos del territorio indígena están inmersos en algunas posiciones para que sus significaciones sónicas regresen al territorio, para que tanto el cabildo, como algunos residentes perciban y acepten sus “nuevas” formas de evocar su indigenismo.

El devenir sónico –*Jaury* como símbolo de *reterritorialización sónica*–

En este momento me encuentro en el centro poblado y observo que algunos de estos jóvenes entran al sótano de la casa de la cultura cargando algunos equipos de sonido para intervenir sus prácticas sonoro-musicales. Ahora bien, en este espacio denoto ciertas particularidades por estos jóvenes como son sus disposiciones sónicas y corporales que asumen esta “metamorfosis” de la que hago mención. Es decir, estos jóvenes se apropian de otras alternativas sónicas e igualmente corporales que se evidencian en los artefactos sonoros y ropas recurriendo a una estética que se muestra a través de los recursos y apropiación de las tendencias más populares de la industria de la música popular contemporánea.

En este sentido, siguiendo estas consideraciones puedo acotar que es casi observar otras personas con otras ropas, otros artefactos sónicos y otras prácticas sonoras, es decir, estos jóvenes son casi indistinguibles para mí cuando inician este proceso de transformación para intervenir estas “nuevas” prácticas. Así mismo, el espacio sonoro se manifiesta de otra forma, ya no son los sonidos de las guitarras eléctricas distorsionadas y “gritos” desaforados si no que al momento escucho unas melodías de unas quenás que suenan al unísono y el

sonido característico cuando se afina una guitarra y un charango. O sea, la “metamorfosis” la estaba percibiendo en los cuerpos, en los sonidos y hasta en el mismo espacio de intervención para estas prácticas, es decir, todos los elementos y artefactos sonoros que se constituyen en este espacio físico, como potencias de esa transformación sónica-corporal.

No obstante, esta “metamorfosis” es también sugerente, debido también a su connotación política, es decir, estos jóvenes quieren ganar aceptación dentro del territorio indígena, pero sin dejar de dar continuidad a esas lógicas ontológicas que han venido construyendo como jóvenes Emberá dentro y fuera del territorio. Así pues, que estas “nuevas” prácticas sonoro-musicales que van a emerger como símbolo de estas tensiones generacionales del territorio y como un sistema “táctico” de representación indígena dentro del mismo, van a ser enseñadas por Jesús, que asumió un compromiso educador en el territorio indígena, consolidando dentro del mismo la *Escuela Propia Umada Chyumbarý* – como ya lo había referenciado en el capítulo 1. Entonces, *Jaury*, es el nombre y el devenir sónico para generar otra disposición de consciencia indígena en el territorio. En este sentido Jesús discurre en lo siguiente.

[...] la música andina¹⁰⁸ es una herramienta, así como que hay muchas cosas para poder llegar a la esencia; es como una ventana mejor dicho, sino existen las ventanas es difícil que podamos ver afuera, o las puertas para poder entrar o para poder interiorizar también lo propio, para conocerse a uno mismo. Entonces enseñarle [a ellos] la música andina y la danza andina para que el territorio mire lo bonito que tenemos los pueblos indígenas para mostrar. [...] yo sé que estos jóvenes tocan géneros urbanos, yo he escuchado algo aquí [en el territorio] pero no me defiende muy bien con esos tipos de música, yo si los conocí y ellos tocaban y tenían un buen talento, un potencial por lo disciplinados y por el pensamiento también... tienen un pensamiento muy bonito. En ocasiones uno ve a estos jóvenes vestidos de negro, con piercing, o con crestas y a veces los juzgamos mal, [pero] todo eso es una energía que ellos tienen para darle a la comunidad, al territorio, al pueblo Emberá. (13/02/2015)

¹⁰⁸ Por música andina, Jesús se está refiriendo a estas prácticas sonoro-musicales asociadas contemporáneamente a los Andes, aproximadamente en el área dominada por los Incas previo al contacto europeo. Esta área incluye la región andina del Perú, el occidente de Bolivia, norte de Chile, norte de Argentina, sierras de Ecuador y suroeste de Colombia.

Estas “nuevas” prácticas sonoro-musicales son la evidencia de unas alianzas que se tejen estratégicamente en el territorio, para advertir o sugerir sobre ese conocimiento propio del indígena Emberá. Las palabras de Jesús [...] *es como una ventana* denotan la significación émica para con estas prácticas, es decir, *Jaury* es esa ventana para que sus dirigentes y residentes puedan ver a través de ella -el afuera y el adentro, lo distante y lo próximo. Por otro lado, ese devenir sónico es producto del evento político de *desterritorialización sónica* de la que hago mención, dando de una u otra forma cierta continuidad en estas manifestaciones musicales, corporales y políticas. Como lo expresó Carlos, otro joven músico de 22 años quien trabaja la artesanía y al igual que su hermano Víctor, es integrante de la *Escuela Propia Umada Chyumbary* y músico de *Jaury*

[...] entonces con Jaury, los mismos [jóvenes] que hacemos esos eventos [de punk-rock], los mismos... no hemos cambiado, somos todos [...] cuando llega Jesús y nos habla del sistema, pues yo ya conocía el sistema ya conocíamos el sistema y como nos enseguece... entonces el pensamiento del aborigen es crítico y de ahí la lucha, bueno en fin [...] pero ahora con Jaury... decidimos “adornarlo” ese mismo pensamiento que transmitíamos en esos gritos, en las baterías, en esas voces roncadas, si... descubrimos estos ritmos como el tinku¹⁰⁹ por ejemplo... que nos enseñó Jesús... el mismo mensaje está ahí, pero ahora más “adornado” [...] esa misma energía en escenario que transmitimos con las guitarras eléctricas y gritos, esa misma energía la expresamos con las zampoñas, nosotros ya sabemos cómo es que debemos conectar a la gente.

Estas descripciones de las que hace mención este joven denotan esa continuidad de lucha y resistencia indígena con las prácticas sonoro-musicales, manifestaciones recurrentes en el pensamiento de lo que entienden y sienten al hacerse un músico indígena joven Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo.

Música andina?

Cerca de las vísperas de la posesión del gobernador indígena, visité la casa de Jesús que está localizada en uno de los costados del centro poblado; al llegar, me recibe Carlos que se encuentra junto con su hermano Víctor, en un salón de la casa, preparando todo para la

¹⁰⁹ Es una danza folklórica del norte de Potosí (Bolivia) que se ha venido expandiendo por todos los Andes. El significado de la palabra tinku es “encuentro” -de la palabra quechua tinkuy, encontrarse.

performance de esa noche, que se llevará a cabo en el evento de posesión del gobernador indígena en el centro poblado. Estos jóvenes, dentro de sus varias prácticas artesanales, tienen también la construcción de instrumentos musicales, especialmente la de quenás y zampoñas y en estos momentos es notable observar todo el despliegue artesanal con el que estos jóvenes trabajan la madera, contorneando formas y afinando cada uno de estos artefactos sonoros. Al estar observando, Jesús me invita a participar de las labores y mientras íbamos disponiendo algunos tubos ahuecados en forma vertical para ser amarrados con hilos, él me explica algunos significados a lo que concierne a las prácticas con la *Escuela propia* y el grupo *Jaury* especialmente, direccionado hacia esos elementos y simbolismo que emplean para con sus performances.

[...] con este acercamiento a la música andina, creo que se está logrando algo muy importante acá en el territorio, sobre todo reflexionar. Entonces, con *Jaury* tenemos pues, como la intención de comunicar eso, todo esto se ha venido construyendo en comunidad, en colectivo [...] [nosotros] hicimos los sayos¹¹⁰, se bordaron a mano, se construyó este símbolo, [señala con el dedo de su mano al sayo] también que fue una construcción también colectiva, “*los espirales*” que significa en los pueblos indígenas: la consciencia, el movimiento de la vida también, del fluir, de la energía; igualmente con los 4 principios del resguardo indígena, que son: territorio, cultura, identidad y autonomía. O sea, acá en los sayos hay una lectura de todo el territorio Emberá y del resguardo. [...] y *Jaury* significa “origen” en Emberá y también lo identificamos con la fuerza del jaguar, entonces [en el logo] le pusimos la pinta del jaguar, porque los jóvenes tienen que sacar ese tigre que llevan dentro. [...] en el logo de *Jaury*, también hay una lanza que significa la lucha de los pueblos indígenas a través de la palabra, no armada, sino que a través del canto. [...] y las caras pintadas son la transformación, la metamorfosis, el humano y el animal en armonía, convivir en armonía pero además tener la fuerza de la naturaleza como hacían los antiguos. (09/02/2015)

¹¹⁰ El ch'ullu y el sayo hacen parte de la indumentaria andina. Especialmente en los andes peruanos y bolivianos.



Imagen 26. Símbolo de *Jaury*.



Imagen 27. Víctor vistiendo su sayo afuera de la casa de la cultura.

En este sentido, al escuchar las palabras de estos jóvenes, me surgen algunos interrogantes y es precisamente a lo que concierne a las prácticas sonoro-musicales, a esas “nuevas” disposiciones sónicas dentro del territorio indígena, es decir, a lo que hago referencia es a la práctica de la música andina como tal de la que hace mención Jesús y Carlos. Entonces, ¿Por qué la ejecución de estas prácticas sonoro-musicales dentro del territorio indígena? Es decir, el resguardo indígena de San Lorenzo es un territorio que tanto

así enmarcado por la cordillera de los Andes, su posición geográfica y local es distante de lo que actualmente y contemporáneamente se conoce para con la ejecución de estas prácticas sonoro-musicales que son precisamente los Andes peruanos y bolivianos. En este sentido, cabe referenciar que desde hace décadas vienen asumiendo estas prácticas andinas peruanas-bolivianas más presencia en la escena mundial contemporánea por algunos grupos locales u otros que repercuten representación de estos artistas en otros locales, como el etnomusicólogo Tucker (2011) quien trabajó acompañando las prácticas sonoro-musicales del grupo peruano *Alborada* por Europa y Bigenho (2002, 2012) que acompañó las practicas sonoro-musicales del grupo folclórico boliviano *Música de Maestros*, primero en Bolivia y luego en Japón¹¹¹.

Sin embargo, en el caso de los jóvenes indígenas del resguardo de San Lorenzo no son las prácticas sonoro-musicales Emberá dislocadas para otros contextos, *Jaury*, reproduce para sí, elementos de prácticas sonoro-musicales de otros espacios, es decir, resignifica en este caso modelos extranjeros de Perú y Bolivia para intervenir sus prácticas sonoro-musicales. En este sentido, podría considerar que estos jóvenes asumen este estilo de actuación para impulsar con más ahínco una posición con sus prácticas sonoro-musicales, debido a que estas prácticas andinas, especialmente de los andes peruano-bolivianos han tenido una repercusión política importante en la escena internacional. Como lo acotan algunos jóvenes, [...] *Nosotros, escuchamos por YouTube los grupos, los miramos como cantan, nos gusta mucho Kalamarka*¹¹², *las influencias de Jaury vienen por ahí*. Es pertinente, acotar en este caso a Boellstorff cuando hace mención a “cultura de doblaje” este autor trae lineamientos en lo que respecta a esta categoría, donde los modelos extranjeros al ser reelaborados no permanecen fiel a sus orígenes, por tanto, cuando los jóvenes de San Lorenzo se apropian de los gestos, palabras, artefactos, movimientos e indumentaria de los grupos andinos peruanos o bolivianos, no se molestan acerca de su “originalidad” o “autenticidad” que ocupan estos materiales que tienen encontrado en los medios de comunicación globalizados –YouTube- por el contrario, hacen uso de ellos para sus propios

¹¹¹ Es pertinente acotar que en este sentido antes de estos autores que referencio en esta disertación muchos otros ya tenían estudiado este fenómeno en las décadas de los 80s/90s con la nueva canción y la world music. Como: Abercrombie (1991), Baumann (1979, 1981), Béhague (1979), Bellenger (1980, 1981,1983), Turino (1993), Romero (2001) entre otros.

¹¹² Es un grupo de música de andina boliviana el cual ya tiene una posición en la escena internacional.

finés. Siguiendo al autor, “[...] ello agrega un paso, primero alienar algo pero luego re-trabajarlo en un nuevo contexto” (Boellstorff 2003, p. 237).

Ahora bien, la discontinuidad en este caso se referencia producto de la “autenticidad” de la que tanto se hace mención en la antropología y la etnomusicología con respecto a las prácticas sónicas y en este caso en particular de la música andina en un resguardo indígena del noroccidente de Caldas. Antes que nada, quiero acotar que mi intención no es ahondar en un referencial teórico en lo que respecta a esta noción de lo “auténtico” más bien es delinear algunas significaciones importantes en la sociabilidad –socio-musical- en torno de estas prácticas sonoro-musicales en el territorio indígena, o sea, en lo que respecta como lo acota Boellstorff, en los significados émicos para ese “nuevo” contexto. Entonces, ¿Por qué estas prácticas son tan aceptadas en el territorio indígena de San Lorenzo, a saber que sus residentes consideran que estas prácticas no son “auténticas” prácticas Emberá? Este es el camino que referencio con más ahínco para determinar cada una de estas significaciones sónicas y visuales que estos jóvenes le atribuyen a estas prácticas “nuevas” producto del evento de *reterritorialización sónica*.

La comprensión de los elementos discursivos y simbólicos que expresan sentimientos y autenticidades representadas sugiere, dentro de una “comunidad imaginada” como las personas piensan sus locales. Según Anderson (1991) la imaginación de una comunidad nacional se encuentra ligada a la matriz ideológica capitalista, inmersa en publicaciones de periódicos y en textos vernáculos. Mientras que en otra perspectiva, Bigenho (2002) considera modos alternativos de sentirse miembro de una “comunidad imaginada” o sea, a través, de la performance musical, unido a las representaciones visuales. En este sentido, mientras que Anderson enfatiza en la lengua (naciones o comunidades que leen textos comunes) Bigenho enfatiza en naciones o comunidades que oyen, danzan y tocan música.

Así pues, que estas directrices contornean un poco estas significaciones de las prácticas sonoro-musicales de estos jóvenes, es decir, como el territorio indígena entiende su comunidad a partir de estos productos culturales y como estas han adquirido la enorme legitimidad emocional de la que vienen adquiriendo en estos últimos años. En este sentido, Bigenho (2012) llama de “autenticidad única” en el que la “nueva” forma tiende a ser innovadora y distinta, además, acota que el cambio engendra una nueva entidad e identidad,

sin embargo, aquí hago mención de que la “transformación” o “metamorfosis” y la aparición de un “nuevo” modo de ser y devenir es un proceso que desdibuja cualquier intento de construir una identidad definitiva.

Simbología remanente de la performance: la música andina en la posesión del gobernador.

En este instante están los jóvenes músicos ya prestos para su salida de la casa de la cultura y subir al escenario para su performance, no obstante, antes de su salida a tarima con su habitual indumentaria de sayos y ch'ullus, Mauricio, uno de los reconocidos médicos tradicionales del territorio se dispone a realizar un rito de iniciación para con la performance, es decir, mediante unos cantos chamanicos que entona constantemente *ni cuerpo, ni territorio, pero unidad*, este médico tradicional procura “situar” espiritualmente a estos jóvenes con sus prácticas sonoras-musicales.

La tarima está dispuesta y organizada para la performance del grupo, uno a uno de estos jóvenes va haciendo presencia allí para inicialmente realizar algunos ajustes de sonido más también tomar disposición en escena con su instrumento musical. La ofrenda es recurrente en cada una de las performances del grupo y hoy precisamente han dispuesto en tarima un pilón¹¹³ con un mortero debidamente amplificado para simbolizar la semilla, la tierra y el territorio. Así pues, que con un ritmo lento pero constante que produce el choque del mortero con el pilón uno de los jóvenes se dirige por micrófono a los asistentes. (Track 8, CD).

Este es un mensaje para cada uno de sus corazones, hombres y mujeres... antes que todo pues darle gracias al gran padre a la gran madre creadora de... este universo... el mensaje, por ahí estamos entregando las semillas... las semillas que gracias a ellas nosotros estamos vivos porque nos dan su alimento...algo de recordar es que somos hijos de esta madre, que nos da todo...y el sentido de las semillas que les estamos dando a las personas que están pasando por ahí, es que las sembramos, que no olvidemos esa conexión con nuestra madre por todo lo que es la existencia por todo lo que es el

¹¹³ Es un utensilio con el que antiguamente se hacía la chicha de maíz.

universo... con ustedes *Jaury*... fuerza de origen, fuerza de la semilla para cada uno de ustedes y que el universo inunde de felicidad sus corazones.



Imagen 28. Oratoria política del joven músico en la ofrenda-ritual.

Siguiendo las palabras por este joven músico puedo acotar inicialmente y a partir de esos lineamientos expuestos anteriormente de que estos “nuevos” escenarios de performance y de prácticas sonoro-musicales andinas asumen ese carácter “comunitario” en lo que respecta a los procesos de construcción de persona, etnia y territorio. Es decir, esta connotación de oratoria política recurrente en cada una de estas performances, recrea lineamientos precisos que los residentes del territorio indígena necesitan alimentar, basados en las reproducciones simbólicas de performance tanto auditivos como visuales en esos modos alternativos de sentirse miembro de una “comunidad imaginada” a través de la performance musical.

* * *

Ahora bien, después de la oratoria del joven músico, toma partida en la performance el medico tradicional, realizando una *armonización*¹¹⁴, este acto es igualmente recurrente en cada una de las performances de *Jaury*, es decir, el papel de la *armonización* pero más del *médico tradicional* –chamán- en escena, despliega aún más percepciones visuales simbólicas en la performance del grupo. La interpretación de estos artefactos sonoros chamanicos amplificados como: la armónica, los cascabeles y el atekokoli¹¹⁵, producen en el espacio una sensación sonora “atrayerente”, producto igualmente de la amalgama con los sonidos ecológicos circundantes de este espacio de montaña. De igual manera, los jóvenes de *Jaury* acompañan al médico tradicional en sus respectivos instrumentos musicales, donde, en el ambiente sonoro se dejan escuchar con más preponderancia los sonidos de las quenas y zampoñas. Mientras tanto, los asistentes escuchan y observan en silencio esta parte de la performance que poco a poco empieza a evidenciar tenues luces en escenario.



Imagen 29. Armonización por el medico tradicional en la performance de *Jaury*.

¹¹⁴ Esta categoría nativa, se refieren a los actos de acción de gracias a la madre tierra que los distintos grupos musicales del territorio realizan. Ella es el núcleo del sistema cosmológico de actuación ecológico-social entre los pueblos indígenas de los Andes Centrales de América del Sur. Sin embargo, *las armonizaciones* son los momentos de iniciación que realiza un médico tradicional –chamán- antes de un evento importante en la comunidad o en las mismas prácticas sonoro musicales, precisamente para limpiar y purificar el espacio intervenido. Los cuerpos y el mensaje dado - oral o musical- es realizado por el medico tradicional dentro de la misma performance del grupo, fumando tabaco e interpretando algunos artefactos sonoros, donde emite sonidos y entonaciones vocales propias del chamanismo.

¹¹⁵ El atekokoli es un caracol que el medico tradicional lo usa soplando por una de la hendaduras.

Todo el evento de *armonización* va en un constante crescendo sónico, cada vez más el espacio se torna sonoramente más denso, ahora, las constantes entonaciones onomatopéyicas por el medico tradicional, producen un juego polirítmico con los marcados golpes del pilón en escena y los sonidos del bajo eléctrico, la batería y las quenas y zampoñas que producen aleatoriamente sonidos, a la vez, que conducen a los asistentes a diversos movimientos corporales. Todo esta parte de la *armonización* es conectada luego con las canciones del grupo, que mediante san juanitos, tinkus y sayas¹¹⁶ evocan toda una manifestación cultural andina, o sea, las disposiciones sónicas de sus performance conducen a sus asistentes, especialmente jóvenes a danzar cada uno de estos ritmos peruanos-bolivianos, que en la mayoría de los casos son aprendidos en la *Escuela Propia Umada Chiumbary* precisamente con el propósito de acompañar la performance del grupo. (Track 9, CD)



Imagen 30. Performance de Jaury.

En su trabajo entre Perú y Bolivia, Bigenho (2002) interpela el interrogante ¿Qué te hace querer danzar? En este sentido la autora discurre en la “autenticidad” de la experiencia

¹¹⁶ Son algunos géneros de música peruana-boliviana que *Jaury* evoca e incorpora en sus performances, por la circulación cultural andina.

misma, lo que implica el carácter real de sentir en el cuerpo. Es decir, el aspecto esperado visual y sónico de la performance inspira los movimientos y la danza, evocando una experiencia “auténtica” delineada por la misma experiencia sinestésica. En este sentido, podemos incurrir igualmente en esa densidad semiótica de la performance, como lo menciona Turino (2008) cuando hace alusión a la “sincronía musical” es decir, al evento representado como una performance en sociedad, una sincronización de cada una de las acciones de los individuos, dadas por las percepciones de los sonidos.

Ahora bien, es pertinente acotar en este caso, que estas “tácticas” o “estrategias” de apropiación por estos actores sociales con estas prácticas sonoro-musicales de mestizos peruanos y bolivianos, están dentro de un imaginario actual contemporáneo como “auténticas” prácticas indígenas. Sin embargo, toda la disposición sónica en la que se encuentran y se disponen estas prácticas en el territorio, conducen a que los residentes del mismo las promulguen como tales. En este sentido, Bigenho (2012) se refiere en este caso al concepto de “distancia íntima” -“intimate distance” - cuyos términos aparecen asociados a otras dos categorías de corte más bien psicológico: “deseo y miedo, intimidad y distancia”. Sin embargo, este oxímoron respondería justamente a la contradicción aparente entre una conexión afectiva -e incluso corporal- con un Otro y el sentimiento de ser muy distinto a éste. Es decir, en este caso como bien lo definen estos jóvenes al referirse metafóricamente de que sus prácticas sonoro-musicales son como una “ventana” donde los residentes del territorio pueden ver a través de ella, existe una conexión muy profunda con estas prácticas “andinas”, pero aun así, conducen a cuestionarse con lo que podría ser lo verdaderamente propio del territorio indígena. Es interesante en este caso, todo lo que representa ahora para el territorio estas prácticas sonoro-musicales, es evidente dentro de la performance de estos jóvenes todo el contenido indígena que el resguardo quiere evidenciar, toda esa materialización dentro del territorio, de este espacio sónico, que estaban buscando sus residentes y que visualmente ni sonoramente estaban dispuestos en las “antiguas” prácticas sonoras de estos jóvenes.

En suma, en este capítulo intento demostrar en cada una de estas experiencias intersubjetivas con estos jóvenes indígenas, esos significados en cada una de esas vivencias sónicas que se dan dentro y fuera del territorio, además, de cada una de esas alternativas identitarias que estos jóvenes construyen en cada uno de esos espacios socioculturales y

socio-musicales. Los jóvenes indígenas están elaborando otro camino de lucha y de resistencia y para que sus voces sean escuchadas las promulgan con sus prácticas sonoro-musicales. Como lo expresan los jóvenes, *esta es nuestra lucha y recién comienza, no armada, sino a través de la palabra y el canto*. Cada uno de los espacios de dialogo lo están denotando mediante la apropiación de ciertas prácticas de la industria de la música popular contemporánea y la adopción de algunos artefactos sonoros. En este sentido, es el evento de *desterritorialización sónica* con las prácticas de punk-rock que enmarcan estas interpretaciones, donde el acontecimiento se expande hacia otras dimensiones sónicas –un devenir sónico- delineado por la confrontación de estos actores sociales en sus “multiterritorialidades”. En este sentido, esta densidad semiótica se explora en dos planos: la apropiación del punk-rock como símbolo de lucha y resistencia indígena hasta la apropiación de la música andina como “táctica” de representación indígena en el territorio.

Ahora en el próximo capítulo referencio todas esas significaciones estéticas y sónicas de estos dos grupos –*Damaciri* y *Jaury*- precisamente en mi confrontación metodológica de observación participante o participación observante como en este caso amerite mi acción para con estos actores sociales, a través, de los diálogos y confrontación de interpretación semiótica para con las fiestas del resguardo indígena de San Lorenzo. “Aprender” o “aprehender” las prácticas sonoro-musicales en este contexto nativo me brindo herramientas de perspectiva sobre el significado sónico ligado a las relaciones culturales.

Capítulo 4.

Experiencias de diálogo etnomusicológico con *Damaciri* y *Jaury*: Estéticas contemporáneas Emberá.

Evidenciar ciertos caminos de interpretación etnomusicológica, relacionados y pensados desde un desempeño netamente de carácter metodológico siempre fue motivo de preocupación desde el primer momento que entre a campo en San Lorenzo. Es decir, dentro de las múltiples inquietudes –como ya las había referenciado en el capítulo 1- a la que hago mención ahora, siguiendo a Béhague (1984) es a esa importancia significativa socio-musical partiendo de un “interaccionismo simbólico” (Blumer 1969) y la semiótica, estableciendo alternativas de sociabilidad para con la comunidad, en modos particulares de participación donde se representen en este sentido esos niveles más concisos de significación cultural y musical en términos émicos. Entonces, siguiendo a Nketia (1982) cuando hace referencia a lo que llamó de “nexo”, un término que alude a la presencia social mediadora de la actividad musical, puedo discernir también sobre los caminos que igualmente estos “nexos” proporcionan para contribuir más efectivamente y afectivamente a estas dinámicas Emberá, como por ejemplo el estar en la posición del Otro, como lo menciona Favret Saada, (2005) agitado por cada una de esas sensaciones y percepciones dadas por cada evento en particular.

Ahora bien, siguiendo estos rumos efectivos y afectivos en campo, en este capítulo me remito a dirigir la atención a propósitos de interacción vis a vis con estos actores sociales en estos eventos socio-musicales, -observación participante o participación observante, como en este caso se pueda considerar- confrontando mi participación como músico y como miembro de la *Escuela propia* en los momentos decisivos para la organización de las fiestas del territorio indígena¹¹⁷. En este sentido, fueron varios los caminos que seguí para poder interactuar y construir esta participación socio-musical. Inicialmente, el participar como

¹¹⁷ El nombre oficial del evento son las *Fiestas tradicionales del resguardo indígena de San Lorenzo*. En el cual tienen participación las 21 comunidades del territorio indígena a través de performances de música y danza. Sin embargo, el evento trae un beneficio económico para los residentes en la venta de sus productos artesanales especialmente con los turistas. Estas fiestas, como ya lo había referenciado en el capítulo 1 fueron retomadas a partir de 1984, cuando se consolidó de nuevo la organización indígena –recuperación de su territorio. Estas versiones se realizan en el mes de agosto de cada año.

músico durante mi estadía en el territorio indígena tanto con *Damaciri* como con *Jaury*, construyó en mi dimensiones significantes más acertadas de lo que es el significado musical y social para estas personas, así mismo, intentar “aprender” o “aprehender” las practicas sonoras en este contexto nativo me ofreció herramientas de perspectiva sobre el significado igualmente de las relaciones culturales.

Por lo tanto, ahondar en estas interpretaciones es dar mención a ese papel actual del músico en San Lorenzo, es decir, este actor social imprescindible en la sociabilidad Emberá Chamí y que mediatiza por medio de sus prácticas sonoro-musicales cambios en sus entornos, constituyendo procesos de su identidad étnica. Entonces, ¿Cuál es el papel del músico en el territorio indígena y el quehacer de sus prácticas sonoro-musicales? Es decir, mi intención es interpretar, siguiendo este interrogante, esas dimensiones estéticas haciendo alusión a Chernoff (2008) cuando evidencia un camino metodológico entre la percepción y la acción, entre fenómenos y entendimiento, o sea, la estética no alude en este sentido a la interpretación de algo “bonito” o “bien hecho”, sino a los procesos que están íntimamente ligados a la ética, en palabras del autor “las cuestiones estéticas focalizan valores, sensibilidad, participación y juicio y lo que la visión estética ofrece es precisamente la perspectiva de la naturaleza de la cultura en un lugar dado” (Chernoff 2008, p. 14). Por otro lado, Feld (1988), en su trabajo con los Kaluli, referenció la estética como una iconicidad del estilo, es decir, esta referencialidad o apreciación estética de la conceptualización de la música, une a las personas Kaluli a su entorno y sirve como expresión de su cosmología. En palabras del autor, “Aquí es donde la estética puede ser mejor entendida como una iconicidad del estilo, en lugar de una homología formal de estructuras sónicas (musical/verbal/natural), visual y coreográfico”¹¹⁸ (Feld 1988, p. 4).

Por lo tanto, este interrogante planteado deja en evidencia cada uno de estos propósitos estéticos del pensamiento sónico en el territorio indígena, además, de proyectar caminos de “innovación” para con sus prácticas sonoro-musicales. En este sentido, el músico-compositor e intérprete, como mediador y negociador en estas formas de producción para con sus prácticas sonoro-musicales, donde la emisora de radio del resguardo, las

¹¹⁸ This is where aesthetics might best be understood as an iconicity of style, rather than a formal homology of sonic (musical/verbal/natural), visual, and choreographic structures.

producciones musicales (CDs) y las performances juegan un papel relevante en la consecución de estas estéticas contemporáneas Emberá Chamí de San Lorenzo.

Estéticas contemporáneas de *Damaciri*. [...] ¡Ahora toque usted!

En uno de esos días cuando documentaba las prácticas de *Damaciri* en el balcón de la finca, don Darío me dijo que querían escuchar las músicas que yo interpretaba, en palabras de don Darío: [...] *nosotros queremos que usted toque algunas músicas suyas, queremos conocer, usted ya debe estar cansado de escucharnos [risas] ahora toque usted*. Estas palabras de don Darío denotaron otro rumbo en mi quehacer en la finca, estas palabras fueron eco ahora de mis pensamientos y propósitos en el día a día con esta familia indígena. O sea, este requerimiento de don Darío y su familia [...] *ahora toque usted* enmarcó el interrogante. ¿Qué sucederá cuando interprete la pieza musical? Al momento de intervenir con la guitarra que muy amablemente me dio don Darío, el silencio se apodero de la situación y mientras interpretaba la canción –que a propósito demoré en escoger, no sabía que interpretar– la familia se dispuso más cerca de mí, creo yo, queriendo ellos referenciar algo más que no fuera la intimidad entre el sonido de la guitarra y la voz. Al terminar la canción don Darío irrumpió en el silencio diciendo, *¿usted siempre toca solo?* A lo que no supe que responder, don Darío replicó, *pues hoy toco con los grillos*. Esa relación que don Darío referencia con su ecosistema sonoro, enmarcó otra disposición para querer comprender estas estéticas de *Damaciri*, es decir ¿Cómo “aprender” o “aprehender” esa estética musical Emberá? Es el constructo epistemológico para denotar caminos y participar activamente de estas prácticas sonoro-musicales como músico, como otro miembro más de la familia de *Damaciri*.

Ahora bien, demarcar estas asociaciones estéticas Emberá, conlleva a referenciar connotaciones interactivas y relacionales desde la experiencia espacial y temporal de estos actores sociales, es decir, estos dos ejes abren portales para que estas personas demarquen su estética con *Damaciri*, en otras palabras, la dimensión temporal los conlleva a delimitar sus perspectivas sónicas –identidad sónica–, mientras, que la dimensión espacial delimita su estética –identidad etno-estética. Ahora bien, cabe resaltar dentro de estos postulados el uso de algunos instrumentos tecnológicos por estos actores sociales que emergen como

alternativas de producción sónica dentro de sus prácticas y mueven otras concepciones de “innovación” y concepción estética en la parcela o territorio indígena.

En este sentido, hay tres conectores que precise en la convivencia con estas personas en la finca, justamente, para entender estas relaciones de estética musical: 1- los cantos en español y en emberá o emberá/español? o español/emberá? brindaron una referencialidad de carácter social y que permea sus prácticas sonoro-musicales. 2- el paisaje sonoro de *El Carmelo*, este ecosistema sonoro demarca esa identidad sónica en las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri*. 3- La familia alrededor de la preparación de alimentos y trabajos de parcela. En suma, estos tres componentes establecen una aproximación más directa para comprender el porqué de sus producciones estéticas sónicas y que va a delinear el estilo.

La performatividad del timbre de *Damaciri*.

Como ya lo había referenciado en el capítulo 2, el concerniente esfuerzo que debía hacer en la finca para comprender los diálogos de estas personas indígenas debido al constante uso de algunas sílabas o nombres –constituyendo ese acto de “adornar” o “nombrar”- fueron motivo relevante de una marcada confrontación metodológica en mi trabajo de campo. Pero, por otro lado, estos diálogos tienen un aditamento que es más incisivo para esta inferencia lingüística de la que debía confrontar y es precisamente al uso por estas personas de las dos lenguas, el español/emberá? o emberá/español? Es decir, estas conversaciones entre estos miembros de la familia, son tejidas con el uso de ambas lenguas en una especie de combinación lingual, denotando en las frases que pronuncian palabras tanto del español como del emberá. Por ejemplo, una de las frases más recurrentes hacia mí por los niños fue *llegó mukĩrãj* o *llegó kapuniaj* que significa llegó hombre de afuera, usada precisamente para informar a sus padres que yo estaba llegando a la finca.

Entonces, este primer vínculo o eje estético para con las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* es delineado precisamente en esa relación bi-lingual que define su timbre vocal a través de una configuración física que se otorga a través del tiempo, es decir, en esa constante interacción comunitaria que detalla formas de comportarse y de hablar que en este caso moldean la/s lengua/s –emberá y español. Como lo define Eidsheim, cuando habla de la

performatividad del timbre, “[...] la relación entre el timbre y la construcción de la identidad se puede entender con más precisión a través de las nociones de performatividad”¹¹⁹ (Eidsheim 2008, p. 3). Siguiendo estas palabras, los sonidos nasalizados del emberá con las palabras del español en su dialecto local –además como ya lo había mencionado antes, el uso de los preparados- intervienen en las distintas partes del cuerpo para la creación de sonidos –el tracto vocal, la lengua, la cavidad bucal- definiendo la identidad tímbrica de *Damaciri*. En este sentido, como lo menciona Eidsheim, el timbre es una configuración física y el sonido resultante es una confirmación de que esta forma interna se ha realizado. Así mismo, Feld (1988), en su trabajo con los Kaluli, replica que el sonido no es una manifestación primaria e independiente y cuando se hace mención a esa interacción social delineada en patrones de conversación diarios, estos se vinculan [se amalgaman] a esa ecología del medio ambiente, indicando una estética y ecológica co-evolución.

* * *

Una de esas tantas noches después de un agitado día en el centro poblado, llegué a la finca y encontré a la familia reunida en el balcón, compartiendo algunos alimentos y un *preparado* –hecho por don Darío- precisamente por el cumpleaños de doña Martha. En ese instante que llego y los encuentro reunidos, me sentí un poco apenado, porque inicialmente pensé que estaban en una reunión familiar más íntima. Sin embargo, don Darío me invita a sentarme con ellos diciéndome: *Lo estábamos esperando [...] porque usted en estos momentos es parte de esta familia, comparta con nosotros, Martha esta de cumpleaños*. En ese instante que don Darío me dice estas palabras me sentí más ávido de participar y de compartir con ellos sintiéndome después de ya varios días de convivencia más compenetrado, más afectado por cada situación y evento generado por esta socialización con esta familia indígena.

Seguidamente, después de comer y beber la familia se dispuso a preparar todo para realizar sus prácticas sonoro-musicales en la sonora noche. Sin embargo, antes de iniciar las prácticas, decido no grabarlas y osadamente me dispongo a sentarme al lado de Aura y Nelsa para intentar cantar con ellas y comprender estas dinámicas de sus vocalidades. Estas jóvenes

¹¹⁹ “That the relationship between timbre and the construction of identity may be understood more accurately through notions of performativity”.

cantan con la mirada fija hacia al frente como queriendo referenciar un punto fijo, probablemente para otorgar un nivel de concentración para con esa estética vocal tímbrica de *Damaciri*, por otro lado el uso del preparado connota dimensiones corporales a su tracto vocal para exteriorizar más ávidamente sus palabras. Esta dinámica reflejó una aproximación más afectiva para con sus vocalidades, es decir, confrontar la disposición tímbrica entre palabras enmarcada por las dos lenguas.

A continuación referencio la letra de la canción de la cual participe con estas jóvenes cantando y dimensionando sus vocalidades. Copiada del libro de canciones de don Darío y confrontada en su traducción por doña Martha en emberá/español. (Track 10, CD)

*Dachi rua, dachi dana,
jaucha jaucha, jau chico,
kare bae, dachi chacha,
por enviarnos dachi rua,
dana rua, dachi chacha,
jau venía da arivia,
a jomauras nau jau rua
y jomauras animaras,
sacaede japede,
karebae dachi cha,
por jomaura arivia,
por jomaura libertad.*

*Nuestra tierra, nuestra madre,
producción, comida comida,
dar gracias a Dios,
por enviarnos nuestra tierra,
madre tierra, nuestro padre,
salud venia,
por toda la tierra,
por todos los animales,
cuando se madruga,
dar gracias a Dios,
por toda la salud,
por toda la libertad.*

Palabras en español sombreadas.

En suma, este eje estético denota la configuración identitaria tímbrica de *Damaciri* relacionada mediante esa alteración vocal-corporal y delineada y establecida para ese devenir cuerpo sonoro Emberá. Ese timbre vocal es su sonido que ha dado forma a ese cuerpo físico -cuerpo Emberá- que evidencia en su performance.

El eco-sonar de *Damaciri*.

El Carmelo es el ecosistema sonoro de *Damaciri* y de esta familia Emberá. Es un lugar de montaña, donde se llega por un camino estrecho de herradura a *Damabuga*. Esta parcela, ubicada en uno de los altos de la comunidad de *Buenos Aires* es el vínculo ancestral y territorial de estas personas indígenas donde connotan una estrecha relación con cada uno de esos sonidos ecológicos circundantes, desde el más ínfimo hasta el más profundo. En este sentido, estas fueron las directrices para otorgar un privilegio de interpretación a este paisaje sonoro, es decir, delineada a partir de una confrontación más efectiva de esa acción de escucha.

Ahora bien, siguiendo estos rumbos, quiero acotar que en mi convivencia con estas personas y su entorno, fue notable descubrir con el tiempo más sonidos nuevos (o quizás siempre estuvieron ahí, sólo que sordo a escuchar?) de esa ecología sonora, de ese ecosistema sónico. Este espacio de montaña, en la mañana, al atardecer o en la oscura noche, construye y constituye manifestaciones sonoras propias de este paisaje natural rodeado de un río. Así mismo, el viento, los animales y en especial los pájaros e insectos confluyen en este proceso de armonización sónica natural. Con el tiempo denoté que estas personas Emberá interpretan patrones de estos sonidos presentes en este ecosistema como relojes de la realidad cotidiana, es decir, en esta convivencia con estas personas observé e interpreté que mediante un proceso ecológico –inclusive sónico– construyen y moldean su cotidianidad. Don Darío es preciso cuando habla por ejemplo de emprender ciertas tareas en la parcela donde se deben considerar estos aspectos ecológicos: [...] *nosotros cultivamos el bambú, tenemos el bambú, entonces igualmente... acá todo es utilizable, cuando la necesitamos la cortamos, eso si buscamos es que la luna este jecha*¹²⁰ *y entonces ahí cortamos...por eso es que las maderas son más finas y duraderas y no le caen plagas* y en otra ocasión me manifestó: [...] *también es importante que los animales participen...también de esta parte, nosotros por ejemplo, un racimo de plátano, cuando apenas es primer cosecha, entonces... era dejar que de ese racimo se comieran dos tres o cuatro plátanos, que los animales se coman esos cuatro plátanos,*

¹²⁰ Categoría nativa, significado en palabras de don Darío “*cuando la luna esta en menguante hasta llegarse a perder, de resto la luna esta biche*”.

entonces, cuando ya ellos se los comieron entonces nosotros vamos y los cogemos [la cosecha].

Estas palabras de don Darío, me remiten a denotar que las prácticas sonoro-musicales con *Damaciri*, entran también en este dispositivo de “patrón” ecológico, para determinar un equilibrio sónico en este lugar de montaña, es decir, los sonidos de *Damaciri*, establecen esa especie de sincronía o estabilidad sónica con los demás sonidos ecológicos circundantes, siendo parte indispensable y constituyente para esta eco-armonización, especialmente con los sonidos de los grillos y cigarras. Feld, referencia este acto con los Kaluli cuando acota, “[...] el eco-sonar de trabajo junto reproduce la calidad de ‘unirse en’ como modelo de sociabilidad participación maximizada y distinción personal”¹²¹ Feld (1988, p. 84)

Así pues, que en este eje estético, *Damaciri* representa el eco-sonar como lo menciona Feld de este espacio, además, constituyendo un acto sincrónico del sonido ecológico con sus prácticas sonoro-musicales. Es decir, a lo que hago mención, es que estos actores sociales intervienen sus prácticas sonoro-musicales en determinados momentos del día o de la noche, referenciando la densidad sónica de ese eco-sonar por el canto de las chicharras o de los grillos. En este sentido don Darío menciona.

En medio del sol, el canto de las chicharras, sacamos una canción alusiva a todo lo que nos rodea [...] claro, las chicharras cantan... y cantan en medio del sol;.... esos son los cantos de ellas, entonces igual me ponía a ver como las nubes suben y descargan toda el agua arriba, [...] las chicharras todas cantan en medio del sol, entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día, el sol alumbrando, entonces ellas les gusta cantar en medio del sol. (09/01/2015)

Estas palabras de don Darío, denotan esta conexión entre sonido, tiempo y lugar, en esta parcela y espacio de montaña, proporcionando una especie de coordenadas temporales para la realización de sus prácticas sonoro-musicales, es decir, cuando don Darío menciona, *[...] claro, las chicharras cantan... y cantan en medio del sol; [...] entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día,* denota ese preciso momento de

¹²¹ “The echo-sounding of working together reproduces the quality of “joining-in” as a model of sociability, maximized participation, and personal distinction”.

intervenir sus prácticas sonoro-musicales, con la connotación estética del canto de las chicharras en la tarde o el canto de los grillos en la noche para con los sonidos de *Damaciri*. A continuación, evidencio el fragmento de una de las letras de las canciones de don Darío, donde trae esta mención estética con el canto de las chicharras. (Track 11, CD).

*Comienza el amanecer
con nuestras aves cantando,
el sol comienza alumbrar
a toda mi gente,
alumbrar allá en las montañas
y aquellas alturas*

*Ay que bueno es mi tierra
vivirla con alegría,
los pajarillos cantando,
las flores con sus colores.
Qué bonito es mi resguardo San
Lorenzo;*

*El viento mueve las hojas
y vuelan las mariposas,
las chicharras también cantan
en medio del sol,
las nubes corren encima
para que el agua no falte.*

*Los ríos de mi resguardo
corren por todo el centro,
el centro de San Lorenzo
son terrenos productivos,
los cerros son muy sagrados
son lindos para exportar,*

En suma, estos patrones sónicos estéticos de los cantos de las chicharras y los grillos para con *Damaciri*, establecen esa dimensión temporal en la parcela para la realización de sus prácticas sonoro-musicales. Es decir, estas coordenadas sónicas de la densidad de estos cantos establecen ese puente mediático para con la realización de sus prácticas sonoro-musicales –siendo también un dispositivo de “patrón” sónico para el buen equilibrio ecológico en la montaña- y con los parámetros estéticos sónicos de esa dimensión “eco-sonar” que permean los sonidos de *Damaciri*.



Imagen 31. *Damaciri* con las prácticas sonoro-musicales en la noche, con el canto de los grillos.

El estilo en la sociabilidad sónica.

Desde muy temprano, cuando amanece en la finca, todos los integrantes de la familia comienzan sus labores. Ciertas tareas, como los cuidados de la parcela y la preparación de alimentos son emprendidos por todos, es decir, cada miembro de la familia aporta y tiene una labor específica, todos saben que hacer desde lo individual para un bienestar común. Ahora bien, en este sentido siempre me preocupé por acompañar algunas de estas rutinas o actividades y en algunas ocasiones participé de las mismas, como en trabajos de cultivo con don Darío, Esmo y Nodi o en trabajos en la cocina con doña Martha y alguna de sus hijas en función de preparar alimentos en un fogón rústico de leña. No obstante, es preciso acotar aquí que estas personas, especialmente don Darío y doña Martha no pronuncian órdenes, toda la familia asume sus responsabilidades, hasta los niños más pequeños saben que durante gran parte del día estarán al cuidado de sus hermanas y los demás niños mientras no estén en la escuela asumen actividades que son bien sucedidas en la parcela.

En este sentido, estas actividades que estos actores sociales desempeñan en su finca, son el reflejo de lo que son sus prácticas sonoro-musicales. Todo ese carácter sincrónico de las labores en parcela se desenvuelve y se constituye en el estilo de lo que son sus prácticas

sonoro-musicales, es decir, el trabajar juntos connota la dimensión de sonar juntos, donde cada persona e integrante de la familia asume posiciones individuales cosmo-ontológicas para con sus artefactos sonoros, para después definirlo en ese carácter participativo y comunitario sonoro con *Damaciri*. En otras palabras, esas múltiples densidades del trabajo comunitario en el espacio son representados sónicamente en esas múltiples densidades sónicas con sus artefactos sonoros. Como lo menciona Keil (1985).

La presencia de estilo indica una comunidad fuerte, una intensa sociabilidad que se le ha dado forma y conformación en el tiempo, una afirmación de control sobre los sentimientos colectivos tan poderosos que cualquier expresión innovadora en la comunidad necesariamente pone su contenido en esta conformación y no en otra. (1985, p. 122)¹²²

Estas palabras de Charles Keil denotan esta dimensión a la que hago referencia aquí, donde el estilo musical de *Damaciri* no solo se genera y se constituye por las prácticas de escucha hacia las músicas “parranderas”, sino también por la disposición de enmarcar sus sonidos por esta dinámica de interacción comunitaria o intensa sociabilidad como lo acota el autor. Ahora bien, este “ajuste musical” para con el estilo de *Damaciri* se aprecia mediante esas acciones “rítmicas” intensas, vividas diariamente en el trabajo comunitario de parcela y que definen ciertas concepciones sónicas para con sus prácticas sonoro-musicales. Es decir, en este caso los instrumentos de percusión -bongó y timbal¹²³- y la *guitarra/bajo*¹²⁴ que interpreta doña Martha son el fiel reflejo “rítmico” de ese trabajo comunitario en parcela que se evidencia mediante la sensación sonora de variadas capas “rítmicas” que producen sus canciones (polirrítmia?). En una de esas ocasiones de práctica con *Damaciri* en el balcón de la finca doña Martha me expresó: *Es que Esmo [hijo menor] se deja mucho*¹²⁵, palabras que hacen alusión a la importancia de estas connotaciones “rítmicas” para estas personas, en este

¹²² “The presence of style indicates a strong community, an intense sociability that has been given shape through time, an assertion of control over collective feelings so powerful that any expressive innovator in the community will necessarily put his or her content into that shaping continuum and no other”.

¹²³ Son instrumentos incorporados de la música afro-cubana que ingresaron al territorio por el caribe.

¹²⁴ La *guitarra/bajo* es el nombre con el que denominan este instrumento estas personas. Es una guitarra con cuerdas de nylon adaptada para ser interpretada con notas largas y graves, evidenciando en ocasiones el bajo en la armonía de las guitarras. Esta guitarra se interpreta sólo en la cuarta, quinta y sexta cuerda(s) con una afinación de medio tono abajo. (cuarta cuerda=Db, quinta cuerda=Ab, sexta cuerda=Eb) generalmente es afinada por don Darío.

¹²⁵ Esta categoría nativa inicialmente la creí como una especie de rallentando donde se disminuye la velocidad del tiempo en la música. Sin embargo, tiempo después comprendí que lo que significa para estas personas es una escasa producción “rítmica” –etno-teoría musical- es decir, [...] *se deja mucho* como lo expresa doña Martha, hace alusión a la poca interpretación percutida en los instrumentos de percusión.

caso, haciendo alusión a la escasa ejecución percutida durante algún episodio o “compas” de alguna canción.



Imagen 32. Fredy y Esmo tocando el timbal y bongós.



Imagen 33. Doña Martha interpretando la guitarra/bajo.

A continuación referencio un análisis sonoro de un fragmento de la canción *Que bueno es mi tierra*, que grabe en la finca de don Darío considerando todo ese eco-sonar en el espacio.¹²⁶

00.02 segundos: densidad de la noche cantos de los grillos –constante sonar- introducción.

00.02 a 00.20 segundos: canto de los grillos al tiempo rítmico del chucho. El timbal y los bongos en las capas rítmicas –polirrítmias. Armonías de guitarras y guitarra/bajo.

00.20 a 00.53 segundos: Primera estrofa- *Comienza el amanecer [...]* canto de los grillos, los niños jugando y hablando en el balcón.

¹²⁶ Para la grabación en campo usé una Cámara zoom Q4 Audio Vídeo Hd Usb Hdmi Professional y el programa Audacity y Wave pad para la edición y análisis del audio.

00.53 a 01.14 minutos/segundos: segunda estrofa, (un estribillo, se repite dos veces) *ay que bueno es mi tierra [...]* canto de los grillos, el canto con más intensidad vocal por Aura y Nelsa, seguidamente por don Darío.

01.14 a 01.32 minutos/segundos: se repite la primera parte. Canto de los grillos.

01.32 a 02.03 minutos/segundos: se repite la segunda parte. *El viento mueve las hojas [...]* canto de los grillos.

02.03 a 02.20 minutos/segundos: (estribillo) el canto de la mayoría de la familia, fuertes rasgueos en la guitarra por Nodi y don Darío.

02.20 a 02.39 minutos/segundos: Primera parte. Canto de los grillos.

02.39 a 03.15 minutos/segundos: Segunda parte. Con menos intensidad las voces, canto de los grillos.

En suma, estas tres dimensiones estéticas del grupo *Damaciri* –el timbre vocal, la identidad sónica como producto de ese eco-sonar en la parcela y el ritmo/estilo- para con sus prácticas sonoro-musicales enmarcan lineamientos precisos de esa cosmo-sónica Emberá. Así mismo, delineado a través de esas connotaciones afectivas que perciben sus residentes, es decir, la estética de *Damaciri* tanto sónica como visual en performance establece para sus residentes del territorio indígena lazos profundos con su entorno y etnia.

Estéticas contemporáneas de Jaury. Un nuevo músico en tarima en las fiestas de San Lorenzo.

En el centro poblado están armando una inmensa tarima, dispuesta precisamente para las fiestas¹²⁷ del resguardo indígena que se llevarán a cabo durante ese fin de semana en San Lorenzo. La disposición e interacción para con la logística de las fiestas es notoria pero especialmente los jóvenes de *Escuela propia* asumen ciertas responsabilidades y tareas para

¹²⁷ Estas fiestas sucedieron entre el 15 y 18 de agosto del 2015 con la masiva participación de los jóvenes del territorio indígena.

con su participación en estas festividades. En este sentido, observar toda esta interacción social en el centro poblado, especialmente por estos jóvenes, me motivo a participar de algunas labores, claro está, motivadas y conciliadas por Jesús quien es la persona más visible de este grupo de jóvenes y en este caso el organizador de las labores dispuestas por estos días en el territorio indígena con el grupo *Escuela Propia*.

En esta ocasión los jóvenes no están trabajando en la habitual casa de la cultura, sino en un bar¹²⁸ que se encuentra en uno de los costados de la plaza central y que poco tiempo atrás había sido adquirido por Fernando, uno de los jóvenes músicos de *Jaury*. Así pues, que al llegar a este sitio, observo a los jóvenes trabajando en la elaboración de unas antorchas y en la logística para lo que será la performance del grupo *Jaury* y el grupo de danzas *Umada Chyumbary* en las fiestas del territorio¹²⁹. Entonces, siguiendo estas directrices mi interés estaba en consolidar rumos específicos para con mi participación como un integrante más de la *Escuela Propia* y como un eventual músico de *Jaury*, mediando interpretaciones de carácter estético-musical para con estos eventos y espacios. En este sentido, direccionar interpretaciones con lo concerniente al espacio o “local” para estos jóvenes, trae otros vínculos pertinentes para destacar estos aspectos estéticos musicales de estas prácticas sonoro-musicales. En otras palabras, el carácter “local” para estos jóvenes indígenas Emberá es reinventado o rediseñado a partir de los distintos escenarios contemporáneos que emergen con las distintas tecnologías llegadas al territorio -la globalización y los movimientos transnacionales.

Así pues, como ya lo había referenciado en el capítulo 3, estas dimensiones estéticas –el sonido y la imagen- además de enmarcarse como tácticas y estrategias como lo menciona de Certeau (1998), puedo considerar también dimensiones en este sentido de *desterritorialización estética*, (Deleuze y Guattari 1996) es decir, estos jóvenes dentro de su performance con *Jaury* involucran estilos y géneros globales como el pop, rock, reggae,

¹²⁸ El bar –*Andinos bar*- está abierto a los residentes del resguardo todos los días, frecuentado principalmente por jóvenes. Allí se consume guarapo y cerveza y por el tiempo que estuve en el territorio indígena referencio transmisión dentro del bar de música andina y rock. Además, el bar también posiciona presentaciones en vivo de grupos musicales, especialmente del grupo *Jaury*.

¹²⁹ El horario de estas actividades en el bar fue en la tarde, por consiguiente aún no se encontraba abierto a los residentes y por lo tanto dispuesto para que estos jóvenes emprendieran tareas en este espacio tanto dentro como fuera del establecimiento.

además, de la música mestiza andina Perú-Boliviana –movimientos con la música internacional- constituyendo estos sonidos e imagen en herramientas para redefinir y resignificar sus prácticas sonoro-musicales.

En este sentido, hay algunos elementos que son importantes considerar en el territorio indígena para demarcar esta dimensionalidad estética de las prácticas sonoro-musicales del grupo *Jaury*. Primeramente, como ya lo había mencionado en el capítulo 3 las prácticas sonoro-musicales se vislumbran como un movimiento de salida del territorio, direccionado para entrever esas “multiterritorialidades” que demarcan estos actores sociales –“nuevas territorialidades”. Sin embargo, algunos componentes como la emisora del resguardo indígena, la llegada de la internet al territorio y las producciones musicales (Audios, videos y CDs) grabadas en el resguardo, son indiscutiblemente puentes para entender estas connotaciones estéticas-estilísticas con las prácticas sonoro-musicales del grupo.

* * *

En la víspera de las fiestas del territorio indígena se consolidan más los preparativos por estos jóvenes de la *Escuela Propia* en lo concerniente a un desfile de abertura y en lo que será la performance del grupo *Jaury*. Por lo tanto, en esos días, decido con Víctor, el vocalista del grupo, programar algunas sesiones de práctica en la casa de la cultura, para tratar de “aprender” a “interpretar” algunas canciones y tratar de consolidar lo que sería mi participación en la performance de *Jaury* en las fiestas del territorio. Entonces, en esta dinámica de intercambio se consolidaron momentos efectivos y afectivos para con el aprendizaje estético-sónico de estos san juanitos, tinkus y sayas Perú-bolivianos que son hibridados por estos jóvenes con elementos sónicos de las tendencias más comerciales de la industria popular contemporánea como el rock, pop y reggae. Siguiendo a Feld (1988) cuando hace mención en su trabajo de Papúa Nueva Guinea de encontrar ese “Groove” Kaluli, mediante esos patrones de conversación diaria e interacción social con esas personas indígenas. Igualmente, quería evidenciar mediante esa interacción de participación social con estos músicos –siguiendo los pasos de estos jóvenes antes de una performance- y participación con estas músicas –tocando en ensayos y tarima-, dimensionar más asertivamente ese estilo, es decir, encontrar ese “groove” Emberá con las músicas de *Jaury*.

Entonces, en estas prácticas de música con Víctor –vocalista de *Jaury*-, evidenció algunos rumos posibles para interpretar estos significados étnicos musicales, o sea, esas etno-teorías con respecto a la ejecución de sus prácticas sonoro-musicales, inicialmente vislumbradas desde esta perspectiva con este músico Emberá en la ejecución de su instrumento musical, -la guitarra y voz. Por tanto, la disposición de Víctor estaba centrada en mostrarme las distintas armonías que usan para cada una de las canciones de *Jaury*, mientras mi intención estaba puesta en la forma de ejecución e interpretación de este joven músico indígena para con cada una de sus canciones, es decir, denotar esa forma de ejecución e interpretación, era denotar ciertas tecnicidades aprendidas por este músico durante cierto tiempo en el territorio indígena, reflejando y constituyendo ese estilo.

Ahora bien, estos jóvenes demarcan sus inicios de estas prácticas en el año 2003 cuando empezaron a llegar algunos casetes al territorio indígena como ya lo había referenciado en el capítulo anterior, sin embargo, años después con la llegada de la internet al resguardo indígena, además, de la consecución y fundación de la emisora *Ingruma estéreo* en el territorio en el año 2007, se delinearon otras alternativas de consecución y de producción para con las prácticas sonoro-musicales en San Lorenzo¹³⁰. En este sentido, son los jóvenes que demarcan más estas “multiterritorialidades” virtuales –la internet- y de recepción a la transmisión y difusión de otras músicas en la emisora de San Lorenzo. Así pues, que concerniente a esto, Víctor hace mención de ver y escuchar algunos videos por YouTube para poder tener una mejor referencialidad de las prácticas que estábamos haciendo, [...] *usted puede descargar los videos a su celular de estas canciones en ese internet del frente...yo le puedo decir dónde están y las va escuchando, nosotros nos aprendimos muchas canciones así y es más fácil*. Estas palabras de Víctor, denotan esa relación con los medios electrónicos de comunicación, es decir, esta nueva generación de jóvenes en San Lorenzo desde que llegó especialmente la internet al territorio construyen e intervienen un camino estético para con sus prácticas sonoro-musicales. Las palabras de

¹³⁰ La señal de internet no llega a todas las comunidades indígenas, además aun el resguardo no posee infraestructura para con la cobertura de esta señal. En el momento, sólo poseen señal de internet el cabildo indígena, el colegio, la casa de la cultura, la policía y el puesto de salud, sin embargo, en el centro poblado existen 3 establecimientos “café internet” que brindan este servicio para sus residentes. Así mismo, la emisora del resguardo hace más de una década que ejerce estos servicios de carácter comunitario, propiamente con programas de difusión radiofónicos.

Víctor, [...] *nosotros aprendimos muchas canciones así y es más fácil* denotan otros caminos de relación que no sólo otorga privilegio en la interacción social –cara a cara, vis a vis- sino también con las disposiciones de comunicación tecnológica –virtual. Virilio (1997) connota caminos de un mundo en el que el espacio virtual de comunicación electrónica viene a reemplazar las interacciones persona a persona física de la que siempre se ha construido y constituido la esfera pública. Ahora bien, en este sentido Chapman (2008) relaciona que estas concepciones sirven como analogía útil para determinar una estética de producción sónica que en su evocación de un entorno bi-dimensional reitera otras posibilidades de percepción. No obstante, no quiero ahondar en una cultura de ciberespacio en el territorio indígena, solo otorgar en concepciones de apropiación recientemente de estas tecnologías por estos jóvenes indígenas para intervenir sus prácticas sonoro-musicales. Por tanto, estos jóvenes, delinean y construyen sus estéticas no solo a partir de la interacción física -vis a vis-, con otras personas y jóvenes del territorio, sino también a través de estos espacios virtuales, resignificando patrones estéticos globales.

Espacio de escucha y producción sónica.

Otro camino de resignificación estética para con las prácticas sonoro-musicales es la emisora del resguardo indígena, es decir, este espacio del centro poblado indígena es el lugar no solo de transmisión y difusión de las tendencias más comerciales de la industria de la música popular contemporánea –especialmente músicas parranderas y música andina- sino también es el lugar o espacio –reinventado y rediseñado- de los músicos de San Lorenzo - especialmente los jóvenes- para construir sus producciones musicales. En este sentido, como ya lo había referenciado en el capítulo 1, esta dinámica de la consecución y grabación de las músicas en un CD se torna un punto imprescindible para dialogar con estas estéticas musicales del grupo *Jaury*, donde estos jóvenes le atribuyen otra connotación ontológica y cosmo-sónica para con los usos de estos artefactos tecnológicos –consolas, micrófonos, cabinas de sonido etc.

* * *

Ese día cuando llegue a la emisora encontré a los músicos de *Jaury* preparando todo logísticamente para iniciar la grabación de su CD, es notoria la participación general de todos los jóvenes incluyendo dentro de este colectivo 2 jóvenes músicos indígenas Hanner y Jefferson de Karmata Rua de Cristianía (Antioquia) que trabajan en la mezcla y edición de las canciones del grupo. Es decir, este colectivo de jóvenes mediatizó sus prácticas de grabar sus sonidos en este lugar, basados en esos “patrones” estéticos que usa la industria de la música popular contemporánea, así mismo, resignificando esta praxis de esos Otros y contribuyendo a denotar estas estéticas de grabación. Como menciona Miguel, quenista de *Jaury*.

[...] nosotros hemos aprendido con Jesús de estas cosas...[...] nosotros hemos visto por internet también algunos grupos y queremos hacerlo así, [...] nosotros aprendimos a usar los micrófonos cuando empezamos con el festival *rock n roll attack* y también viendo otros grupos, ellos graban cada uno, no todos al tiempo sino cada uno. (28/07/2015)

Estas palabras direccionan esta dimensionalidad estética para con esta grabación, por tanto, ahora se denotan otras construcciones sónicas, consolidando parámetros de consecución y pensamiento desde otra perspectiva, en este caso como lo menciona Ferreira (2006)¹³¹ desde una perspectiva maquinica, es decir, estos jóvenes confrontan otros portales de dimensión estética-sónica o como lo menciona Ferreira de experiencia sonora-motora a la que nunca habían respondido con estos artefactos tecnológicos, considerando “nuevas” significaciones de escucha a través de estas máquinas. En otras palabras, la dimensión de escuchar sus sonidos grabados por estas máquinas dependen de la disposición técnica –los usos para con estos artefactos tecnológicos- y la recepción de sus sonidos, en este caso, denotado por otros estímulos de escucha que reflejan lo sónico-maquínico. Como lo menciona Guattari (1996).

[...] Habría que entender más bien que la problemática de las técnicas se sitúa en dependencia de la de las máquinas y no al revés. La máquina se haría

¹³¹ En su trabajo de tesis titulado “Musica eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase” este autor despliega nociones sobre esa perspectiva maquinica. En palabras del autor. “[...] tratamos el contexto maquinico [...] primero considerando las influencias de transformaciones tecnológicas sobre la sensibilidad y percepción sonora”. (Ferreira 2006, p. 29)

condición previa de la técnica, en vez de ser expresión de esta. El maquinismo es objeto de fascinación a veces de delirio” (1996, p. 47)

Por tanto, el reflejo maquínico del que hago mención, está dado por la exterioridad y recepción de los sonidos grabados determinado por algún uso técnico de estas máquinas, donde a la vez y siguiendo al autor revela fascinación y a veces delirio. Víctor, en este sentido indica esa manifestación sónica por esos aparatos tecnológicos. [...] *Escuchar los sonidos por separado es raro, grabamos varias veces cada uno, fue muy difícil [...] teníamos que cuadrar muy bien los micrófonos. [...] la voz se escuchaba al principio muy rara, como que a veces pensaba que no era yo.* Estas palabras confrontan esa realidad sónica manifestada por los integrantes de *Jaury*, delimitada en ese carácter “técnico” [...] *teníamos que cuadrar muy bien los micrófonos* y el carácter de fascinación sónica [...] *la voz se escuchaba al principio muy rara, como que a veces pensaba que no era yo* que va después delinear esas manifestaciones estéticas y estilísticas de *Jaury*.



Imagen 34. Víctor grabando la voz en la emisora del resguardo.

La performance de *Amaru* en las fiestas.

Antes de iniciar la performance de *Jaury* para con las fiestas del territorio indígena, se encuentran en tarima Víctor, Miguel y Fernando colaborando con los técnicos de turno en el sonido para la performance del grupo. Los asistentes se empiezan a congregarse en los alrededores de la plaza del centro poblado para este primer día de fiestas en el resguardo indígena de San Lorenzo. Sin embargo, antes de subir a tarima y prepararme junto con los jóvenes de *Jaury* –por mi intervención como músico en una parte de la performance–, me dispongo a observar los preparativos del grupo de jóvenes de la *Escuela Propia*, que vestidos con atuendos de indios guerreros y antorchas prendidas salen de la casa de la cultura para ubicarse en fila en la entrada de San Lorenzo para el desfile. Este grupo de jóvenes indígenas entre hombres y mujeres inician la performance en sociedad, haciendo alusión a Turino (2008) cuando refiere a esa sincronía musical como un evento mismo performático, representado como una performance en comunidad, es decir, estos jóvenes de la *Escuela Propia* en este desfile son la extensión misma de los sonidos de *Jaury*, por tanto, estos atuendos, estos artefactos y los mismos sonidos que recorren las calles consolidan patrones de pensamiento, de acción y de espíritu para sus residentes.

Ahora bien, cuando llega el desfile de jóvenes a la tarima principal la intensidad sónica es más fuerte, es decir, los gritos y zapateos y los sonidos incisivos de las flautas y tambores despliegan en el ambiente sensaciones de un persistente eco, como si los sonidos producidos llegaran hasta la cima de la montaña y esta los devolviera con un efecto de retardo pero más intenso. Posteriormente, aparece en escena Mauricio, este médico tradicional Emberá, que con su habitual atuendo blanco y fumando tabaco enciende una inmensa fogata que está dispuesta al frente de la tarima, por tanto, esta acción simboliza lo que será la armonización del grupo *Jaury*.

Mientras Mauricio se disponía a subir a la tarima y tomar partida en la performance yo daba los últimos ajustes a mi guitarra, igualmente los jóvenes de *Jaury* tomaban su lugar al frente de su micrófono. Las ansias son notorias de tocar con estos jóvenes una música que no acostumbro ejecutar, no obstante, la disposición de los jóvenes y los asistentes fue diciente y receptiva por mi posición en tarima como un músico no indígena. Sin embargo, al escuchar

las entonaciones onomatopéyicas por micrófono de Mauricio tomo partida en la armonización, pensando en las palabras que días antes Víctor me había mencionado, precisamente para esta performance [...] *ahí nosotros acompañamos a Mauricio tocando sonidos con los instrumentos... Cristian siempre va llevar el mismo ritmo con el bombo dum dum dum dum dum*. Estas palabras, denotan una improvisación sonora de estos jóvenes, pero siempre otorgando privilegio a la percusión, en este caso esos repetitivos golpes del bombo que simbolizan los latidos del corazón, como acota Fritz (1999)

Como el tambor del chaman, el representa simbólicamente los golpes del corazón, el primer sonido que escuchamos dentro del útero. El golpe continúa y nos fuerza a sintonizarnos con nuestro propio ritmo y humor, atendiendo como un puente que nos conecta a nosotros mismos y a cada uno de nosotros. (1999, p. 78)¹³²

En este sentido, siguiendo las palabras de Víctor me limité a escuchar mucho esos fuertes y repetitivos golpes del bombo que se amalgaman por momentos con las notas densas y largas del bajo. Por tanto, realizar unas esporádicas armonías en la guitarra me resultó pertinente -sólo en los bajos- denotando esa densidad sónica cada vez más en mis sentidos y en mi cuerpo hasta el punto de sentirme realmente “cómodo” con lo que estaba haciendo. Siguiendo a Fritz, estos sonidos delineados y referenciados por el bombo y las entonaciones de Mauricio, contribuyeron a sintonizarnos con nuestro propio ritmo y humor en tarima, que seguidamente este médico tradicional dimensionó y direccionó con unas palabras por micrófono para los asistentes, [...] *de esta manera, entregamos el saludo, [...] nuestro saludo al corazón del cielo, nuestro saludo al corazón de la madre tierra, nuestro saludo al corazón de este territorio, nuestro saludo al corazón de los niños, al corazón de los jóvenes, al corazón de las mujeres, al corazón de los hombres, al corazón de las autoridades...[...]*entregamos, *esta fiesta de hermandad y de alegría jayaya; jayaya*¹³³. Estas palabras aluden a generar una especie de regresión colectiva a los asistentes, palabras que motivan a escuchar y recordar esos sonidos del corazón como cuando estábamos en el

¹³² “Like the shaman’s drums it represents a symbolic beating heart, the first sound we hear from inside the womb. The continual beat forces us to attune to our own rhythm and mood, acting as a bridge that connects us to ourselves and to each other”.

¹³³ Esta expresión de *jayaya* es aimara y significa *que viva*. Esta es una de las expresiones indígenas andinas que más ha traspasado fronteras. Es una de las palabras indígenas más usadas por el gobierno de Evo Morales para con sus discursos en público en Bolivia.

útero, considerando en los asistentes parámetros de un reconocimiento ancestral étnico y territorial. Es decir, esas palabras “[...] *nuestro saludo al corazón*” es direccionado al corazón étnico y territorial Emberá en Caldas. (Track 12, CD)

A continuación referencio un análisis sonoro de un fragmento de la performance que grabe en el centro poblado.

48 segundos= Tambora, Bongos, murmullo de personas, flauta chamán Bb → B → A

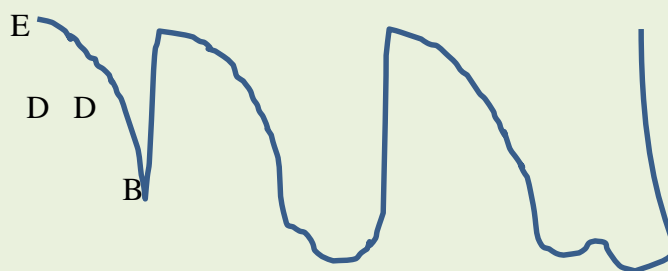
0.48 a 2.05 minutos= Tambora, bongos, murmullo de personas, oratoria en Emberá por el chamán.

2.05 a 2:51 minutos= Tambora, bongos, maracas, murmullo de personas, onomatopeya del chamán uooo uooo uooo (nota larga en Eb).

Ascendiendo y descendiendo microtónicamente desde Eb

Uooo en E 

2.51 a 3:47 minutos= Tambora, bongos, maracas, bajo eléctrico, guitarras, murmullo de personas, canto chamánico en Emberá. Motivo melódico en E, D, D, B: Gráfico movimiento melódico de la voz del chamán.



3:47 a 5:35 minutos= Tambora, bongos, maracas, bajo eléctrico, guitarras, murmullo de personas, oratoria en español por el chamán. Al final un fuerte ayaya; y responsorial por los asistentes.

Seguidamente, se continúa la performance con una de las canciones más representativas del grupo y de la cual recientemente se creó el primer videoclip¹³⁴ que se titula *Amaru*, en honor a *Túpac Amaru* guerrero Inca. Este tinku, fue compuesto por Víctor y Fernando y por decisión del grupo se estaría interpretando al inicio y al final de la performance, aludiendo en este caso, a una promoción y difusión de la canción y del reciente CD que ya empieza a sonar en la emisora del resguardo indígena. Entonces en palabras de Víctor, [...] *nosotros iniciamos muy fuerte, nos quedamos varios tiempos en estos acordes, yo lo toco todo así... para arriba y para abajo*, del mismo modo, estas palabras me hicieron recordar otras propiamente de Fernando, cuando hacía alusión a la significación del tinku [...] *pues mire, si vemos al tinku como ritual, se asemeja a lo que se vive en un pogo*¹³⁵ ...*son golpes de hermandad de liberación pero al ritmo de un tambor y un charango*. Estas palabras de estos jóvenes denotan la forma en que se debe interpretar el inicio de esta canción, delineado por esos elementos rítmicos del punk-rock, en este caso las connotaciones rítmicas siguen en juego, los golpes marcados y constantes de los cuatro tiempos del tambor de Cristian acompañados de los sonidos entre tónica y dominante del bajo de Fernando, manifiestan esa dimensión rítmica, reflejada también por los sucesivos movimientos corporales que han naturalizado de las prácticas de punk-rock. En este sentido, el contraste de los sonidos con los movimientos corporales, especialmente los movimientos de Cristian – movimientos corporales frenéticos con la interpretación del bombo- denotan esa intensidad y fuerza dada de ese en este caso devenir cuerpo “intenso” del músico joven Emberá.

Seguidamente, entra la voz de Víctor entonando la letra con una fuerza vocal que por momentos pierde el aire, en esta ocasión aludiendo la letra a una lucha y resistencia indígena, así mismo, los movimientos corporales y secuencias armónicas de la canción son reflejados con más intención e intensidad por mi cuerpo y guitarra que hace más presencia en tarima.

¹³⁴ El videoclip *Amaru* de 6:06 minutos de duración, fue realizado en el año 2015, convirtiéndose en el primer videoclip producido por un grupo musical en el resguardo indígena de San Lorenzo. El director del video fue Jorge Eliecer López, una persona no indígena que recientemente ha venido desempeñando trabajos de video y fotografía con el grupo *Jaury*. El video ha tenido mucha recepción en las redes sociales y YouTube, obteniendo en tan solo unas semanas más de 1300 visitas. <https://www.youtube.com/watch?v=TO3pFK3X0UQ>

¹³⁵ El *pogo* es una palabra y categoría social urbana que puede ser considerada para hacer alusión a un baile colectivo que consiste en moverse agitadamente de varias maneras durante la performance de un grupo de música generalmente de punk rock.

A continuación evidencio la letra de la canción, escrita en mi cuaderno de campo por Víctor y compuesta por Jesús y Fernando. (Track 13, CD)

*Al sur la danza de mis hermanos,
caminando Latinoamérica,
murmurando la historia del Túpac,
esperando siempre bajo las nubes
ese sueño, entre lucha y libertad.*

*Amaru mi pueblo sostiene,
gritos sueños en agua torrente
y mis montañas vivas fervientes
de rebeldes caminatas
destrozando la historia inerte.*

Una de las vocalidades características del grupo en performance es el que interpreta o “grita”? Víctor, que pronuncia un vigoroso *JU* constante en cualquier episodio o parte de las canciones, Víctor en una ocasión me manifestó “[...] *es un grito de lucha y resistencia, una vez lo empecé a hacer y se quedó*” es decir, este fuerte grito usado en las performances de *Jaury* es un elemento más que traen de sus grupos de punk-rock, por tanto, la significación de ese *JU* es la misma significación de esas fuertes voces guturales que se proyectan en el espacio como un grito de lucha y resistencia cuando son performers con los grupos de punk-rock. Así pues, en esta ocasión de este evento de performance con *Amaru*, Víctor pronuncia unos fuertes *JU* que se proyectan en el espacio para dar la entrada a un solo de quena interpretado por Miguel y que desemboca en un cambio súbito de tiempo que termina en un reggae. Finalmente, la performance termina nuevamente en su tiempo inicial pero en esta ocasión en un crescendo y acelerando hasta el final de la canción, así mismo, manifestado corporalmente por el grupo, contribuyendo a los asistentes a marcar y contornear más sus movimientos.



Imagen 35. La performance de Amaru.

Por otro lado es preciso acotar el significado remanente de mi participación política para con esta performance de estos jóvenes indígenas, es decir, inicialmente está el interrogante como ya lo había referenciado antes ¿Cómo una persona no indígena es apreciada por los residentes del territorio y los mismos músicos para con la participación en una performance musical indígena? Creo que esta connotación y participación política está dada desde el mismo momento que decido tener esta aproximación, dada y concertada a partir de las mediaciones socio-políticas con cada uno de estos actores sociales. Sin embargo, el acto en sí de performance agitado por los sonidos y por el mismo pensamiento político condujo a mediar mi cuerpo sonoro, es decir, el “aprender” o “aprehender” las prácticas sonoras en este contexto nativo condujo perspectivas de las relaciones culturales.

* * *

Estos lineamientos descritos con las estéticas contemporáneas Emberá del grupo *Damaciri* y el grupo *Jaury* esbozan un camino para discernir sobre el carácter y el queahacer “innovador” de estos colectivos indígenas musicales para con sus prácticas sonoro-musicales, referido principalmente hacia ese constante devenir territorio y hacia ese constante devenir cuerpo sonoro Emberá. Es decir, estos músicos delinean una metamorfosis sónica referida a estos cuerpos –eco-sonar, cuerpo sonoro Emberá de *Damaciri* y el cuerpo sonoro intenso de los jóvenes de *Jaury*. Así mismo, el papel individual y colectivo de estos músicos como verdaderos protagonistas dentro del territorio indígena por una lucha Emberá en el

departamento de Caldas. Es pertinente acotar, que estos grupos dentro del territorio indígena no solo comparten tarima para performances –posesiones de gobernadores y fiestas del territorio-, sino que también son actores sociales en una constante relación de intercambio de saberes ancestrales y sónicos, así pues, que en este sentido, son los jóvenes que son asiduos a confrontar esa realidad mediante un contacto más directo con el grupo *Damaciri*.

Consideraciones finales.

Esta disertación atañida en el ámbito de las discusiones de la etnomusicología contemporánea, en relación propiamente con el estudio de las políticas de performance de grupos musicales de sociedades indígenas, aparece destacada ampliamente en esa multiplicidad de voces que contemplé en campo, viabilizando estrategias y caminos para con cada una de esas posiciones émicas relacionadas a ese ámbito sonoro contemporáneo de este espacio indígena en Caldas. Así pues, que esta mención inicial hace referencia al estudio de performance de dos grupos musicales Emberá Chamí del resguardo indígena de San Lorenzo (Caldas-Colombia) –*Damaciri* y *Jaury*– denotando cada una de sus significaciones performáticas relacionadas al espacio de construcción y consolidación de persona, etnia y territorio.

En este sentido, esta etnografía esboza no solo las músicas del resguardo indígena de San Lorenzo como un dispositivo importante para entender y conceder parámetros socio-musicales de esta etnia Emberá, sino también, para delinear y confrontar un modelo de investigación etnomusicológico con sociedades indígenas en Colombia. Es decir, este trabajo de disertación se complementó bajo estos dos pensamientos de interpretación –el sonido como eje y sistema social de la sociedad Emberá y el método como epíteto de interpretación etnomusicológica en Colombia– Así pues, los distintos logros de interpretación que se evidenciaron en esta disertación parten de estos caminos, postulados y evidenciados desde mi posición como músico e investigador no indígena.

En este sentido, fueron muchas las consideraciones puestas sobre el papel en lo que respecta al sonido en esta comunidad indígena, sin embargo, inicialmente, quedan a la luz distintas discusiones y consideraciones académicas al respecto del método disciplinar, como por ejemplo, con el que fui interpelado en Colombia y que esboce en el primer capítulo con los interrogantes. ¿Cómo un etnomusicólogo no indígena entra a campo en Colombia a asumir trabajos con sociedades indígenas? ¿Cómo debemos pensar para nuestro trabajo –etnomusicológico– de campo todo el camino histórico propuesto durante décadas por la antropología colombiana? Este escrito no pretendió evidenciar o asumir un método en este sentido o mapear todos estos diálogos con la antropología y la etnomusicología colombiana,

sin embargo, pone en consideración algunos elementos como plano de fondo para intervenir con más precisión estos difíciles campos, es decir, la acción moral ética y humana de un investigador al relacionar los eventos –en este sentido socio-musicales- y denotarlos con los procesos históricos –en este caso mediado por los conflictos político territoriales. En fin, este eje de trabajo evidencia esa experiencia e interpretación en campo a través de todas estas posiciones y mediaciones políticas.

Así pues, que el entramado de estas consideraciones deja entrever múltiples posibilidades de interpretación que se vinculan por las distintas (re) negociaciones con los distintos colaboradores de este trabajo. Es decir, el campo se expandió a otras dimensiones debido a su alta densidad semiótica –recordando un poco la teoría del big bang- por tanto, lo que denota en estos momentos es la relacionalidad de (re) componer un campo que fue quebrado y modelado por visos exteriores –pareceres de pensamiento, juzgamientos metodológicos- alcanzando a desconectar en alguna parte el campo del investigador? En otras palabras, el campo se relaciona en “otro” espacio, donde huyó de su centro –carácter centrípeto- para instalarse afuera –carácter centrífugo- o mejor dicho seguir en movimiento hacia afuera. En suma, esta noción de desdoblamiento de escucha metódica es producto de ese evento político en particular con el antropólogo colombiano, denotando en estos momentos otras posibilidades de interpretación y (re) negociación de un campo –existir para el campo. Como si tentara recomponer el *cogito ergo sum, pienso luego existo*, para un pensamiento etnomusicológico *escucho luego existo*.

En fin, el “*escucho luego existo*” es el reflejo de pensamiento por donde se delimitarán ahora estos caminos etnomusicológicos, es decir, la acción de escuchar políticamente todo el constructo histórico mediante algunas posiciones antropológicas es relacionar o encontrar ese espacio de “existencia” etnomusicológica para estos campos con sociedades indígenas en Colombia. Ahora bien, denotar en este trabajo de disertación las músicas de estos dos grupos contemporáneos Emberá Chamí son el motivo dicente de que estos aspectos sónicos de esta sociedad, están íntimamente ligados a esa construcción de persona, etnia y territorio, además, ser el reflejo de esos procesos históricos y políticos que afrontaron estas personas durante décadas, como la colonización antioqueña y lo que fue más recientemente la pérdida y recuperación de su territorio indígena. Entonces, todo el

constructo disciplinar de esta disertación connota direcciones auténticas para consolidar de una manera más efectiva estas nociones de interdisciplinariedad antropológica/etnomusicológica o etnomusicológica/antropológica referente a los trabajos con sociedades indígenas en Colombia.

* * *

Las interpretaciones sónicas de esta sociedad Emberá se consolidan a partir de la relación de entender su territorio –como espacio socio-musical- y la noción del modo de ser Emberá Chamí otorgado a ciertas concepciones de sonido que define su lengua como los mismos cantos (*jai*), el papel del (*jaibana*), ciertas vocalidades (*tototoe*) y ciertas nociones rítmicas (*tonoa*). Ahora bien, interpelar e interpretar situaciones socio-musicales en este territorio indígena marcado aun por estos escenarios de eventos de conflicto político y territorial con entidades regionales y actores armados al margen de la ley, conlleva a esbozar una escucha sónica y política más atenta, determinada por cada uno de esos testimonios de estas personas que evidencian esta difícil realidad social y local. Entonces, siguiendo estos rumos considero que las distintas apropiaciones de los músicos con las distintas tendencias comerciales de la industria de la música popular contemporánea –música parrandera, la música andina Perú-boliviana y el rock-punk- es un dispositivo actual de lucha y resistencia indígena Emberá Chamí, delineada en significar y resignificar con más ahínco sus voces y espacios para con estos propósitos y necesidades.

Por tanto, considero que hay una dirección importante en este trabajo de disertación y es referente a la acción de escucha de estos actores sociales, es decir, como estos músicos indígenas, a través de esos movimientos de salida del territorio, -consolidando “nuevas” territorialidades-, establecen relación en el plano material con otros elementos simbólicos de otras sociedades. En este sentido, esas “nuevas” percepciones sónicas son denotadas por estos músicos indígenas constituyendo otra concepción cosmo-ontológica y cosmo-sónica para con sus prácticas sonoro-musicales.

Así mismo, como ya lo había referenciado, esos caminos históricos en lo que concierne al territorio indígena es enmarcado e interpretado por estos constructos epistemológicos de sus prácticas sonoro-musicales, es decir, estas consecuencias sónicas

contemporáneas son el resultado de una “nueva” lucha política y territorial, en proyección y posición por estos músicos en reafirmar su identidad étnica. Por tanto, los sonidos “parranderos” de *Damaciri*, son el reflejo de resistencia frente a esa marcada colonización antioqueña que por décadas permeó el territorio indígena con prácticas sonoro-musicales campesinas y las prácticas de “música andina” de los jóvenes músicos Emberá no solo son el resultado como ya lo había mencionado de apropiación de ciertos sonidos y ciertos artefactos tecnológicos de otras sociedades, sino también, como un referente táctico en el territorio, es decir, estas prácticas sonoro-musicales se consolidan como “auténticas” prácticas indígenas precisamente por la disposición estética y estilística que estos actores sociales asumen en performance, proyectando un componente de conexión profunda y afectiva para con estos sonidos. Entonces, esta “nueva” lucha que recién comienza es perpetrada en un devenir sónico, corporal y territorial mediante algunas estrategias de consolidación como lo son sus performances. Es decir, el devenir cuerpo sonoro Emberá por estos músicos, denotan y perfilan caminos para entender ese “mundo indígena” como un mundo que se mueve, se transforma, se metamorfosea que está en un constante ciclo de devenires múltiples.

Este escrito igualmente se enmarca dentro de una consolidación afectiva en campo, precisamente otorgada por cada uno de los colaboradores de este trabajo, es decir, la finca en el *Carmelo* y el centro poblado del resguardo indígena fueron fiel testigo de cada uno de esos encuentros intersubjetivos con estas personas músicos Emberá Chamí, donde los eventos en los que participé o en los que fui ávidamente proyectado por el campo y por estas personas, abrieron otra dimensión para construir otros rumos de interpretación etnomusicológica. En este sentido, inicialmente el confrontarme por estas nuevas sensaciones y percepciones corporales y sónicas en este territorio indígena, postularon el interrogante en esta disertación ¿Qué el campo construyó en mí? Estos posibles caminos para esta pregunta inicial fueron denotados por ejemplo con mi participación en la ingesta de ayahuasca en el *Carmelo* y como performer con *Damaciri* y *Jaury* en las fiestas del resguardo indígena. Por tanto, estos dos episodios o eventos performáticos en el territorio, delinearon mediaciones semióticas para con estos significados étnicos, dirigidos desde una postura de aprender o aprehender las formas de escucha de estas personas indígenas para con los sonidos contemporáneos Emberá. Sin embargo, las consideraciones en esta disertación reflejan que el cuerpo sonoro Emberá

se forma a partir de la agencia con su espacio y con los distintos artefactos sonoros y en el caso de *Damaciri*, también se da a través de los preparados con plantas medicinales del territorio.

Finalmente, la mención de esta disertación se presenta no solo como un escrito académico, sino también como un esbozo disciplinar para dirigir cierta continuidad a una identidad etnomusicológica de las prácticas sonoro-musicales indígenas en Colombia. En este sentido, a partir de una lectura inicial de Carlos Miñana en el año 2014, obtuve una referencia en torno a los escasos productos académicos como el que propuse para esta disertación, es decir, este antropólogo me expreso, que si bien se ha escrito mucho sobre los Emberá en Colombia actualmente -como trabajos de tesis de grado y maestría de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia- pero no así desde las practicas sonoro-musicales. Ahora bien, es pertinente indicar que el escaso tiempo en campo y las dimensiones espaciales del territorio indígena de San Lorenzo fueron de una u otra forma limitaciones para conceder algunos lineamientos propuestos para esta investigación, como por ejemplo el no poder acompañar las prácticas de medicina tradicional de don Darío fuera del territorio indígena, especialmente en los municipios aledaños de Supía y Riosucio o como no poder intervenir las prácticas sonoro-musicales del grupo *Jaury* igualmente fuera del territorio indígena o el evento del festival de *rock* en Riosucio por los jóvenes indígenas. No obstante, aquí en esta disertación se refleja toda esta dimensión sónica por la que fui direccionado en campo en su mayoría instintivamente.

Así mismo, quiero acotar que los lineamientos éticos de la investigación son manifiesto dicente para esta disertación, en especial a lo que concierne a las grabaciones de performances que use para otorgar las interpretaciones sónicas para este trabajo. Como menciona Seeger (1996) los investigadores deben tener algunos pasos elementales para facilitar la conservación y el uso futuro de sus materiales de grabación, es decir, el autor hace referencia de otorgar el grado de referencialidad siempre a la comunidad con la que se trabaja, además, direccionado siempre a la propiedad intelectual –economía de la producción de grabación. En este sentido, conoto otro camino propuesto para esta disertación que no conseguí evidenciar y es a lo que concierne a los métodos y estrategias de grabación que usé en campo, es decir, como lo menciona de nuevo Seeger al referenciar de que muchos

etnomusicólogos han creado grabaciones para presentar en festivales, simposios y coloquios, pero pocos han reflexionado y escrito sobre el proceso.

Ahora bien, este trabajo no finaliza aquí, la mención se encuentra en (re) definir este campo de investigación, otorgando otras directrices de acción para con estas personas y músicos indígenas Emberá. Es decir, aquí se abre un dispositivo para poder dar continuidad a este trabajo etnomusicológico articulado y delineado a través de algunas redes de comunicación que establecen estos músicos indígenas Emberá con los demás resguardos de Riosucio. Entonces, sugerir para futuras investigaciones un estudio etnomusicológico confrontado para los 4 resguardos indígenas en Caldas: Nuestra Señora Candelaria de la Montaña, Cañamomo y Lomapieta, San Lorenzo y Escopetera y Pirza, posiblemente proyectado hacia unas performances política-discursivas de los resguardos indígenas en este sector del departamento.

Referencias.

ABADIA, Guillermo. *La música folclórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1973.

_____. *Música indígena y negra del Chocó*. Archivo sonoro. 6 rollos de cinta magnética, analog, 3 3/4 ips, 1 pista, mono. 5-7 pulgadas, 1963/1964.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition. London: Verso, 1991.

ARANGO, Ana María, 2006, “*La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del Pacífico colombiano*”, en: Laboratorio cultural. Revista virtual de música colombiana. 2006

ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture. In: FOX, R (org.). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe, New Mexico: School of American research Press, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1982.

BECKER, Howard. *Segredos e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Editado por Gerard Béhague. London: Greenwood Press. pp. 03-12. 1984.

BERMUDEZ, Egberto. *Música indígena colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985

_____. *Los pueblos indígenas de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.

BIGENHO, Michelle. *Sounding indigenous*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

_____. *Intimate Distance. Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press, 2012.

BLUMER, Herbert. *Symbolic Interaction: Perspective and Method*. Englewood Cliffs N.J: Prentice Hall, 1969.

BOELLSTORFF, Tom. *Dubbing culture: Indonesian Gay and Lesbian Subjectivities and Ethnography in an already globalized world*. *American Ethnologist*, n° 30 (2): 225-242, 2003.

BONILLA, Víctor. *Experiencias de investigación-educación en comunidades Paeces*. Boletín de Antropología. Vol. 17-19 tomo II. Bogotá, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Comprender. In: _____ *A miseria do mundo*. 6. Ed. Petropolis: Vozes, p. 693-713, 2007.

BRIONES, Claudia. *Nuestra lucha recién comienza*, Vivencias de Pertenencia y Formaciones Mapuche de Sí Mismo. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2006.

CARDOSO, Ruth. *A aventura antropológica, teoria e pesquisa: Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método*. São Paulo: Paz e Terra, p. 95-105, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. Brasília, 2004.

_____. *Un lugar de descanso -y perplejidad-* Conversación con Bruno Nettel y José Jorge de Carvalho. Revista Transcultural de Música n°. 7. Madrid, 2003.

CAVIEDES, Mauricio. *Metodologías que nos avergüenzan: la propuesta de una investigación en doble-vía y su efímera influencia en la antropología*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 2013.

CHERNOFF, John M. *The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation*. In: DjeDje, Jacqueline (ed.) *African musicology: current trends*. Los Angeles, University of California Press. 1989. Tradução coletiva do GEM com participação de Paulo Muller, Ivan Paolo, Marília Stein, Lu Prass, Paulo Murilo, Mario Maia, Leonardo Cardoso e M. E. Lucas. 2008.

CITRO, Silvia. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

Concejo regional indígena de Caldas CRIDEC. Plan de salvaguarda pueblo Emberá de Caldas, 2011. Disponible en: [http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P_S%20Ember%C3%A1%20\(Caldas\).pdf](http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P_S%20Ember%C3%A1%20(Caldas).pdf)

CONKLIN, Beth. "Body paint, feathers, and vcrs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism". *American Ethnologist*, 24: 711-737. 1997.

DE CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: _____ *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. 3 ed. Petropolis: Vozes, 1998.

DELEUZE Gilles and GUATTARI Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim. 1972.

_____ *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____ *What can a body do? Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Traducido del francés por Joughin, M. New York: Zone Books, 1990.

DESCOLA, Philippe. “*Más allá de la naturaleza y la cultura*”. Etnografías Contemporáneas, Año 1, abr. 2006, pp. 93-114, 2006.

EIDSHEIM, Nina. *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*. Doctoral dissertation. Department of Music. San Diego: University of California. 2008.

FALS, Orlando. *La transformación de América Latina y sus implicaciones sociales y económicas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.

_____ *La investigación-acción participativa: Política y epistemología*, en Álvaro Camacho G (ed), *La Colombia de hoy*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.

FAUDREE, Paja. Music, language, and texts: sound and semiotic ethnography. *Annual Review of Anthropology*. volumen 41 pp 519-536, 2012. Disponible en: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-092611-145851>

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado* (tradução de Paula de Siqueira Lopes). *Cadernos de Campo*. São Paulo n°. 13, p. 155-161, 2005.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli expression (Conduct and Communication)*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1982.

_____ *Waterfalls of song. An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. *Senses of Place*. Santa Fe: Sar Press, 1996.

_____ *Aesthetics as iconicity of style, or “lift-up-over sounding”*: getting into the kaluli groove. *Yearbook for traditional music*, 1988.

FERREIRA, Pedro. *Musica eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de doutorado em ciências sociais. São Pablo: Universidade Estadual de Campinas. 2006.

FRITZ, Jimi. *Rave Culture; an insider’s overview: a primer for the global rave phenomenon*. Canada: Smallfry Press, 1999.

GUATTARI, F e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOULARD, Jean-Pierre. *La metamorfosis ritual: la identidad religiosa en la Amazonia*. Revista Colombiana de Antropología. Volumen 48 (2), pp. 15-37, 2012.

GROS, Christian. *¿Indígenas o campesinos, pueblos de la selva o de la montaña? Viejos debates, nuevas perspectivas*. Revista Colombiana de Antropología. Volumen 49 (1), enero, pp. 45-69, 2013

HINE, Christine. *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

JIMENO, Myriam y ARIAS, David. *La enseñanza de antropólogos en Colombia: una antropología ciudadana*. Alteridades, Vol. 21 (41): págs. 27-44, 2011.

KEIL, Charles. *People's music comparatively: style and stereotype, class and hegemony*. Dialectical Anthropology 10, 119-130. 1985.

KEELER, Ward. *What's Burmese about Burmese rap? Why some expressive forms go global*. American Ethnologist, Vol. 36, No. 1, p. 2-19, 2009.

KAFKA, Franz. *La metamorfosis*. Bogotá: Alianza editorial 1988. Primera edición, editorial de Kurt Wolff, 1915.

KOSIC, Karel. *O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo*. Tradução de Leandro Konder. MATRAGA, 1996.

LAPLANTINE, Francois. *A etnografía como actividade perceptiva: o olhar*. In:___ A descrição etnográfica. Traduzido por João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LATOUR, Bruno. *How to talk about the body? The normative dimension of science studies*. vol. 10. London: Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications, 2004.

LIMA, Emirto. *Folcor colombiano*. Barranquilla: [List, Barranquilla] 1942.

LIST, George. *Ethnomusicology in Colombia*. Illinois: University of Illinois Press, 1966.

LONDOÑO, María Eugenia. *La música en la comunidad indígena Ebera Chamí de Cristianía*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1993.

LONDOÑO, María Eugenia y MEDINA, Gonzalo. *Patrimonio musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público*. Medellín: Universidad de Antioquia. Boletín de antropología n° 43. 2007.

LUCAS, Maria Elizabeth (Org). *Mixagens em campo: etnomusicologia performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.

MASSEY, Doreen. *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production*. 2nd edition. New York: Routledge, 1995.

MILLER, Joana. *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Tese de doutorado em antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

MIÑANA, Carlos. *Los pueblos indígenas de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

_____ *Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2000.

RESGUARDO INDIGENA DE SAN LORENZO. *Monografía resguardo indígena de San Lorenzo*. Riosucio: Gráficas Jes, 2003.

MURPHY, Timothy and SMITH, Daniel. "What I Hear is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop, Echo 3, 2001. Disponible en: <http://www.hurnnet.ucla.eduJecho/volnme3-issue1smithmurphyindex.html>:

OCHOA. Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2003.

PELINSKI, Ramón. *Dicotomías y sus descontentos: Algunas condiciones para el estudio del folclor musical*. Revista Txistulari n° 172, 1997.

RAPPAPORT, Joanne. *Más allá de la escritura: La epistemología de la etnografía en colaboración*. Bogotá: Revista Colombiana de Antropología, vol. 43, enero-diciembre, pp. 197-229, 2007.

REGUILLO, Rossana. *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Bs As: Siglo veintiuno, 2012.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. "Notas etnográficas sobre los indios del Chocó", Bogotá: En Revista Colombiana de Antropología, Vol. IX, pp. 73-158. 1960.

ROMERO, R. Raul. *Debating the past. Music, memory, and identity in the Andes*. Oxford: University Press, 2001.

ROSSBACH DE OLMOS, Lioba. *¿Vienen los espíritus cuando se les llama sin bastón? o Cómo mantuvo su identidad de chamán un jaibaná emberá del Chocó (Colombia) cuando efectuó un ritual fuera de regla*. Berlín: Indiana, núm. 24, pp. 339-359, 2007.

SARRAZIN, Jean-Paul. *New Age en Colombia y la búsqueda de la espiritualidad indígena*. Revista Colombiana de Antropología. Volumen 48 (2), pp. 139-162, 2012.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing? a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. *Etnografía da música*. Cadernos de campo: São Paulo, n. 17, p. 237- 259. 2008.

_____. *Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 28, pp. 87-105. 1996.

SCHAFFER, R. Murray. *The Tuning of the World*. Michigan: Universidad de Michigan, 1977.

SMITH, Linda. *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples*. University of Otago Press, 2008.

STEIN, Marília. *Kyringüé in Mboráí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese de doutorado em etnomusicologia/musicologia. Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponible em: <http://hdl.handle.net/10183/17304>

STARN, Orin y DE LA CADENA, Marisol. *Indigenous Experience Today*. Oxford: Bloomsbury Academic, 2007.

STRATHERN, Marilyn. *Pre-figured Features. M. Property, substance and effect. Anthropological essays on persons and things*. London & New Brunswick, NJ: The Athlone Press, 1999.

SWINEHART, Karl. *The Mass-Mediated Chronotope, Radical Counterpublics, and Dialect in 1970s Norway: The Case of Vømmøl Spellmanslag*. Journal of Linguistic Anthropology. Vol. 18, No. 2, pp. 290-301, 2008.

TUCKER, Joshua. *Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru: The Poetics and Politics*. Illinois: University of Illinois. Ethnomusicology, Vol. 55, No. 3, pp. 387-413, 2011.

TOBÓN, Alejandro y, LONDOÑO, Maria Eugenia. *"Barujo y la pelotera : encuentro de culturas en la obra musical y poética de tres músicos chocoanos"* Texas: Latin American Music Review ISSN: 0163-0350 ed: University of Texas Press, v.22 fasc.2, 2001.

TOLA, Florencia. *"Eu não estou só(mente) em meu corpo". A pessoa e o corpo entre os toba (Qom) do chaco argentino.* Mana, vol. 13, no. 2. Rio de Janeiro: p. 499, 2007.

TURINO, Thomas. *Moving away from silence. Music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration.* Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. *Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical.* Horizontes Antropológicos, Porto Alegre: v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

_____. *Music as Social Life: the politics of participation:* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. *"Liminality and Communitas" in the Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* Chicago: Aldine Publishing, 1969.

VILAÇA, Aparecida. *O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia.* Rio de Janeiro: RBCS Vol. 15 n 44 outubro, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *From the enemy's point of view: humanity and divinity in an amazonian society.* Chicago: University of Chigaco Press, 1992.

_____. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VASCO, Luis Guillermo. *Los Chamí, la situación indígena en Colombia.* Bogotá: Margen Izquierdo, 1975. Disponible en: <http://www.luguiva.net/libros/detalle.aspx?id=8>

_____. *Jaibanas: Los verdaderos hombres.* Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1985. Disponible en: <http://www.luguiva.net/libros/detalle.aspx?id=7>

WADE, Peter. *Gente Negra, Nación Mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Ediciones Uniandes, 1997.

_____. *Multiculturalismo y racismo.* Manchester: Universidad de Manchester. Volumen 47 (2), julio-diciembre, pp. 15-35, 2011.

ZAMUDIO, Daniel. *"El folclor musical en Colombia"*. Bogotá: Revista de las indias 35. 1949.

Glosario Embera Chami, cosmo-sónica Emberá en San Lorenzo.

Ambacheke: Compañerito.

Ankore: El gran cosmos.

Bana: Morfema que indica posesión.

Cantos Jai: comunicarse con los espíritus.

Chabú: música.

Chamí: Montaña.

Chiraka Matata: Cacique guardián del territorio Emberá.

Ebera: Gente, persona.

Eberara: Personas.

Jai: Espíritu- enfermedad. Alusivo a los cantos *jai*

Jaibana: Chamán- medico tradicional. El que emite los cantos *jai*.

Jaripuapeda: Acción de “soplar” las flautas para emitir los sonidos.

Jaury: Espíritu-Fuerza de origen.

Jinú Pototó: Personaje mítico Emberá.

Jikuabu: Sonoridad

Jtkua: Sonido.

Kapadodo: Flautas de pan.

Kapunia: Persona no-indígena.

Kima kima: Cantos de la sociabilidad Emberá.

Paruka: Fiesta de la pubertad.

Pursiru: Hace alusión a la acción de “soplar” las flautas.

Tonoa: Tambor tradicional pequeño de dos parches a lado y lado, antiguamente usado en performances por las mujeres. Denota en algunas situaciones de performance musical un ritmo.

Tototoe: Imita el acto de escupir, palabra que designa también los rezos y cantos para la lluvia y la tierra.

Ukaraba kirú: Palabra que designa festividad.

Uaua: Niño-bebe.

Umada chyumbary: Sol guerrero.