

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

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

***¡Que suene una cumbia infinita!* DJs, radio y tecnocumbia: una etnografía
sobre prácticas sonoras entre jóvenes del pueblo Misak (Colombia)**

**Porto Alegre
2022**

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

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

***¡Que suene una cumbia infinita!* DJs, radio y tecnocumbia: una etnografía
sobre prácticas sonoras entre jóvenes del pueblo Misak (Colombia)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas

**Porto Alegre
2022**

OSCAR GIOVANNI MARTÍNEZ PEÑA

¡Que suene una cumbia infinita! DJs, radio y tecnocumbia: una etnografía sobre prácticas sonoras entre jóvenes del pueblo Misak (Colombia)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Doutor em Antropologia Social.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. María Elizabeth Lucas (Orientadora)

Profa. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo
(Universidade Federal do Amazonas)

Profa. Dra. América Larraín
(Universidad Nacional de Colombia)

Prof. Dr. Emerson Giumbelli
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Porto Alegre
2022**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

CIP - Catalogação na Publicação

Martínez Peña, Oscar Giovanni
¡Que suene una cumbia infinita! DJs, radio y
tecnocumbia: una etnografía sobre prácticas sonoras
entre jóvenes del pueblo Misak (Colombia) / Oscar
Giovanni Martínez Peña. -- 2022.
303 f.
Orientador: Maria Elizabeth Lucas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Cosmopolitismo andino. 2. Cuerpo. 3. DJs y
Radio. 4. Cumbia. 5. Despojo. I. Lucas, Maria
Elizabeth, orient. II. Título.

AGRADECIMIENTOS

A todos los que me acompañaron en este proceso de aprendizaje.

Agradezco a mi familia que me ha apoyado inmensamente en este trayecto, a mi mamá, Gloria Peña, por su tenacidad y alegría. A mi papá, Oscar Martínez, que me acompaña desde otro plano espiritual. A mi hermana, Lorena, a mi hermano, Edward Fabián y a Emiliano, mi sobrino. Al Maestro Kymer, por sus palabras y su bondad, es parte importante en este trayecto.

A Paloma Palau, mi compañera, amiga y colega, por ayudarme a colocar mis ideas en palabras escritas, por sus cuestionamientos y por la revisión atenta realizada a este texto.

A mi orientadora, María Elizabeth Lucas, por la dedicación en su orientación, por sus provocaciones, confianza y paciencia.

A los evaluadores de esta tesis, Deise Lucy Montardo, América Larraín y Emerson Giumbelli, por su lectura y comentarios.

Agradezco a la familia Morales Guazamallí: al Mayor Taita Samuel, a la Mayora Mama Laurentina Guazamalli, Mercedes, Blanca y Doris por recibirme en sus casas en la vereda El Cacique en Guambía.

Al Taita Gregorio Yalanda y a la Mama Bárbara Muelas por sus provocaciones.

Al Taita Andrés Felipe Morales Guazamalli quien me provocó a realizar esta investigación y me conectó a una red de actores, *los que hacen sonar* ¡Abrazo grande!

Al Taita Wilmer Chirimuscay, por abrirme las puertas de La Bakanísima y estar atento a los intereses de esta investigación.

Al Taita Jhony Calderón, por haberme recibido en su casa en la ciudad de Silvia durante mi trabajo de campo, por la generosidad y por las profundas conversaciones sobre política indígena misak y los sentidos misak sobre el territorio.

Agradezco a la Familia Velazco Erazo, por su cordialidad y a los vecinos del Barrio Boyacá, en Silvia.

Al grupo DJs de Silvia Cauca, quienes me permitieron una enriquecedora interlocución sobre las prácticas DJ: a DJ Nilson, DJ Ivan, DJ JhonsJT, DJ Álvaro, DJ JhonJa Velazco y DJ Alfredo. Mi admiración a todos.

Agradezco a los integrantes del Grupo Etno Son que me hicieron parte de su grupo, y con quienes tuve una íntima aproximación con la práctica de la Cumbia Sureña en el Cauca. Al Taita Vicente Tombé Tunubalá, Jorge Tombé Tunubalá, Omar Tombé Tunubalá, Francisco Tombé, y Humberto Morales Tombé.

A Jenny Lasso Caracas por compartir sus experiencias en la radio del Norte del Cauca.

Al DJ Hernán Beat, de la ciudad de la Popayán, por sus enseñanzas en la edición DJ, la amistad y generosidad.

A los directores de los grupos musicales: José Montero (Montero Puma y Sueños de Amor - Cali), Duván Calambás (Encantos de amor - Silvia). Alberto “Nene” Polo (Grupo Cisma - Popayán), Anderson Calvache (La 24 - Popayán), Víctor Quispe y Poli Quispe (América Luz – Lima, Perú), por los diálogos sobre la producción de tecnocumbia en el sudoeste de Colombia.

A los colegas del GEM/PPGMUS (Grupo de Estudos Musicais): Marilia Stein, Paloma Palau, Rafael Branquinho y Kelvin Venturin.

A mis amigos de doctorado Jorge Holanda, Sara Coumo y Edu Zanella.

Aos colegas do PPGAS, Turma – 2018.

A Cristóbal Gnecco director del Programa de Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca. Así como los profesores a Axel Rojas y Diana Granados. También a las antropólogas Vanessa Useche y Leonela Lora por las conversaciones y la grata atención en la ciudad de Popayán.

A los amigos en Colombia a la distancia: William Popayán, Yankel Sandoval Peña, Diana Caicedo y Sandra Caicedo.

Al proyecto ¡Baxtale! Pesquisa em Música Romani, e seu diretor Ivan Andrade. Obrigado pela parceria.

A los amigos que hicieron agradable la estadía en Porto Alegre: Flavio Gobbi, Glaucia Maricato, Ivan Andrade, Caetano Maschio, Laura Backes.

A Porto Alegre que con sus atardeceres sobre el Guaíba, me ha acogido durante siete años. También a esos rincones de Porto Alegre que me facilitaron experimentar la vida gaúcha, entre churrasco, samba, rock y cerveza.

Finalmente agradezco al Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – PPGAS- UFRGS, que me acogió durante seis años, dos de maestría y cuatro de doctorado, por el respaldo al asignar para mí una bolsa CNPq. También, a los profesores que participaron de mi proceso de formación como antropólogo social. A ellos: Claudia Fonseca, Ruben Oliven, Emerson Giumbelli, Carlos Steil, Cornelia Eckert, Denise Jardim, Sergio Baptista, Patrice Schuch, Jean Segata.

A la entidad financiadora de este trabajo por su apoyo, el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq – Brasil.

RESUMEN

La discusión antropológica sobre las poblaciones indígenas jóvenes en América Latina y sus prácticas en la actualidad sugiere pensarlas en un marco complejo de tensiones para problematizar y des-esencializar las formas de ser indígena, además de cuestionar el lugar de enunciación de quien investiga. Esta etnografía indaga las formas en que los jóvenes del pueblo Misak en el Cauca, Colombia, agencian y resignifican las ontologías sonoras mediante la radio, los DJs y los grupos de tecnocumbia. En particular, indago junto a *los que hacen sonar*, categoría nativa que remite a las personas que producen y manipulan el sonido, en este caso, hombres jóvenes. En la experiencia intersubjetiva como antropólogo y músico blanco-mestizo junto a *los que hacen sonar* investigo las formas de escuchar, sentir y conocer a través del sonido, valorizando los procesos de aprendizaje y el sonido como lugar de conocimiento (acustemología), en relación con territorialidades superpuestas, cuerpos y las cosmologías indígenas en la actualidad neoliberal de un capitalismo exacerbado y violento en las primeras décadas del siglo XXI. Esta etnografía se soporta en un trabajo de campo realizado en el Cauca, en varios periodos durante 2018 y 2022, y a la distancia, mediado por la comunicación digital. Además, implicó propuestas metodológicas para lidiar con las múltiples problemáticas que trajo la pandemia del COVID-19. Sugiero la noción de *formaciones tecno-sónicas* como una forma de interpretar las fricciones sonoras inmersas en las redes de prácticas sónico-musicales entre humanos, seres de la serie extrahumana, y las tecnologías electrónicas y digitales mediante la etnografía. En esta investigación las *formaciones tecno-sónicas* dan cuenta de formas de indigeneidad alternativas a la “voz indígena”, construidas en conexiones globales que significan la tecnocumbia/cumbia como un cosmopolitismo andino. Entiendo la fuerza creciente de esta *formación tecno-sónica* como una posibilidad de expansión territorial de los jóvenes misak ante el despojo histórico, la limitación de los territorios indígenas y las dinámicas de movilidad en la región en las que enfrentan imaginarios racializados. De ese modo, la juventud misak agencia sus corporeidades y vocalidades, con diversas habilidades y el dominio de diversas tecnologías sonoras para subvertir tales estereotipos, construyendo una indigeneidad moderna, a la vanguardia tecnológica y global. Esto implica procesos de aprendizaje en la creación y producción musical que remiten a experiencias intersensoriales, colores y sonidos brillantes, intensas emociones y efectos en el cuerpo. De ese modo, convierten materialidades sonoras en mercancías como un capital simbólico que les permite reclamar un lugar de existencia en un mundo, donde el cuerpo y sus habilidades son sus capitales últimos de negociación.

Palabras clave: Cosmopolitismo andino. Cuerpo. Despojo. Cumbia. DJs. Radiodifusión. Vocalidad.

ABSTRACT

The anthropological discussion about young indigenous populations and their current practices suggests thinking of them in a complex framework of tensions to problematize and de-essentialize the ways of being indigenous, in addition to questioning the place of enunciation of the researcher. In this ethnographical work, I examine the ways in which the youth of the Misak People in Cauca, Colombia, organize and redefine sound ontologies through radio, DJs and tecnocumbia groups. I research with “*those who make sound*”- a native category that refers to people who produce and manipulate sound, in this case, young men. In the intersubjective experience as a white-mestizo anthropologist and musician, I investigate the ways of listening, feeling and knowing through sound, valuing learning processes and sound as a place of knowledge (acoustemology), in relation to overlapping territorialities, bodies and indigenous cosmologies in the neoliberal context of an exacerbated and violent capitalism in the first decades of the 21st century. I suggest the notion of *techno-sonic formations* as a way of interpreting, through ethnography, the sound frictions immersed in networks of sonic-musical practices between humans, extrahuman beings, and electronic and digital technologies through ethnography. In this research, the techno-sonic formations account for alternative forms of indigeneity to the “indigenous voice”, built on global connections that signify tecnocumbia as Andean Cosmopolitanism. I understand the growing strength of this techno-sonic formation as a possibility of territorial expansion for Misak youngsters in the face of historical dispossession, the limitation of indigenous territories and the dynamics of mobility in the region in which they face racialized imaginaries. In this way, Misak youth agency their corporeality and vocality, with diverse skills and mastery of various sound technologies to subvert such stereotypes, building a modern indigeneity at the technological and global forefront. This implies learning processes in the creation and production of music that refer to intersensory experiences, bright colors and sounds, intense emotions and effects on the body. In this way, they convert sound materialities into merchandise as a symbolic capital that allows them to claim a place of existence in a world, where the body and its abilities are their last capital for negotiation.

Keywords: Andean cosmopolitanism. Body. Dispossession. Cumbia. DJ's. Broadcasting. Vocality.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Figura 1- Mapa con la ubicación geográfica del departamento del Cauca. Ciudades que transité durante trabajo de Campo (en rojo la vía Panamericana). (p. 21)
- Figura 2 - Panorámica desde el Mirador de Silvia. (p. 24)
- Figura 3 - Panorámica de Silvia desde La Colina Belén, de oriente a occidente. (p. 24)
- Figura 4 - Puente sobre el rio Cauca, límite departamentos de Valle y Cauca. (p. 31)
- Figura 5 - Puente sobre Rio Aguaclara, Santander de Quilichao. (p. 34)
- Figura 6 - Mapa de percepción de memoria del Gran Territorio de la Confederación de los Pubenences. (p. 41)
- Figura 7 - Cambio y toma de posesión de autoridades Misak Guambia 1 de enero de 2017. (p. 47)
- Figura 8 - Grupo EtnoSon, en los Carnavales de Silvia 2020. (p. 75)
- Figura 9 - Los que hacen sonar las flautas y el tambor misak en el cambio de autoridades misak. (p. 80)
- Figura 10 - Autoridades misak año 1935. (p. 83)
- Figura 11 - El Burrito. (p. 93)
- Figura 12 - Captura de pantalla de Conversación en chat de Facebook con DJ Nilson. (p. 106)
- Figura 13 - Barrió Sol de Oriente. (p. 107)
- Figura 14 - La Bakanísima en el Barrió Sol de Oriente. (p. 107)
- Figura 15 - Logo publicitario de La Bakanísima hasta 2020. (p. 122)
- Figura 16 - Estudios de LB99.7 año 2019. (p. 125)
- Figura 17 - Logo de LB99.2. Desde 2020. (p. 128)
- Figura 18 - Estudios de LB99.7 año 2022. (p. 128)
- Figura 19 – Francisco sonando el sintetizador KORG- KROME. (p. 159)
- Figura 20 – Jorge sonando la batería Roland SPD-SX Sampling Pad. (p. 159)
- Figura 21 - Esquema sónico de la canción *Sabes mi Amor*, del Grupo *EtnoSon*. (p. 167)
- Figura 22 - Ensayo del grupo EtnoSon. (p. 175)
- Figura 23 - Repertorio Grupo EtnoSon. (p. 177)
- Figura 24 – Gráfica 1. Relación transferencia de archivos de música por mes en grupos de WhatsApp. (p. 197)
- Figura 25 - Gráfica 2. Porcentaje de transferencias de archivos de música de acuerdo a clasificaciones genéricas usadas. (p. 197)
- Figura 26 - Local de venta de música itinerante en la región central del Cauca. (p. 204)

- Figura 27 - Compilados o recopilados de música en CD y memorias USB. (p. 204)
- Figura 28 - Perfil y avatar del Grupo de WhatsApp Solo TecnoCumbias. (p. 212)
- Figura 29 - Perfil y avatar del Grupo Solo KAUKANOTK. (p. 212)
- Figura 30 - Perfil del Grupo Mixes & Remixes. (p. 213)
- Figura 31 - Intervenciones en Chat: “Echen Música”. (p. 213-214)
- Figura 32 - Pantallazo de archivos de audio (MP3, WAV) enviados. (p. 214)
- Figura 33 - Reacciones a los archivos o producciones enviadas. (p. 214)
- Figura 34 - Grupo DJS DEL CAUCA ACDM Con número de miembros en dos fechas diferentes 2020 y 2022. (p. 219)
- Figura 35 - Logo DJs de Silvia Cauca. (p. 226)
- Figura 36 - DJ LS Haciendo Reclamo sustitución de nombre. (p. 227)
- Figura 37 - Personas pidiendo Bases y Librerías. (p. 231)
- Figura 38 - DJ LS ofreciendo librerías días atrás antes de ser plagiado por otro DJ. (p. 231)
- Figura 39 - Reclamo por plagio caso 1. (p. 232 - 233)
- Figura 40 - Reclamo por plagio caso 2. (p. 234)
- Figura 41 - Reclamo por plagio caso 3 Copia de imagen logo. (p. 235)
- Figura 42 - Reclamo por plagio caso 3 Copia de imagen logo. (p. 235)
- Figura 43 - Reclamo por plagio caso 4, apropiación de “Intros”. (p. 236)
- Figura 44 - DJs solicitando compartir una “Base”. (p. 238)
- Figura 45 -. Pantallazo mostrando como queda montada la base. Es para acompañar con el audio. (p. 239)
- Figura 46 - “Suelte una intro”. (p. 240)
- Figura 47 - DJ JT manda saludo a los DJs y enseña mezcla de tropical. A este mensaje algunos responden sobre su voz. (p. 241)
- Figura 48 - Nuevo Mix. Muestra de DJ CY, con Audio: CarlosYalanda 3:47.mp3. (p. 242)
- Figura 49 - Opiniones sobre la propuesta de DJ Alfredo. (p. 243)
- Figura 50 - Opiniones y recomendaciones sobre las producciones. (p. 244)
- Figura 51 - DJ Misak, en su casa, en la Vereda El Cacique Guambia. (p. 249)
- Figura 52 -. Peña del Corazón, Vereda El Cacique Guambia. (p. 250)
- Figura 53 – Wilmer como anunciador comerciar en tienda de motos, Santander de Quilichao. (p. 273)
- Figura 54 – Animador Felipe Morales, con el Grupo La Furia de Lima, Perú (p. 277)

LISTA DE AUDIOS Y VIDEOS

Audio 1 - Dj Alvaro La Bacanisima Programa de tecnocumbias. Disponible en:

<<https://youtu.be/UWntORep8vc>> (p. 16)

Audio 2 - Base rítmica de cumbia sureña: Disponible en: <<https://youtu.be/iNqu5dk8JcY>>

(p. 145)

Audio 3 – Marcas. Disponible en: < <https://youtu.be/SHNqtcQgC0I> > (p. 172)

Audio 4 – Saludos y agradecimientos. Disponible en: < <https://youtu.be/KeRCoVchq8I> > (p.

173)

Audio 5 – Base Cumbia DJ. Disponible en: < <https://youtu.be/BYOxHLSJ3Ts> > (p. 237)

Audio 6 – Intro, en Producción Mix de Tecnocumbia. Disponible en: <

<https://youtu.be/3iBGR2XCguk> > (p. 240)

Audio 7 – Pisadores o sellos. Disponible en: < <https://youtu.be/UKhmeA9wY1c> > (p. 240)

Audio 8 – DJ Misak, mojar la mezcla. Disponible en: < https://youtu.be/6Y51VtcST_E > (p.

250)

Audio 9 – Publicidad realizada por *Voice over*. Disponible en: <

https://youtu.be/P3kDG_YljVY > (p. 269)

Video 1 - Presentación en la misak universidad Clausura de autoridades del cabildo 2021.

Disponible en: < <https://youtu.be/fxYR7qd1CZM> > (p. 184)

Video 2 - Así suena Cauca. Disponible en: < <https://youtube.com/shorts/a-3CKSRsAy4?feature=share> > (p. 189)

Video 3 - Emisoras Namuy Wam/ La Bakanisima (Comunicar/Locutar). Disponible en: <

<https://youtu.be/-sDQVXENE0A> > (p. 263)

Video 4 - Felipe animando con un grupo de Perú, en el Cauca. Disponible en: <

<https://youtu.be/O-2SjlqBpA4> > (p. 277)

LISTA DE ABREVIATURAS

ACINPRO	Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos
AISO	Autoridades Indígenas del Sur Occidente Colombia.
AICO	Autoridades Indígenas de Colombia.
CLACSO	Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
CNPV	Censo Nacional de Población y Vivienda.
CRIC	Concejo Regional Indígena del Cauca.
DANE	Departamento Administrativo Nacional de Estadística.
ERE	Espectro Radio eléctrico.
LB99.7	La Bakanísima 99.7 F.M.
MinTIC	Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia
NW92.2	Namuy Wam 92.2 F.M.
ONIC	Organización Nacional Indígena de Colombia.
OSA	Organización SAYCO y ACINPRO
SAYCO	Sociedad de autores y compositores de Colombia

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	16
1 “ASÍ SUENA CAUCA, CAUCA SUENA”: ACUSTEMOLOGÍAS EN CONFLICTO, SIGUIENDO FLUIDOS SÓNICOS	30
1.1 SINTONIZANDO UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	30
1.1.1 “Del puente para allá es de indios”	31
1.1.2 “Nos estamos extendiendo” ocupando el espectro radioeléctrico.....	37
1.1.3 Acompañando a las voces de los mayores	40
1.1.4 La lucha y la expansión de la frontera	43
1.2 TERRITORIALIDADES SÓNICAS SUPERPUESTAS EN EL CAUCA.....	50
1.2.1 Despojo, extractivismos y giro eco-territorial.....	52
1.2.3 <i>Formaciones tecno-sónicas</i>	57
2 “LOS QUE HACEN SONAR” CORPORALIDADES/CORPOREIDADES EN TRANSFORMACIÓN	64
2.1. “HACER SONAR”	66
2.1.1 Cuerpos inestables.....	70
2.2 <i>ETNO SON</i> , PARA TU CORAZÓN.....	74
2.2.1 “A usted no le da curiosidad de saber ¿por qué no usamos el traje misak?	79
2.2.2 “Al indio todo se lo regalan”	85
2.3 “SOMOS TODO-TERRENO” TRANSFORMANDO CUERPOS	87
2.3.1 Ir y Volver	91
2.3.2 El Burrito y las relaciones extendidas	92
2.3.3 “Aprender a involucrarse y desenvolverse”	96
2.3.4 “We Bring the Revolution Home”	99
3 LA BAKANÍSIMA, TU MEJOR CONEXIÓN: TRAYECTORIA DE UNA RADIO ALTERNATIVA EN SILVIA-CAUCA	105
3.1 SIGUIENDO RADIOFRECUENCIAS	106
3.1.1 Pero si usted no es un solidario ¿Qué hace aquí?.....	111
3.2 “ESCUCHANDO EMPECÉ A COGER ESO DE LA RADIO”	114
3.2.1 “Una casita en el barrio Sol de Oriente”	117
3.2.1 De Silvia Estéreo a LB99.2	119
3.3 “TU MEJOR CONEXIÓN”	126
3.3.1 Construyendo las alianzas	129
3.3.2 “Porque somos bacanos”	131
3.3.3 Alternativa a la “Payola”	136
4 FORMACIONES TECNO-SÓNICAS: UN GRUPO MUSICAL TECNOCUMBIA .	143
4.1 UN COSMOPOLITISMO ANDINO	144
4.1.1 Cumbia sureña: una formación tecno-sónica	144
4.1.2 Música romántica para bailar	148
4.1.3 “Son indios, como nosotros”	152

4.2 TRABAJANDO, AHORRANDO Y BUSCANDO UNA SONORIDAD TECNOCUMBIERA	154
4.2.1 Lograr sonidos andinos, nítidos y grandes	154
4.2.3 “Esto sonidos los trajimos del Perú”	161
4.2.4 “Cumbia Sureña” y “Cumbia Sureña” del Cauca	163
4.2.5 “Tocamos para integrar pueblos”	171
4.2.6 Marcas y Agradecimientos.....	172
4.3. ¿CÓMO VOY A APRENDER ESTE REPERTORIO?	174
4.3.1 Usted es mi baterista	174
4.3.2 “Escuchando e imaginando”	178
4.3.3 Tocando con un <i>sampler</i> y tarareando	181
4.3.4 El toque	183

5 DJS DEL CAUCA, ACADEMIA: LA CIRCULACIÓN MUSICAL EN LAS FORMACIONES TECNO-SÓNICAS, DEL CASETE A LOS GRUPOS DE

WHATSAPP.	189
5.1 LA EXPERIENCIA DE LO DIGITAL EN LA ETNOGRAFÍA SÓNICA.....	192
5.1.1 Desafíos del trabajo de campo en la etnografía en tiempos (pos) pandémicos....	192
5.2 ARCHIVOS SONOROS DIGITALES EN LA CIRCULACIÓN CARA A CARA	198
5.2.1 Difusión de músicas en “USBs o Memorias y CDs”	198
5.2.2 Los grupos musicales y la distribución	206
5.3 LUGARES SÓNICOS TRANSITORIOS EN GRUPOS DE WHATSAPP	209
5.3.1 Grupos para compartir música	210
5.3.2 Grupos de DJs	215
5.3.3 Grupo DJs del Cauca Academia	217
5.3.4 DJs de Silvia Cauca.....	225

6. RASTREANDO LAS POLÍTICAS SÓNICAS DE LAS PRODUCCIONES DJS EN EL CAUCA

6.1 “PARA MI TODOS SON PRODUCTORES”	229
6.1.1 El DJ Producer.....	229
6.1.2 Material sonoro “Bibliotecas, librerías y packs de sonidos”	230
6.1.2 Reclamos por copia y derechos de autoría.....	232
6.2 LA BASE, LOS PISADORES Y LA INTRODUCCIÓN COMO VALORES ESTÉTICOS EN LAS PRODUCCIONES DJ	237
6.2.1 La Base.....	237
6.2.2 “Suelte una Intro”.....	239
6.2.3 Los Pisadores y la voz.....	240
6.2.4 Las Muestras	241
6.3 INTERACTUANDO CON LAS VALORACIONES DJS	244
6.3.1 Intentando hacer una producción	244
6.3.2 “Mojar la mezcla”	248
6.3.3 “Una cumbia infinita” mojando cuerpos en un baile de caseta	251
6.3.4 “Esto no es solo Darle Play”	253

7 “MI VOZ NO ME LA QUITA NADIE”: TECNO-VOCALIDADES PÚBLICAS EN LOS QUE HACEN SONAR.....	257
7.1. “UNA COSA ES COMUNICAR Y OTRA, ES LOCUTAR”: VOCALIDADES MISAK EN LA RADIO.....	259
7.1.2 <i>Voice over</i>	266
7.2. “PASE SEÑORA, TENEMOS LOS MEJORES PRECIOS”: VOCALIDADES EN EL COMERCIO.	270
7.2.1 “Nos prestamos la mano”	273
7.3 “¡TODOS SALTANDO! ¡JE! ¡JE!”: VOCALIDADES EN INTERACCIÓN.....	276
7.3.1 “¡Toma chiquita! ¡Toma!”: Animar y moverse	279
7.3.2 Entre las coreografías y guapeos	284
CONSIDERACIONES FINALES	288
REFERENCIAS	294

INTRODUCCIÓN

La presente etnografía indaga sobre las prácticas musicales y las tecnologías sonoras movilizadas por hombres jóvenes entre los 18 y los 40 años pertenecientes al Pueblo Ancestral Misak en las intersecciones sociopolíticas, económicas y territoriales que configuran el contexto conflictivo del Cauca en conexión global. En particular, esta etnografía busca entender ¿cómo los grupos de tecnocumbia, las emisoras y los DJs misak resignifican ontologías sonoras con las tecnologías músico-digitales? Presento dos situaciones que vivencí en campo para esbozar los distintos matices de esta pregunta de investigación.

En 2019 en una ciudad del centro del departamento del Cauca de alta población indígena y de intensa actividad comercial reconocí a Felipe, un joven misak de 28 años que anunciaba por un micrófono desde el exterior de un almacén de ropas los productos que ahí se vendían, mientras que transmitía por *Facebook Live* desde su celular. En un breve intervalo, me contó con voz quebrada, que se había separado de su pareja porque la tierra que tenía para cultivar y su propia casa no eran suficientes para mantener a una familia: “Allá arriba [Guambia] está duro, no hay tierra y lo único que tengo es mi voz, mi voz no me la quita nadie”. Me hizo escuchar con sus audífonos desde el celular una emisora de radio: “es La Bakanísima, antes se escuchaba en Guambia, en Silvia, y ahora, suena en Piendamó”. Me dijo “¡escucha! ellos son mis locutores” (Audio 1)¹, “¿Cómo así que ellos son tus locutores?” repliqué, “¡Sí! yo les he enseñado a *locutar* y a hacer *mezclas*, ellos son DJs, tiene que conocerlos. Ahora tengo más técnica, soy profesional”, manifestó. En sus mezclas reunían las sonoridades de música para bailar de matriz caribeña desplegadas por toda América Latina como la *salsa*, el *merengue*, el *reggaeton*, con una preferencia por la *tecnocumbia* o la *cumbia sureña* que eran parte de la programación difundida en La Bakanísima, un proyecto creado por jóvenes misak. Anteriormente, cuando investigué sobre la *música propia* misak, supe de los saberes de Felipe, aprendidos de su papá, de tocar la flauta y el tambor misak, *Lus* y *Palo*, y de su don en la construcción de los mismos (MARTÍNEZ, 2017, p 82-84). Habían pasado tres años sin verlo y el encuentro con él me presentaba un panorama complejo y enmarañado que me hacía pensar en una diversidad de agencias y de prácticas mediadas por tecnologías para la producción sónica donde convergían los DJs, la radio y los grupos de tecnocumbia.

Encontré otras fricciones sobre tales prácticas sonoras que se revelaron en la siguiente conversación. Cuando le conté a un taita misak de 36 años, licenciado en música, profesión que

¹ Audio 1 – DJ de La Bakanísima, Programa de tecnocumbias. Disponible en: <<https://youtu.be/UWntORep8vc>>

ejerce en una institución educativa en Guambía que quería investigar sobre DJs y tecnocumbia entre los misak respondió “en serio ¿vas a estudiar eso?, si muchos de ellos no son ni músicos, y aquí muchos jovencitos dicen que son DJ porque le dan *play* al reproductor de audio”. Añadió que “no tienen nada que se identifique lo propio misak, ni siquiera es de Colombia, eso es peruano o boliviano”. Argumentó su idea sobre la pureza de la cumbia tal como los folcloristas de principio del siglo XX la habían descrito a partir de una configuración organológica originaria: “usted sabe que la cumbia tiene los tambores llamador, alegre, gaita o flauta de millo o acordeón, así me enseñaron en la universidad”. Es decir, estaba ante una visión cristalizada y normativa de lo que es la cumbia, o mejor, uno de los mitos que se han levantado sobre la cumbia como una música nacional y todas sus variantes históricamente localizadas e impulsadas por las dinámicas de la industria musical desde la primera mitad del siglo XX en Colombia². Estas discrepancias me revelaban formas de ser indígena en tensión, donde el escenario de disputa se traslada a los dominios del sonido.

La tecnocumbia es una variación sonora de Perú y Bolivia, resultado del uso de instrumentos electrónicos producidos en el norte global, y de los flujos de ida y vuelta de las múltiples cumbias reelaboradas a lo largo de Latinoamérica. Si bien, tales cumbias resonaron en el Cauca tal vez desde la década del 1990, se perciben como extranjeras por parte de la población, pues ganaron fuerza de modo más reciente con las prácticas locales mediadas por tecnologías, como los grupos musicales caucanos y peruanos tocando en vivo con instrumentos electrónicos, las producciones digitales de los DJs y su transmisión en las radios rurales y no hegemónicas de la región.

Preguntar por la *tecnocumbia*, *cumbia peruana*, *cumbia perucha* o *cumbia sureña*, categorías que son sinónimas en el Cauca, sudoeste de Colombia, remite a pensar en las sonoridades electrónicas contenidas en un repertorio de músicas de baile que ocupan espacios públicos y domésticos en un departamento donde la ruralidad, la población indígena y afrocolombiana predominan (VANEGAS; ROJAS, 2012, p. 7). Es también, una provocación a exaltar las más diversas emociones, para encontrar contradictorias e inconciliables respuestas, que rayan entre la afinidad y auto-identificación: “es una música que nos puede identificar como

² De acuerdo con Wade (2000), el mito folclorista atribuyó a la cumbia un origen triétnico concretado en elementos sonoros diferenciados racialmente, donde la melodía se atribuye a los europeos, la maraca, a la herencia indígena y el tambor, al legado africano, manteniendo una tensión entre la supuesta mezcla y la jerarquización donde la población indígena y negra es concebida como inferior (p. 88). Wade (2000) señala además que la cumbia experimentó un blanqueamiento junto con otros estilos de la *música costeña* del atlántico para ser resignificada como música nacional mediante las *big bands* de gente blanco-mestiza a finales de la primera década del siglo pasado.

indígenas”; y el desprecio racista “esa es la música de esos *indios*”, resaltando la acepción peyorativa de esa palabra.

Este tipo de respuestas que chocan nos aproximan al contexto del Cauca, que puede entenderse como una de esas regiones en las que se han anclado lógicas extractivistas en detrimento de las ecologías y los seres humanos que habitan estos territorios. Desde la conquista y la instauración de la colonia hasta la construcción del Estado-Nación y los modelos neoliberales de la actualidad se ha promovido y actualizado el discurso civilizatorio y del progreso en el Cauca. Se han experimentado un sinnúmero de tecnologías de gobernanza, violencias y despojo, alrededor de prácticas extractivas de minería, agronegocio de caña de azúcar y café, y cultivo extensivo de coca y su procesamiento y producción en los últimos años. Estos modelos extractivistas y sus mecanismos de despojo transgreden las formas en las que la gente narra sus experiencias en el mundo, su práctica en la vida cotidiana, la percepción y la relación con los ambientes y las cosas, pero también movilizan las agendas de acción política. En esta línea, han emergido formas de resistencia y lucha histórica por la autonomía política y la autodeterminación, de la cual las organizaciones sociales, indígenas, afro y campesinas en la actualidad dan cuenta de sus propios logros, falencias y desafíos.

En ese sentido, las preguntas que se desprenden del problema de investigación presentado al inicio son ¿cuáles son las relaciones entre la política indígena y los medios digitales de producción de nuevas posibilidades sónicas? ¿cómo las tecnologías intervienen en la formación de colectivos y regímenes multisensoriales? ¿de qué forma un conglomerado de tecnologías diversas participan de la formación de comunidades indígenas locales y transnacionales?

Es importante apuntar que en el departamento del Cauca se encuentra la segunda mayor cantidad de población indígena de Colombia y una significativa demografía afrocolombiana. Los pueblos originarios Nasa, Yanacona, Misak, Coconucos, Totoró, Eperara, Inga y Embera, en su respectivo orden de mayoría demográfica según los censos realizados por las organizaciones indígenas entre los años 2016 y 2018, registran una población total de de 351.419. Esta cifra no es reconocida por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística –DANE- por su metodología y supuesta falta de coherencia en los datos, y por el contrario, se legitima en el Censo Nacional de Población y Vivienda - CNPV- de 2018³ una

³ DANE, *Censo Nacional de Población y Vivienda CNPV 2018*. Resultados étnicos del Cauca, disponibles en: <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/presentaciones-territorio/190814-CNPV-presentacion-Resultados-etnicos-Cauca.pdf> y de grupos étnicos a nivel nacional, disponibles en: <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>

población de 308.455, equivalente al 24.8% de la población total del Cauca, mostrando un crecimiento con relación al censo del 2005, que registraba un indicador del 21.5%. Esta institución certifica que de 48'258.494 personas que habitan el territorio nacional, 1'905.617 se autodeclaran indígenas y pertenecen a 115 pueblos, organizados en 880 resguardos⁴, 69 de estos resguardos son de origen colonial, y ocupan un área aproximada de 34 millones de hectáreas, de la cual, gran parte corresponde a parques naturales⁵, páramos y zonas de reserva forestal, siendo una de las principales limitaciones de una población mayoritariamente que habita en el área rural. El no reconocimiento del *censo propio* es considerado por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), y el Concejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) como un magnicidio estadístico por parte del Estado, que además de reducirlos por vías físicas también pretenden eliminarlos por los datos⁶, situación replicada en el caso de la demografía sobre afrocolombianos⁷, teniendo en cuenta que estas informaciones son cruciales para la organización de los Planes de Salvaguarda y otras políticas públicas. A los reclamos de los indígenas, los representantes del DANE respondieron que “la única forma de decir si eres o no indígena es si estás en un resguardo, y no tienes la posibilidad de traspasar las fronteras o polígonos de un decreto presidencial”. Este es el discurso de las instituciones del Estado en la actualidad que como reclama el CRIC, “siguen dividiendo los indígenas salvajes que viven en los resguardos y los civilizados que viven fuera de ellos”⁸; ejemplo claro de esta postura puede leerse en un *tweet* de la senadora de gobierno para ese entonces (2015), Paloma

⁴ Según el Título XI – *De la organización territorial-*, Capítulo 4 – *Del régimen especial de la Constitución política de Colombia el Resguardo* es una entidad territorial indígena de propiedad colectiva e intransferible, que está bajo la autoridad de los Cabildos. Como explica Joao Pacheco de Oliveira (1998) en los resguardos - o sus homólogos como “etnia” en las colonias francesas, o “comunidades indígenas” en Brasil- se da un proceso de *territorialización*, es decir, “o movimento pelo qual um objeto político-administrativo (...) vem a se transformar em uma coletividade organizada, formulando uma identidade própria, instituindo mecanismos de tomada de decisão e de representação, e reestruturando as suas formas culturais (inclusive as que o relacionam com o meio ambiente e com o universo religioso” (p 56).

⁵ En el Cauca hay 6 complejos de páramos. El complejo de Cerro Plateado (13.244 hc), Doña Juana – Chimayoy (37.271 hc), Guanacas – Puracé -Coconucos (107.477 hc), Las Hermosas (110 hc), Nevado del Huila – Moras. (72,441), Sotará (53.664), son 24 municipios donde hay están presentes estos ecosistemas. Disponibles en: <https://www.nasakiwe.gov.co/seis-complejos-paramos-del-cauca-esperan-delimitados-ministerio-ambiente/#:~:text=Son%206%20complejos%20de%20p%C3%A1ramos,hay%20est%C3%A1n%20presentes%20estos%20ecosistemas.>

⁶ ONIC, *La ONIC ratifica posible exterminio estadístico en el Censo 2018 por incumplimiento de acuerdos*. Disponibles en: <https://www.onic.org.co/comunicados-onic/2261-la-onic-ratifica-posible-exterminio-estadistico-en-el-censo-2018-por-incumplimiento-de-acuerdos>

⁷ De acuerdo con el censo de 2018 del DANE la Población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera (NARP) es de 4.671.160 personas, que correspondía al 9,34% de la población total nacional, sin embargo, luego de protestas vía jurídica, el 1 de agosto de 2022, la sentencia T-216 de la Corte Constitucional aceptó las deficiencias del censo y ordenó su revisión y nueva aplicación.

⁸ CRIC, *Estrategia de exterminio hacia los pueblos Indígena a través de la estadística*. Disponible en: <https://www.cric-colombia.org/portal/estrategia-de-exterminio-hacia-los-pueblos-indigena-a-traves-de-la-estadistica/>

Valencia, después de que realizara una vista a Santander de Quilichao: “propongo un referendo o una consulta para que el departamento del Cauca se divida en dos. Un departamento indígena y otro para los mestizos.”.

Taussig y Rubbo (2011) explican que algunos emprendimientos en infraestructura basados en el discurso de la modernización a inicios del siglo XX por parte del Estado promovieron la participación del capital privado, como la construcción del ferrocarril del Pacífico que conectó a los centros de producción de caña de azúcar con el puerto de Buenaventura en el litoral Pacífico de Colombia, beneficiaron el desarrollo económico del Valle del Cauca e integraron la parte plana del norte del Cauca a la economía del departamento vecino. Un factor importante en este impulso económico fue el bloqueo de Estado Unidos a Cuba en 1960, su principal proveedor de azúcar, lo que aumentó las exportaciones del mismo desde el Cauca y el Valle. Pero vale aclarar que estas iniciativas de desarrollo y de integración, se dieron a partir de un proceso de despojo ante la presencia de un Estado condescendiente con el capital privado y transnacional, que benefició las elites del Valle del Cauca, provocó una perturbación aguda en el estilo de vida de las comunidades afrocolombianas y campesinas de esta región, pues comenzaron a perder sus tierras convirtiéndose en parte de un proletariado rural bajo unas condiciones de vida precarizadas.

Ahora bien, en el departamento del Cauca el problema alrededor de la tenencia de la tierra está atravesado por la presencia de grupos armados al margen de la ley con diversos objetivos ideológicos que se disputan en la actualidad por las fuentes de producción aurífera, cultivos de planta de coca y la producción de drogas (ZELLERS, 2018), en un lugar donde la presencia militar del Estado es difusa y controversial.

Tales tensiones que se desarrollan en un contexto por el traslape de disputas territoriales, han generado conflictos interétnicos y agudizado los reclamos al Estado por incumplimiento de devolución y restitución de tierras (que están en manos de terratenientes y multinacionales) como se ha acordado constitucionalmente desde la década de 1990. Demandas necesarias frente un aumento de la población en el área rural lo que ha obligado a un proceso migratorio hacia las grandes capitales cercanas, Popayán o Cali (NÚÑEZ, 2016), y las ciudades en el interior, principalmente, Bogotá, la capital de Colombia (FLÓREZ, 2012; MORENO, SÁNCHEZ, 2019). En ese sentido, adquiere relevancia la pregunta de si las experiencias a través de las músicas y el sonido pueden decirnos algo acerca de cómo se vivencia este traslape territorial.

Figura 1 - Mapas con la ubicación geográfica del departamento del Cauca. Ciudades que transité durante trabajo de Campo (en rojo la vía Panamericana).



Fuente: Google Maps editado por el autor.

Realicé mi trabajo de campo en dinámica y en movimiento permanentes. Transité por ciudades de la región (Ver figura 1), central del Cauca como Popayán –la capital -, Piendamó, Morales, Cajibío y en la ciudad de Silvia. En esta última ciudad establecí mi lugar de residencia durante el trabajo de campo por cercanía con diversos lugares de interacción, en especial, por la proximidad con Guambía, donde se localiza gran parte de la población Misak, cerca de 76% de los 21.713 habitantes que registró el DANE en el censo de 2018. El otro 24%, debido a fenómenos de movilidad y desplazamiento desde el siglo XX, habitan otros siete departamentos de Colombia. También, circulé por algunos lugares en el norte del Cauca, en el municipio de Santander de Quilichao⁹. Así como en Cali y Palmira en el departamento del Valle del Cauca (Ver Figura 1). Estos tránsitos los realicé en dos periodos de trabajo de campo, el primero, exploratorio, entre los meses de noviembre de 2019 y enero de 2020; el segundo, con una mayor densidad de campo, entre octubre de 2021 y enero de 2022.

Silvia, municipio donde residí un tiempo, es conocida como la “Suiza de América” (Figura 2 y 3), título cosmopolita usado por la aparente similitud con los paisajes alpinos del país europeo, aunque, como me han compartido algunos guambianos “aquí dicen la Suiza de América, pero aquí nadie ha ido a Suiza, para que diga en realidad sí se parece, pero cómo uno va a ir a comprobar”. Así, “por poseer un paisaje excepcional se ha hecho merecedor al título de La Suiza de América, siendo visitada por diversidad de turistas” (CALAMBAS et al., 2004, p. 32). Un joven misak que hizo una consulta “googleando” desde su celular me expresó:

Yo he visto a Suiza en el mapa y pues en las fotos no se parece en nada, tal vez las montañas y el cielo... creo se escucha bien, la Suiza de América, porque hace que seamos internacionales, a la gente de afuera le da curiosidad y viene a comprobar, algunos sabrán si les parece, pero lo que he visto por internet, allá no hay indios [risas]

Ahora bien, este *slogan* es aprovechado por los nativos de Silvia como una forma de conservar un espíritu cosmopolita, pues Silvia fue centro comercial de la Provincia que convocaba los poblados del centro-oriente de lo que hoy es el Cauca. A principios del siglo XX, posteriormente a la Guerra de los Mil Días, Silvia dio un giro al desarrollo y la prosperidad económica en función del comercio de la quina, apreciada por mercaderes nacionales y extranjeros por su beneficio médico, pues de su corteza se extraía la quinina usada para el tratamiento de la malaria. Algunos empresarios acumularon tierras con su comercialización mediante mecanismos de despojo basados en los beneficios que les otorgaban las leyes, como Rafael Concha que, para el crecimiento de un emporio de trigo en 1915 invirtió en la

⁹ Entre Popayán y Cali hay 139 kms; de Popayán a Piendamó hay 32 kms, de Piendamó a Silvia son 26 kms, de Silvia a Morales hay 43 kms y de Silvia a Santander de Quilichao, hay 76 kms.

construcción de un Molino, El Carmen, que más tarde se convertiría en la primera Central Hidroeléctrica en el departamento del Cauca, dos años antes de que la capital, Popayán, tuviera fluido eléctrico (CALAMBAS, 2004, p. 153). Las fuentes citadas para inicios del siglo XX presentan el molino de El Carmen como un atractivo turístico, pero en el año 2014 que fui por primera vez a Silvia el antiguo molino estaba abandonado.

Como mostraré en los próximos capítulos, Silvia es nombrada como “La Suiza de América” en las producciones de DJs, en las canciones del grupo de tecnocumbia EtnoSon, entre otros. El slogan de Silvia permite formas de activar este imaginario, entendido como un lugar no terminado, que moviliza una poética del apego hacia el lugar, y que activa a su vez, como formas de producción de territorialidades a partir de la experiencia visual y sónica, con dos sentidos. El primero, señala a Silvia como un lugar a la vanguardia en la producción de energía eléctrica en el Cauca; turístico e internacional, al remitir al país europeo. El segundo, le permite a la gente misak trascender las fronteras y límites del resguardo como su lugar de habitación.

Silvia está ubicado en el centro-orienté del departamento del Cauca a 59 Km de la capital Popayán; a una altitud media de 2800 metros sobre el nivel del mar (msnm). Dentro de la jurisdicción de Silvia se encuentran siete resguardos indígenas: Guambia, Pitayo, Ambaló, Quizgó, Tumburao, Quichaya y La Gaitana. El municipio cuenta con una población aproximada de 33.508 habitantes¹⁰, de la cual el 76,6 % es indígena, y el restante, es la población mestiza que ocupa el casco urbano y la llamada zona campesina. Cada uno de los resguardos tiene su propia organización social y autonomía sobre sus territorios gestionada mediante los cabildos. Después de las ciudades de Uribía y Rio Sucio, en los departamentos de la Guajira y Caldas, respectivamente, Silvia es la tercera ciudad de Colombia con mayor población indígena.

De acuerdo a los registros demográficos administrativos en el municipio los pueblos originarios predominantes son los misak y la nasa, quienes conservan su propia lengua; y en menor porcentaje, los pueblos Ambaló y Quizgó que, recientemente, reivindican sus orígenes como etnia. Los cabildos tienen sus sedes en la ciudad y los símbolos que los identifican se hacen presentes en el paisaje local, pues los hombres y las mujeres cabildantes llevan consigo el bastón de mando que los debe acompañar en todo momento hasta que entregan el cargo, las pañoletas de la guardia indígena del CRIC y de las Autoridades Indígenas del Sur Occidente

¹⁰ De acuerdo al Censo Nacional de Población y Vivienda - CNPV 2018 realizado por el DANE, Fuente en: <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/presentaciones-territorio/190814-CNPV-presentacion-Resultados-generales-Cauca.pdf>),

Colombia (AISO), los sombreros, y las ruanas diversas que circulan en esta ciudad, pero sin duda, el dominio visual lo absorbe el azul y el negro que predomina en los trajes misak.

Figura 2 - Panorámica desde el Mirador de Silvia



Fuente Oscar Martínez, 2020.

Figura 3- Panorámica de Silvia desde La Colina Belén, de oriente a occidente.



Fuente Oscar Martínez, 2020.

Mientras residía en Silvia conversé con varias personas que coincidían en su percepción acerca de las tensiones entre indígenas y mestizos. Estas también se evidencian en que los primeros han gobernado la administración municipal durante los últimos 22 años, lo que ha conllevado efectos múltiples y contradictorios por la coexistencia de formas de gobierno sobre el territorio contrapuestas, de un lado, la administración municipal y de otro, los cabildos en los resguardos¹¹.

De las diferentes veces que los grupos guerrilleros se han tomado la ciudad de Silvia, la del año 1999, operativo realizado por las FARC, fue quizás la que más impacto ha dejado en la memoria de los habitantes. Desde entonces, después de las seis de la tarde la calle frente a la estación de policía permanece cerrada para el paso vehicular.

Confieso que durante el trabajo de campo, en diciembre de 2021 sentí un poco de temor. Desde que estaba en Silvia no había escuchado acerca de la presencia de grupos guerrilleros, o de algún acto en contra de la comunidad. Por el contrario, la ciudad se escuchaba y se sentía festiva, ya que progresivamente se estaban levantando las normativas que impedían la aglomeración para evitar el contagio del COVID-19. Se escuchaban las chirimías que rondaban el parque principal anunciando las fiestas decembrinas. Las discotecas alrededor del parque colocaban músicaailable, con algunas tecnocumbias, y música “para beber” a todo volumen. Los locales comerciales amenizaban las calles con sus parlantes de repertorio variado. Sin embargo, un martes día de mercado después de visitar una emisora en el Barrio Sol de Oriente, y ya a altas horas de la noche, en medio del frío y la neblina, decidí caminar los dos kilómetros que hay entre Sol de Oriente y el barrio Boyacá. Las calles estaban solas y lo único que se escuchaba a lo lejos era el sonido amplificado de una de las discotecas que queda en el parque central. Al pasar por la Villa Olímpica, aquel día las paredes blancas de los muros del estadio habían sido pintadas (grafitadas) con pintura de aerosol, mostrando la presencia del Grupo Disidente de las FARC, lo que sucedió en menos de cinco horas, pues más temprano había pasado por ese lugar y las paredes estaban en blanco. Como dije antes, esto me alertó y por algún momento sentí temor, pues precisamente, la calle principal del barrio por donde me hospedaba era una de las rutas de entrada de los grupos armados que se han tomado la ciudad. Para aquel entonces las campañas electorales para el senado y la presidencia en Colombia que acontecería en 2022 habían iniciado, y consultando algunas fuentes me di cuenta que la mayoría de las tomas de la ciudad por parte de la guerrilla sucedían en la época previa a elecciones. Así

¹¹ Esta tensión entre formas de gobierno en Silvia es tratada con profundidad por Guillermo León Martínez Pino (2011) quien destaca cómo esta dinámica ha creado un espectro de actores sociales yuxtapuestos que comparten un mismo gobierno (p. 28).

que, para no entrar en pánico, traté de fortalecer la comunicación con la familia y los vecinos que me alquilaron el espacio. Afortunadamente, no pasó nada, pero fueron señales que me llenaron de preocupación.

Algunos encuentros inesperados con tales actores del conflicto armado acontecieron sin mayor percance para mí en Silvia donde “los guerrilleros solo están de paso”. También acontecieron en una ciudad central del Cauca, un día que cumplía mi agenda con un joven misak, DJ y entusiasta de la radio alternativa. Después de instalarme en un hotel en el centro del poblado, y mientras esperaba en un restaurante encontrarme con él, fui abordado por dos hombres que se identificaron como miembros del grupo paramilitar de la Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), y me “recomendaron” en tono amenazante irme de la ciudad, dudando de las intenciones mi investigación sobre música, y vinculándome con alguna ONG que pretendiera erradicar los cultivos de la planta de coca. Sin duda, decidí irme del lugar. Con lo anterior explico los motivos que me llevaron a cancelar eventualmente los encuentros agendados, y por los que decidí no acceder a algunos lugares donde *los que hacen sonar misak* realizan sus performances.

La presencia de la pandemia mundial COVID-19 a inicios de 2020 es un fenómeno que atravesó esta investigación, lo que me llevó a recurrir a las tecnologías de la información y de la comunicación para mantener el contacto con mis colaboradores de investigación cuando estaba en Brasil, durante casi año y medio. La relación con un trabajo de campo mediado por la experiencia de lo virtual y lo digital a partir de la interacción en las redes sociales, los grupos de mensajería instantánea me permitió mantener diálogos, aunque por momentos, con cierta dificultad, sobre todo por las precariedades tecnológicas y de acceso a internet de algunos colaboradores de investigación y el agotamiento de la calidad de la comunicación por tales medios. Identificar estas coyunturas tecnológicas en las prácticas asumidas como globalizadas da cuenta de las asimétricas discontinuidades que, de un lado, han sido promovidas por las promesas modernas de la tecnología, pero de otro, muestran los esfuerzos, los efectos y las dificultades ancladas en las prácticas cotidianas de las nuevas generaciones de jóvenes por acceder a las mismas. Por otra parte, cuando realicé trabajo de campo *in situ* tales mediaciones tecnológicas continuaron siendo indispensables, pues fueron incorporadas a la cotidianidad de mis colaboradores. En ese sentido, esta articulación permanente es lo que llamo *la experiencia de lo digital en la etnografía* para no segmentar un tipo de etnografía realizado en la virtualidad o la presencialidad.

Tomo como referente la *Etnografía multisituada* (MARCUS, 2001), que remite a seguir los flujos y los tránsitos de las prácticas fragmentadas de los sujetos en permanente movilidad,

y la *etnografía de las conexiones globales* (TSING, 2005), para comprender los asuntos relacionados con las variaciones de la indigenidad para trascender los localismos y problematizar los discursos aplanados sobre la globalización.

Este trabajo es afín a una tradición promovida en el Grupo de Estudios Musicales, GEM/UFRGS, grupo de investigación interdisciplinar del cual hago parte desde el año 2015, y de la línea *Etnomusicología, arte y performance* del Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de la UFRGS donde se movilizan discusiones críticas enfocadas en las prácticas sonoro-musicales a partir de perspectivas que se apartan de cualquier inocente celebración de los multiculturalismos, la reproducción de las diferencias, las identidades y los exotismos. En ese sentido, oriento mi atención hacia la interrelación y disputas de poder de cosas y actores de los enmarañados sonoro-musicales, mediante la experiencia etnográfica de la observación, la escucha y la búsqueda de un compromiso crítico en campo con otras formas de conocimiento, para entender cómo “la gente hace música en el tiempo-espacio” (LUCAS, 2013, p. 12). Estos esfuerzos analíticos de una antropología y etnomusicología del performance dialogan con las preocupaciones promovidas por las líneas de la antropología de la música y del sonido que le han dado una centralidad al cuerpo y a las sensorialidades en la modernidad en un giro acustemológico (FELD, 2013).

Partir del estudio del performance implica analizar las situaciones donde las prácticas sonoras acontecen en el encuentro de diversos actores participantes (SEEGGER, 2015) en los universos sónicos y las acustemologías en conflicto. En ese sentido, el cuerpo es objeto de reflexión antropológica y metodológica en la presente investigación.

También fueron importantes para el desarrollo de esta tesis las discusiones presentadas el curso de Antropología de la Modernidad, propuesto por Emerson Giumbelli, orientado por una antropología de los sentidos en diálogo que encuentra en las materialidades un lugar para comprender cómo se configuran los regímenes sensoriales y las cosmologías en la práctica como forma de acceder a la modernidad, pensada en el marco de las conexiones globales (TSING, 2004).

Quiero destacar además la importancia de las reflexiones para esta pesquisa que emergieron en seminarios que asumí con el interés de establecer conexiones y diálogos con otros lugares de reflexión epistémica con un foco desde el sur global, como el seminario *Debate colonial e a questão ambiental: perspectivas em diálogo*, ofrecido por el Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural (PGDR) de la UFRGS, el seminario virtual *Violencias Exacerbadas en América Latina*, ofrecida por la CLACSO en el periodo de agosto a octubre de 2019, que me ofrecieron referenciales y perspectivas analíticas ante la emergencia acentuada

de las diversas formas de violencia en América Latina. El seminario *Acuerparse en la etnografía*, impartida por Carina Joffre, que realicé en la pasantía (*Doutorado Sanduiche*) como Estudiante Visitante en la Universidad del Cauca, me permitió traer el valor del lugar de enunciación y los compromisos éticos y políticos de la investigación de tipo etnográfico en la condición poscolonial.

En este contexto es importante pensar cómo se traman las agencias y las formas de organización colectiva, así como los múltiples sentidos y la subjetivaciones en una actualidad fragmentada, a la cual se le quiere dar forma y comprensión en la configuración y ensamblajes de materialidades pulsantes. Las reflexiones etnográficas producto de mi experiencia al realizar trabajo de campo junto con personas jóvenes de un colectivo indígena de Colombia, se instala en las discusiones sobre política indígena (DE LA CADENA, DE LA CADENA, STARN, 2007) en conexión con lo global (TSING, 2005, 2007), y las relaciones de socialidad, entendidas estas como las relaciones extendidas entre humanos y seres de la serie extrahumana. Me refiero a perspectivas que buscan superar el régimen dicotómico naturaleza/cultura, principio del pensamiento cartesiano moderno, lo que implica un deslizamiento hacia reflexiones afines con el giro ontológico. Así, mi intención es pensar sobre los discursos y las prácticas, y acerca de cómo se construyen los lugares para los sentidos compartidos, a partir de las justificaciones y los valores que le atribuimos a los objetos y sus significados.

Con todo lo anterior, las discusiones que quiero proponer las he distribuido en siete capítulos de la siguiente forma. En el primer capítulo, indago por el lugar del sonido en las territorialidades superpuestas en el Cauca, una región con una significativa población indígena, negra y campesina, atravesada por conflictos territoriales históricos. A partir de mi entrada en campo e interlocución con varios actores, circulando por la región, señalo que las tensiones entre las territorialidades se extienden a la producción sonora mediada por las tecnologías electrónicas y digitales que se expresan en las emisoras radiales, las voces racializadas en la difusión radial, y la circulación sonora de la tecnocumbia producida por grupos musicales y DJs. En ese sentido, tales producciones sonoras se agencian como posibilidades de expansión territorial y conexión global.

En el segundo capítulo exploro las formas en que se construyen los cuerpos de *los que hacen sonar* a partir de sus experiencias de movilidad más allá de los territorios indígenas, en la región y entre ciudades. En la circulación aparecen estereotipos sobre el ser indígena y ser del Cauca, que los llevan a valorizar la lucha indígena, aunque desde una reflexión diferente a la “voz indígena”. En estos procesos se construyen los cuerpos como fuertes, resistentes y capaces de desarrollar y aprender múltiples habilidades en latencia. En el tercer capítulo,

expongo la trayectoria de la emisora La Bakanísima, gestada por jóvenes misak en la ciudad de Silvia, para dar cuenta de una propuesta dirigida a la apertura de expresiones de un público joven y una diversidad de públicos en la región, como laboratorio de aprendizaje entre pares, y posibilidad de divulgación de los grupos musicales y DJs locales, rechazados en las emisoras hegemónicas.

En el cuarto capítulo, interpreto las concepciones y valoraciones sonoras de la tecnocumbia en sus procesos de creación a partir de la interlocución con músicos misak, caucanos y peruanos en la región, y de mi propia práctica de aprendizaje tocando la batería electrónica en un grupo musical de tecnocumbia.

El quinto y sexto capítulos se refieren a las prácticas de los DJs. En el quinto, ahondo en las formas de circulación de la tecnocumbia que se constituyeron en las últimas dos décadas, desde las grabaciones en casete hasta las tecnologías de los archivos de audio digitales que permitieron su circulación en puestos comerciales en ferias y mercados ambulantes, inicialmente, y luego, en grupos de WhatsApp. Se trata de ambientes no libres de tensiones, donde se negocian las territorialidades superpuestas entre actores hegemónicos de la producción DJ en Popayán, y jóvenes Misak con sus trabajos emergentes. En el sexto capítulo señalo que tales grupos son también ambientes de aprendizaje y creación de valoraciones sonoras de las producciones DJ. Me inserto en las redes como aprendiz de DJ lo que me lleva a generar mis propias producciones que me permiten recibir los juicios de mis pares. Finalmente, en el último capítulo conecto el estudio del cuerpo con la producción de vocalidades como otros lugares de agencia de los jóvenes para su mercantilización en un contexto donde su cuerpo y sus voces son capitales simbólicos.

1 “ASÍ SUENA CAUCA, CAUCA SUENA”: ACUSTEMOLOGÍAS EN CONFLICTO, SIGUIENDO FLUIDOS SÓNICOS

¿Cómo se configura la experiencia sónica del lugar y sus imaginarios musicales? ¿De qué modo el sonido ocupa un lugar en la producción de territorialidades? ¿Es posible contornar las relaciones entre las tecnologías digitales, la práctica musical/experiencia sónica, las materialidades y las formas de territorialidad? para dar respuesta a las anteriores preguntas, en este capítulo, argumento que en el Cauca las disputas históricas por la tenencia de la tierra de los Misak se deslizan a las experiencias sónicas en tensión, movilizadas por un conglomerado de tecnologías en la producción de territorialidades.

El Cauca ha sido interpretado en el marco de la diversas complejidades históricas y sociopolíticas como un lugar donde se producen varias formas de territorialidad: múltiples, transitorias y traslapadas (DUARTE, 2013; AGNEW; OSLENDER, 2010). En particular, el estudio sobre las prácticas musicales y la experiencia sónica no han sido ajenas en las interpretaciones sobre la producción de territorialidad (MIÑANA, 2008; PALAU, 2020), revelando que existe una arena conflictiva de sentidos sobre el territorio que emergen a partir de las propuestas sónicas y la producción de imaginarios.

En este capítulo apunto que los dominios tecnosónicos o los vínculos entre las tecnologías digitales, eléctricas y electrónicas que se articulan a lo sonoro, movilizan las experiencias sónicas de forma relacional a la producción de territorialidades. Con lo sónico no me refiero sólo al fenómeno sonoro que se escucha, sino que también lo vínculo con formas de sentir que involucran el cuerpo y los regímenes de intersensorialidad. Propongo la idea de *formaciones tecno-sónicas* como una forma de comprender este entramado de posibilidades en condición voluble. Además, esta noción aporta elementos para la comprensión de las *acustemologías* (FELD, 1996) como formas de estar/ser y conocer a través del sonido que se construyen en permanente tensión como una *acustemología en conflicto*.

1.1 SINTONIZANDO UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En el siguiente apartado señalo que las experiencias que vinculan el sonido y el territorio implican una arena de disputas y tensiones. En tal arena conflictiva se encuentran las políticas sobre el territorio, los sentidos y los imaginarios de las prácticas musicales y sonoras y los dominios tecnosónicos, articulados a propuestas estéticas en la disputa territorial. De ese modo, el territorio físico no es el único espacio en disputa, sino que también lo es el territorio digital

o virtual y el territorio sónico. A continuación, presento algunas experiencias de mi entrada en campo en diferentes lugares del Cauca que me llevaron a elaborar el argumento anterior.

1.1.1 “Del puente para allá es de indios”

“Del puente para allá es de indios”, fue la expresión que usó el director de una emisora comunitaria en Santander de Quilichao, en el norte del departamento del Cauca, para referirse a una frontera que, además de dividir el sur del Valle del Rio Cauca entre dos cordilleras andinas, era una metáfora que indicaba la frontera del casco urbano con los territorios indígenas, los resguardos y los territorios de las comunidades negras.

Me demoraba en torno de una hora en atravesar ese valle en bus de transporte intermunicipal desde mis hogares familiares en Cali o Palmira, en el departamento del Valle del Cauca hacia el sur, hasta Santander de Quilichao, en el departamento del Cauca, por un valor aleatorio entre 5 mil y 7 mil pesos (2 USD). El bus se detenía en cada poblado o donde solicitara el pasajero (en su mayoría, mujeres si se trataba de fines de semana), empleadas de servicio que en medio del sobrecupo y el calor del recorrido se distraían con graciosos comentarios acerca de sus patrones en el tránsito por una carretera repleta a lado y lado de la joya de la agroindustria, la caña de azúcar; a las risas de aquellas mujeres se le terminaba de adherir el estruendoso radio mal sintonizado del bus que manipulaba con desespero el ayudante del bus.

Figura 4 - Puente sobre el rio Cauca, límite departamentos de Valle y Cauca



Fuente: Oscar Martínez, 2017

Se puede decir que, a diferencia de las ciudades del sur de Valle del Cauca donde predomina la presencia de la gente mestiza y negra, Santander de Quilichao presenta una imagen caleidoscópica. En esta ciudad la cantidad de población indígena y afro es mayoría, lo que se puede apreciar al desplazarse por ella. Al llegar al terminal de transporte, percibí un encuentro de flujos; un lugar caótico e improvisado donde convergían los buses de servicio público que llegaban de ciudades aledañas. Hombres y mujeres negras con bateas usadas para remover el oro de forma artesanal se desplazaban a las minas de oro que abundan en el norte del Cauca. También se apreciaba a personas pertenecientes al pueblo nasa con distintivos del CRIC, pañoletas y cintas de color verde y rojo sobre los sombreros. No era extraña la presencia grupos de familias venezolanas, con menores de edad y equipajes, que daban cuenta de su flujo migratorio al sur del país y del continente.

A pocas cuadras del terminal de transporte quedan las instalaciones de la emisora *SQ Stereo*. En enero de 2020, Jenny, mi contacto, me contó que se había formado como técnica en locución y periodismo en una academia de la ciudad de Cali, viajando desde su residencia en zona rural de Santander y que hacía ocho años la ejercía con cierta inestabilidad laboral, de modo que compensaba sus ingresos con la venta de ropa o cuidando a personas mayores en la ciudad de Cali. Ella, una mujer negra y joven, realizaba en esta emisora un programa radial que se enfocaba en el “género salsa” y del que se consideraba una especialista, una “melómana”. Así lo expresó: “porque donde hay un negro siempre hay salsa”.

Observé la habilidad de su mano izquierda, con la que revisaba los mensajes de WhatsApp que la audiencia enviaba, mientras que con la derecha, movía las perillas de una consola de sonido con la cual regulaba el volumen de la canción que usaba como fondo, mientras hablaba con su voz proyectada al micrófono y anunciaba los mensajes de sintonía por parte de los oyentes. Auxiliada por un software buscó la canción que le habían solicitado, oprimió *play*, e hizo sonar la canción, anunciando su título.

Junto a Jenny estaba JR, el director de la emisora, un hombre mestizo, en torno de cuarenta años que cuando se presentó frente a mí se jactó de ser un DJ pionero en usar las iniciales de su verdadero nombre JR. Y aprovechaba el prestigio construido por su padre a quien se refería como el “fundador de la radio en la región Norte del Cauca”. *SQ Estereo* es una emisora comunitaria en el FM legalizada y certificada por el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, MinTIC. Me mostró las autorizaciones de funcionamiento que colgaban enmarcadas en una de las paredes, “está con todos los documentos al día”, y en

la pared contigua los recibos de pago a la OSA, Organización Sayco y Acinpro¹², para dejar en claro la legalidad de su emisora, en una región donde la “radio piratería es un problema tanto para nosotros que pagamos, como para el Estado, porque deja de recaudar”, como expresó.

Hoy en día, las emisoras “piratas” o “no licenciadas” son un problema para el proyecto radial de JR porque, por un lado, interfieren en la señal y como consecuencia tienen una pérdida de audiencia pues “hacen que la gente escuche un ruido incómodo y cambie de emisora”. Por otro lado, intervienen en la economía disminuyendo las rentas por la publicidad radial: “como no pagan licencia, cobran barato por hacer cuñas”. La queja de JR insistía que las “emisoras piratas”, estaban ubicadas mayoritariamente en el territorio de los resguardos o pertenecientes a cabildos.

Como programadora radial, Jenny vinculaba el gusto musical con la diversidad social, aunque concluía señalando sus entramados:

Cada pueblo tiene su propia identidad, su propia forma de sonar como si fuera su propia cultura, entonces, por ejemplo, aquí en el Norte del Cauca se escucha mucho la *salsa*, o sea, donde hay negro siempre hay salsa, y ahora último se escucha mucho la *tecnocumbia*, porque aquí hay resguardos indígenas, también están las *músicas culturales*, y hay música que le gusta a todos como el vallenato, pero digamos, se escucha una variedad de géneros musicales, de todo, es como una mezcla.

Con *músicas culturales* se refería a las músicas que vinculadas con procesos de folclorización, etnización y luchas sociales. Y su reflexión final la llevaba a pensar que era una *mezcolanza*, es decir, algo no definido por la cantidad de ingredientes. Así, relacionaba en términos generales la sonoridad con un corpus de audiencia de la región. Intervino JR, interrumpiendo la explicación de Jenny:

Papi, es que la gente de la región plana Norte del Cauca, [como] Puerto Tejada, Guachené, Villarrica, es de gente que se vincula más a la región del Valle, solo caña [de azúcar], gente negra, y pura salsa y reggaetón, pura música “urbana”... papi, en cambio del “puente para allá”, como dice la canción, empieza otra geografía, es montaña, es de indios.

Tanto Jenny como JR, entendían que existían relaciones de sonoridad con formas de territorialidad; lugares y topografías que indicaban la presencia de zonas y fronteras de influencias musicales íntimamente vinculadas con procesos de racialización y etnización. Y la radiodifusión sonora con sus burocracias e infraestructuras era una materialidad que

¹² La OSA es una organización con personería jurídica y autorización de funcionamiento otorgada por la Dirección Nacional de Derechos de Autor, encargada de “el recaudo de las remuneraciones provenientes de la comunicación de obras musicales y producciones audiovisuales como también el almacenamiento de fonogramas”. En: <https://www.osa.org.co/>

coadyuvaba en su definición. En ese sentido, la frase del “puente para allá”¹³ fue usada como una aproximación para explicar que al pasar el puente sobre el Río Aguaclara, hacia el sur, era una región de *actividades sónicas* diferenciadas, un indicador de comunidades racializadas. Ese lugar marcaba una frontera que tensionaba los imaginarios de lo urbano con lo rural, del desarrollo atribuido a la agroindustria de la caña de azúcar y a la metrópoli de Cali en el departamento del Valle del Cauca, en contraste con el supuesto atraso del Cauca, que representarían las poblaciones indígenas, campesinas y negras en la zona montañosa dedicadas en buena medida a la agricultura de pequeña escala (TAUSSIG, 2010).

Figura 5 - Puente sobre Río Aguaclara, Santander de Quilichao.



Fuente: Oscar Martínez, 2019.

En su explicación continuaba haciendo una relación de músicas que eran programadas en la emisora, con ciertos estereotipos racializados:

JR: Salsa, Merengue, género urbano que incluye el reggaeton, el trap, salsa choke, también las baladas americanas, rock y rock en español, yo te pongo Rolling Stone, te coloco Whitney Houston, para *nosotros, los blanquitos*. Y pues ya a los campesinos allá arriba en las montañas les gusta la musiquita popular, la música para beber.

¹³ Que hace referencia a la canción interpretada por el Grupo Niche, orquesta de salsa de Cali, “Del puente para allá” describe cómo el puente de Juanchito que queda sobre el río Cauca es un indicador geográfico y de conexión con un lugar donde desde la década del 1960, se instalan los bailaderos de salsa icónicos de la ciudad y que era habitado por una mayoría de población afrodescendiente.

Recordé que la mayoría de veces me percibían como blanco con el estereotipo que me atribuyó relacionado a los ritmos “anglosajones” y “latinos caribeños”; y a los campesinos, categoría que podría incluir a los negros, indígenas o mestizos, como amantes del alcohol. Esa es la lógica movilizadora por las músicas y los géneros y su vínculo como resultado de los efectos de las formaciones de alteridad promovidas por procesos históricos que se traslapaban, cargados de violencias, racialización y clasismos.

“¿Y la cumbia o tecnocumbia también la programan?” pregunté. Como si fuera una ofensa, JR exclamó “¡No, papi! ¿La cumbia? ¡Ay! Espere le muestro”. Desde el reproductor de audio me compartió una canción que según él era un éxito en las radios locales y discotecas de Inzá, ciudad al oriente del Cauca, destacando que era una música que solo sonaba allá. Me preguntó “¿Usted que es músico, cómo se le puede llamar a eso?” sin duda, él buscaba un juicio de valor negativo de mi parte, pero traté de esquivar sus intenciones. Escuché atento para responder a su pregunta y pensé que sonaba una cumbia interpretada por un grupo de la región, en un ritmo binario, con tonalidad mayor, oscilando entre tónica y dominante, cuyas melodías eran realizadas con sonidos digitalizados que me remitieron a las sonoridades de las zamponas y las quenás, músicas con las que tengo familiaridad ya que he participado de grupos que producen estas “sonoridades andinas”. Se trataba de una propuesta sonora rítmica adornada con efectos, que convidaba a bailar y que encontré novedosa. Le pregunté “y ¿quién hace eso?”, JR se extendió en su explicación:

No sé, se dicen llamar DJs, es una base electrónica de cumbia y sobre eso ha montado otra canción, una raspa que tocan allá los indios y así suena. Y yo sí le voy a decir que la tecnocumbia es una cosa asquerosa, me parece música mal grabada, mal interpretada ¿Qué pasa?, las comunidades indígenas o los indios, que uno le llama, ellos no tienen el oído para estudiar la música, entonces no saben cuándo una cosa está bien o cuando una cosa está mal, cuando está bien ecualizado o cuándo no, y de eso hay muchos grupos aquí en el Cauca. Aquí llaman a pedir de esa música, pero se pueden quedar esperando. Eso aquí no suena.

El comentario de JR contrastaba con la Misión de la emisora que colgaba en la pared:

Es una emisora de carácter comunitario, cuyo objetivo y atendiendo a su razón social, es servir a la comunidad de manera comprometida, generando sentidos de manera imparcial sin distinción de raza, credo, ideología política o sexo. (...) propone elevar el nivel de autorreconocimiento local, fortaleciendo el aspecto cultural, educando en la democracia, garantizando la inclusión social y el derecho a acceder a la palabra.

Al cuestionarlo sobre tal contradicción, expresó: “entienda algo, esa música parece una epidemia como la que hay allá en China, y aquí lo que uno hace es como colocarle una vacuna”. Mientras pronunciaba “vacuna” sus dedos hicieron gesto de una tijera cortando, indicando tajantemente que tenía el poder para que la cumbia no fuera difundida desde la emisora que dirigía. En ese entonces la pandemia del COVID 19 solo estaba declarada en el país asiático, pero JR no imaginaba que sería mundial y tendríamos que vivir con ella, y todos los “mitos-virus” levantados a su alrededor, y que también tendría que acostumbrarse a la presencia de las sonoridades electrónicas de las tecnocumbias que cada vez tomaban mayor fuerza.

Pero también entendía que además de las músicas comerciales masivas, que son reproducidas por las emisoras como parte de la dinámica del mercado, se insertaban otras, producidas localmente, donde DJs y músicos se articulaban en doble vía con una audiencia promulgando formas sonoras particulares con sentidos de lugar. Es decir, “al otro lado del puente”, sin reproducir los sentidos peyorativos sobre los llamados “indios”, existen universos sónicos en tensión movilizados a partir de tecnologías diversas, digitales, electrónicas, adjuntos y conjugados en procesos de territorialización en el marco de la lucha por la posesión de la tierra entre diversos grupos humanos y étnicos.

La connotación virulenta a la que refirió JR, también ha sido usada por los académicos para tratar a la cumbia. Como lo evidencia la reciente compilación titulada *El Libro de La Cumbia* (PARRA, 2019), donde varios investigadores de la etnomusicología, la antropología y los estudios culturales, estudian sus continuidades en algunos países de América Latina. Estos trabajos presentan en común el argumento de que quienes consumen y producen estas “cumbias” pertenecen a poblaciones marginalizadas o subalternizadas. Vale notar que el editor del texto usa la metáfora del “contagio” en su introducción al sugerir la difusión de la “cumbia” en América Latina como:

Un asunto virulento, de intercambios y pactos, más que como un lazo genitivo de filiación. Por ello, este libro busca conocer los procesos de contagio e inoculación del fenómeno, casi siempre promovidos por estrategias de difusión comercial, intereses de configuración simbólica y discursos ideológicos (PARRA, 2019, p. 17).

En otra ocasión, un viajero que transitaba frecuentemente por el valle del río Cauca con destino a Popayán me confirmó esta percepción generalizada:

Ahí, saliendo de Santander va subiendo la montaña y pareciera *que atravesara por una capa transparente que te entra en una dimensión sonora diferente que se siente* ¿Sabes cómo se puede apreciar eso?, escuchando radio. Se desaparece y aparecen las emisoras de aquí, las de los cabildos y las comunitarias, y las piratas, eso se siente.

1.1.2 “Nos estamos extendiendo” ocupando el espectro radioeléctrico

El contraste entre tales fronteras sonoras en tensión que evidencian las emisoras en diferentes ubicaciones del Cauca está presente en la siguiente experiencia de campo.

DJ Miel es un joven misak de 24 años, creador y administrador del grupo de WhatsApp “Kaukanoteka” donde se comparten los repertorios de las músicas bailables de la región central del Cauca. Nuestro contacto inició cuando ingresé a este grupo en 2019. Los encuentros con él fueron difíciles de lograr en algunas ocasiones, pero no nos desconectamos de la comunicación por WhatsApp, aunque eventualmente, cambiaba de teléfono y perdía su contacto por un tiempo y después aparecía con algún mensaje “mono, cómo van las cosas en ese país”, “mono, cuídese dicen que en Brasil está pegando duro el Covid”.

Él nació en Guambia, pero creció y estudió en la ciudad de Piendamó. Vivía en una vereda del centro del Cauca junto con sus padres en una finca de una hectárea que no producía lo necesario para el sustento de 7 personas que la habitaban, entre su papá, esposa, dos hijos, una hermana y un cuñado. De ahí que, ser sonidista y DJ, era la principal actividad económica que ejercía.

Tres meses después del contacto inicial nos reunimos en la ciudad de Morales, en el centro del Cauca. Con simpatía, hizo sus primeros comentarios sobre mí, “me lo imaginaba más bajito”, “pensé que era más blanco”; sentí fluidez en la forma con que nos relacionábamos, a pesar de que solo habíamos sostenido nuestra conversación por aplicativos de mensajería instantánea. Además de estar enterado de la investigación que yo pretendía y de mostrar interés por ser colaborador, sabía de mi formación como ingeniero electricista, así que me tenía preparada una invitación: instalar una pequeña antena para ampliar la cobertura, de una modesta emisora que operaba sin licencia. Él prefería no llamarla “pirata” pues consideraba que tenía el derecho a acceder al espectro radioeléctrico (ERE) por estar instalada dentro de un resguardo indígena y según él, evitaba entorpecer e incomodar otras frecuencias. “La Cumbiera” se llamaba su emisora, se encontraba en un pequeño cuarto de su casa, donde solo cabía una silla y una mesa, sobre la que había un computador conectado a un transmisor artesanal que él mismo elaboró, modificando un radio transistor de mano. Como tenía poco tiempo para dedicarle a su emisora, usaba un software que dejaba en modo automático y transmitía música de forma continua, de seis de la mañana hasta las doce de la noche con preferencia por las tecnocumbias.

Decidí ir con DJ Miel y a otros dos jóvenes vecinos de la vereda, uno de los cuales tenían un grupo musical de cumbia sureña que había grabado recientemente un audio y acompañaba a DJ Miel en el montaje a cambio de que en su emisora sonara su canción con

frecuencia. De lo contrario, difícilmente conseguiría difundir su música en otras emisoras, pues su presupuesto era limitado. Este trabajo colaborativo, en grupo, que llaman con el nombre de *minga*, era un encuentro de múltiples intercambios y movilización de dádivas. La invitación fue una forma de provocarme para demostrar qué tan cómplice podía ser en ese proceso, era un juego de negociaciones e intercambios, y de alianzas para esta investigación. Asumí los oficios planeados por DJ Miel que me encargó de hacer las conexiones para proveer la energía eléctrica.

En lo alto de una montaña se instalaría la antena, así que ascendimos en medio de la neblina de la mañana, escuchando tecnocumbia reproducida en un celular hasta un predio privado que se encontraba bajo la dirección de un resguardo. DJ Miel mostraba su experticia explicándole cómo conectar los equipos y la función del transmisor a los presentes en la lengua propia misak, *namuy wam*, y me traducía lo que les informaba. Un mes atrás habían construido en el lugar la obra civil para disponer los equipos, un cimiento que serviría para soportar y mantener de pie la torre, y al lado, un pequeño cuarto subterráneo, de casi un metro cúbico de capacidad y paredes en concreto de diez centímetros de grosor, y cuatro perforaciones; dos que servían para drenar el agua, y dos, como respiraderos para reducir la humedad al interior. Lo suficiente para proteger y esconder el transmisor de potencia, el aparato más costoso que llevamos con nosotros... “Aquí enterradito, nadie lo ve, y si lo ven es difícil de sacarlo”. La experiencia les decía que el transmisor debía estar seguro y protegido, tanto de los inspectores técnicos de las instituciones del Estado que vigilan el uso del espectro radioeléctrico, “haciendo barridos” periódicamente para desmontarlos por “ilegalidad” interferir el espectro radioeléctrico, como de que fueran robados.

Después de parar la torre y ajustarla con pernos a los cimientos, siguiendo las indicaciones de DJ Miel, colocamos las retenidas que dan el equilibrio. Mi función fue instalar y explicar cómo se conectaba el disyuntor de seguridad que protegería el transmisor de alguna sobrecarga eléctrica. Con ayuda de poleas y una soga elevamos tres antenas de polarización circular en material de acero inoxidable. Antenas recomendadas para las condiciones atmosféricas extremas. Colgado de un arnés, DJ Miel las ajustó con abrazaderas a la torre y enseguida, las conectó con un cable coaxial que comunicaba con el transmisor. Debido a la altura no alcancé a observar algunas de sus maniobras, solo vi que orientaba la antena hacia la dirección de la ciudad de Piendamó y nos indicó con el pulgar arriba que hiciéramos una emisión de prueba.

Uno de los jóvenes que nos acompañaba, envió un mensaje por el grupo de WhatsApp “Kaukanoteka”, pidiendo a sus miembros que sintonizaran por la radio el dial de la emisora y reportaran su sintonía para verificar el alcance y la calidad de la señal. Quince minutos más

tarde los mensajes de WhatsApp confirmaban que la emisora se escuchaba en Piendamó, Cajibío y Morales. Envió un mensaje de voz con una frase que escuché reiteradamente entre músicos, DJs y locutores de radio de esta región: “Amigos ¡Así suena Cauca, Cauca Suena!”. El enlace de *La Cumbiera* ampliaba su lugar en el espectro radioeléctrico y emergía la alegría. Con el atardecer del sol sobre el Valle de Pubenza ante nuestros ojos, DJ Miel dirigió su mirada hacia el norte de la planicie diciendo, “los mayores y las mayores...”, como les llaman a los taitas y mamas de edad avanzada y reconocidos por sus saberes y conocimientos, “...dicen que el territorio del Pubén llega hasta Santander de Quilichao, de pronto algún día, nos escuchan por allá, compañero. Nos estamos extendiendo”.

La tarde del 16 de septiembre de 2020 en la ciudad de Popayán, capital del departamento del Cauca, aconteció un evento reivindicatorio sin precedentes sobre el Morro de Tulcán, un cementerio prehispánico sagrado para los misak, sobre el que la elite conservadora de la ciudad a inicios del siglo XX instaló una estatua de Sebastián de Belalcazar, considerado por la historia oficial, fundador de la ciudad de Popayán (1537)¹⁴. Las Autoridades Indígenas del Sur Occidente (AISO), en medio de un acto festivo y concurrido acompañado de músicas de flauta y tambor, derribaron la estatua, lo que fue una noticia internacional y abrió espacios de discusión sobre los monumentos, las estatuas, las reivindicaciones de los pueblos indígenas y la producción de territorialidades en la región y el país. En una breve interlocución por WhatsApp, DJ Miel lamentaba no acompañar la movilización, así como estar temporalmente lejos de su familia. Las medidas por motivo del COVID-19 redujeron sustancialmente sus ingresos por trabajos como DJ y auxiliar de sonido para una productora de eventos, se encontró en la coyuntura de buscar otra alternativa de trabajo y se fue a ejercer como “raspachín”, como se les llama a las personas que ejercen el oficio de colectar la hoja de la planta de coca. Cuando le pregunté su percepción sobre lo acontecido con la estatua, respondió:

Compañero, esa estatua nunca debió quedar ahí, por ese señor y por todo lo que representa nosotros quedamos metidos en lo alto de la montaña, en ese resguardo cuando nuestro territorio llegaba hasta Santander de Quilichao (...) y si la vuelven a subir, pues la vuelven a tumbar, y si montan otra estatua, nosotros que estamos en la montaña pues les levantamos más torres con antenas de radio para expandirnos.

Se hacía visible parte del panorama de radiodifusoras que transmiten bajo diversos estatutos de operación, legal o no, en tensión. Y estas tensiones las entiendo como componentes

¹⁴ También considerado fundador de las ciudades de Santiago de Cali (1536), capital del Valle del Cauca en Colombia, y de San Francisco de Quito (1536), actual capital de la República de Ecuador.

estratégicos de planes de afirmación, en función de formas de organización con intereses interdependientes, que repercuten en la producción de territorialidades.

1.1.3 Acompañando a las voces de los mayores

En este punto es importante destacar, que el imaginario sobre un territorio que ha trascendido los años en la memoria oral, documentado por los mayores Misak (DAGUA, TUNUBALÁ, VARELA, MOSQUERA, 2002), ha producido realidades que han movilizado a los jóvenes. Principalmente, la idea del territorio Pubenence, trasladado en la actualidad por diversas disputas interétnicas y estatales, se manifiesta en políticas sónicas que abarcan el acondicionamiento de las dimensiones espaciales en función de las tecnologías y sus estrategias técnicas.

Santander de Quilichao es una ciudad importante por su localización central en el Norte del Cauca, y por ser una de las ciudades del empuje de la economía del departamento, con un anclaje industrial, además, por ser un territorio que ocupa en el imaginario histórico de los misak, rastros de despojo y violencias. También, se ha imaginado como un divisor entre el desarrollo de la agroindustria cañera que se expande hasta ahí, y el atraso supuesto que se atribuye al departamento del Cauca. En función de estas tensiones presento algunas perspectivas que me ayudan a discutir la idea de territorialidad y el lugar de las prácticas sonoras en una dinámica fluida y en un marco conflictivo, donde las ideas de representación y las construcciones sobre el otro son movilizadas por prácticas y discursos que clasifican y jerarquizan a los grupos sociales en el marco de los Estados-nación.

Los imaginarios y formas de representación de tipo racial sobre el Cauca se vinculan a las prácticas sonoras, sus discursos y la idea de nación (WADE, 2000), pues, en buena medida, configuran un repertorio de ideas que dan sentido a lo que observamos y lo que escuchamos. Althusser (2003), entiende que existen Aparatos Ideológicos de Estado (AIE), para explicar cómo funcionan los sistemas de representación y las formas de percepción sobre las cosas, a través de instituciones especializadas en construir sujetos. En el contexto de América Latina, Briones (2000) muestra que las formas de representación son guiadas por procesos de racialización y etnización movilizadas por el Estado-Nación como *formaciones nacionales de alteridad* “cuyas regularidades y particularidades resultan de –y evidencian– complejas articulaciones entre sistemas económicos, estructuras sociales, instituciones jurídico-políticas y aparatos ideológicos prevalecientes en los respectivos países” (BRIONES, 2005).

En la narrativa hegemónica de los taitas y académicos del pueblo misak Santander de Quilichao está vinculada al antiguo territorio de los Pubén, imaginario activo en los procesos de recuperación y reivindicación de territorios. Lo anterior nos aproxima a los escollos que se conjugan en la dinámica territorial del Cauca. Así lo explican en el libro *La Voz de los mayores* (DAGUA, TUNUBALÁ, VARELA, MOSQUERA, 2002) donde a partir de una investigación basada en fuentes históricas e historia oral transmitida por los taitas y las mamás misak, elaboraron un mapa de percepción de memoria del Gran Territorio de la Confederación de los Pubenences antes de la invasión española; los límites de aquel territorio se indican con color rojo en la imagen, donde describen:

Los dos grandes sabios, él y ella, hablaban sobre el territorio, con la vara de mando *kallín*, indicando los límites del territorio: “Siguiendo por *Nupikuk*, o laguna de Piendamó hasta *tsolik pikuk*, laguna del Alto *Kilinchak* o Quilichao; luego continua por el Pico de Águila, de aquí continua por la Laguna de Chapas pasándose por Mercaderes, Macizo, Puracé, San Agustín y Alto de Pisimbalá, en este lugar están enterrados los ancestros”, así afirmaba *Kallin*, “Luego continúa por las peñas Blancas (alto Pitayó) y alto de Cucurucho. Por último, los grandes sabios terminaron diciendo, estas historias deberán quedarse en la memoria de todos para que las futuras generaciones la recuerden y lo conserven de generación en generación”. (p. 55)

Figura 6 - Mapa de percepción de memoria del Gran Territorio de la Confederación de los Pubenences



Fuente: DAGUA, TUNUBALA, VARELA, MOSQUERA, 2002, p. 55

El territorio, según el pensamiento misak, es donde se articulan de forma dinámica los procesos socio-cosmológicos vitales para el ser misak, donde se articulan los saberes y se teje

la palabra en un proceso de reivindicación cultural por la pervivencia. En este caso, el entramado de alianzas entre los DJs, las Emisoras, los grupos y la audiencia deja entrever las posibilidades de una territorialidad sónica, en la cual las tecnologías y las infraestructuras ocupan un lugar en los arreglos técnico-sociales.

De ese modo, Santander de Quilichao, aparece como un lugar histórico de encuentro y de tránsito. Destaco de esta experiencia que las infraestructuras y las tecnologías son agenciadas en la radiodifusión sonora, en los hábitos y formas de escuchar radio las cuales dan sentido a disposiciones sónicas en latencia, de acuerdo a lugares específicos, que marcan las diferencias entre los territorios y la alterización de las poblaciones en una región. Así, después del puente de Santander de Quilichao en dirección de ascenso a la montaña, hay una idea común de que inicia el territorio indígena, vecino de las territorialidades negras, campesinas y urbanas, todas ellas en permanente en tensión.

Es necesario también entender las complejidades de la imaginación de esas territorialidades en conflicto con la diversidad de las formas de ser indígena. En ese sentido, es clave el concepto de *indigenidad*¹⁵, que Marisol de la Cadena y Orin Starn (2009) plantean como una propuesta que rechaza el posicionamiento social esencialista y cosificador de la purificación de identidades indígenas, y trae al debate las formas de ser indígena, sorprendentes o que no encajan en las demandas del pensamiento moderno cartesiano. Así, la idea de indigenidad reconoce que las formas de ser indígena son múltiples y variadas en diferentes lugares y están en relación dialógica con actores no indígenas:

Estos activistas indígenas, a menudo muy cosmopolitas, contribuyeron a la densa formación dialógica a la que le estamos dando el nombre de «indigenidad», en la que grupos e individuos que ocupaban posiciones de sujeto no indígenas siempre participaron también (DE LA CADENA, STARN, 2009, p. 200).

Una de las formas de seguir las variaciones globales de indigenidad es propuesta por Ana Tsing (2005) a partir de la idea de *fricción* como una metáfora para comprender las diversas y conflictivas relaciones sociales que conforman el mundo contemporáneo¹⁶. A diferencia de la globalización, que suele ser pensada como una homogeneización del mundo, Ana Tsing propone el término *conexión global* como una forma de pensar sobre las agencias locales y sus interconexiones, espacialmente lejanas, en las que la diversidad cultural no queda excluida, sino

¹⁵ Los autores usan de forma indistinta *indigeneidad* e *indigenidad* en el mismo texto.

¹⁶ Investiga las inconsistencias de los actores locales nacionales e internacionales, entre activistas ambientales, políticos y científicos que definen las políticas indígenas en el marco del neoliberalismo donde la industria maderera y minera legal e ilegal conllevan a una expropiación del territorio a nativos en las selvas tropicales en Indonesia en las dos últimas décadas del siglo XX.

que, por el contrario, está en *fricción* creativa con las conexiones globales. Es decir, las formas de indigenidad están inmersas en conexiones globales que se manifiestan en las fricciones.

En su indagación sobre las variaciones de la indigenidad Tsing rastrea las ambivalencias entre quienes establecen los términos de la política indígena: líderes indígenas y comunitarios, activistas e intelectuales, quienes elaboran el discurso de lo que Tsing llama la “voz indígena”, para referirse a “las convenciones con las que se articulan las afirmaciones públicas de identidad”. (TSING, 2007, p. 38). Se trata de una voz que tiene poder de representación de un colectivo humano, de forma genérica, y que apela a diversos, pero limitados discursos que encasillan lo que significa ser indígena, movilizandoo ideologías al interior de las comunidades. Al considerar las conexiones globales se escuchan voces indígenas con autonomía que configuran formas emergentes de indigenidad y constituyen *fricciones*.

1.1.4 La lucha y la expansión de la frontera

Guambía es un resguardo colonial localizado a 57 kms al norte de Popayán. Es uno de los siete resguardos en la circunscripción de la ciudad de Silvia. Tiene una topografía que se levanta entre los 2500 y 3800 msnm, que los misak subdividen en tres zonas. En la primera y más alta, las tierras de páramo (*kətrakmera*), están las lagunas tutelares Ñimbe y Piendamó de las cuales nacen los ríos. Más abajo, entre los 2800 y 3400 msnm, quedan las tierras del *Kausro*, aptas para el cultivo de las plantas medicinales, las legumbres, los tubérculos y las plantas herbáceas con las que los guambianos se alimentan o comercializan en el mercado. Es el sitio del combate entre el señor Aguacero (*srekollimisak*) que sube de las tierras bajas y el señor Páramo (*kosrokollikmisak*), que baja del lomo de las montañas desde las tierras más altas ayudado por el espíritu del Viento (*isikkəllikmisak*) (TROCHEZ; FLOR; URDANETA; 1992, p 6; ARANDA; DAGUA; VASCO; 2015 [1998]). El *Wampiksro* es la zona baja, ubicada entre 2600 y 2800 msnm donde se encuentran una gran diversidad de cultivos; una zona que ha sido disputada con los terratenientes a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

Con el decreto 1953 de 2014 se creó el marco jurídico que permitió administrar los recursos en los Territorios Indígenas, como lo sugería el artículo 326 de la carta constitucional de 1991 que otorgaba la conformación de entidades territoriales indígenas y los resguardos como territorios “de propiedad colectiva y no enajenable” (CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA, ART 329), y como fue expedido en la ley 21 de 1991, en el cual se atribuyeron las competencias de “ejercer funciones públicas de manera directa dentro de su territorio, administrar y ejecutar de forma autónoma los recursos en materia de salud y educación, agua

potable y saneamiento básico”. Para muchos taitas esta ley tiene un doble filo, pues si bien, otorga recursos, ya hay precedentes donde el proselitismo político permeó las dinámicas internas de organización política misak.

Brett Troyan en su estudio *Cauca's Indigenous Movement in Southwestern Colombia: Land, Violence, and Ethnic Identity* (2015), se pregunta sobre el porqué del éxito y el desarrollo del movimiento indígena moderno en Colombia en el periodo entre 1910 y 1991, que coincide con el centenario de la Independencia y la enunciación de una nueva carta constitucional en el siglo XX. La antropóloga norteamericana encuentra respuestas en las formas de relación entre las élites locales, el Estado nacional y las comunidades indígenas que transformaron mutuamente sus políticas de actuación. La tesis central de Troyan sostiene que en momentos cruciales el Estado colombiano favoreció la organización de un movimiento rural indígena del Cauca. La autora sostiene que el discurso y las prácticas del estado central, prevalecieron no solo por las alianzas con los grupos subalternizados, sino también por el discurso anacrónico que pregonaban las elites del Cauca frente los intereses del discurso público nacional. Ratifica que la debilidad de las élites del Cauca se debió al discurso público nacional que las retrató como anticuadas, como un obstáculo para la modernidad y el progreso, debido a su posición económica en declive, y como resultado de su incapacidad para elaborar un proyecto regional que incluyera grupos que históricamente le han aportado a la economía del departamento: los campesinos, los indígenas y los afrocolombianos.

La reivindicación del pensamiento de Manuel Quintín Lame (1883-1967) líder e intelectual indígena¹⁷, inspira la articulación en el año 1971 de siete resguardos indígenas del Cauca pertenecientes a los pueblos Nasa y Misak, bajo la figura del Concejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), impulsados por los objetivos de acabar con el modelo de *terraje*, recuperar la autonomía en los resguardos y la autoridad que el cabildo representa (TATTAY, 2012; MUELAS, 2005).

Las diferencias en la formas de pensamiento pusieron en tensión las relaciones entre las autoridades indígenas que conformaban el CRIC, pues los *misak* apreciaban que los derroteros se ponían en práctica con una forma ajena al pensamiento de las comunidades (MUELAS, 2005), lo que llevó a la formación de las Autoridades Indígenas del Sur Occidente –AISO–, que posteriormente en 1987 asumió el nombre de Autoridades Indígenas de Colombia -AICO

¹⁷ Quintín Lame, en su proyecto político planteaba: 1. Defensa de los resguardos y oposición a las leyes de división y repartimiento de los mismos impulsados desde el Estado; 2. Recuperación y fortalecimiento de los cabildos indígenas como autoridad y base de organización; 3. Desconocimiento del pago de terraje y liberación del indígena 4. Recuperación de las tierras invadidas de los resguardos y perdidas por las comunidades; 5 Afirmación en los valores culturales indígenas y rechazo total a la discriminación social y étnica. (BONILLA, 2012, p. 134).

(BONILLA, 2012). La AICO tiene participación política a través del Movimiento Autoridades Indígenas de Colombia¹⁸, que avaló a la alcaldesa de Silvia Mercedes Tunubalá en 2019.

En la década de los ochenta los misak recuperaron el territorio que estaba bajo el nombre de Hacienda Las Mercedes y lo llamaron Santiago¹⁹, ampliando la dimensión territorial del resguardo. En Santiago, con el lema “recuperar la tierra para recuperarlo todo”²⁰ los misak dieron continuidad al proyecto de recuperar la autoridad, las formas propias pensamiento, la educación y su lengua; promovieron los fundamentos políticos, sociales y culturales que impulsarían el crecimiento y permanencia del pensamiento Misak (BONILLA, 2012, p. 130). El Manifiesto Misak escrito en 1980 y con el que se fundamenta el Plan de Vida Misak²¹ en 1994, en el cual se expresa el pensamiento jurídico misak (Ibíd., p. 198), está fundamentado en el “derecho mayor”, que consiste en los derechos que tienen todos los indígenas de América sobre sus territorios y “sus propios códigos, su propia constitución y sus propias normas” (MUELAS, 2000, p. 103). Transformar el programa de Núcleos e Internados Escolares Rurales implementado en el año 1954, durante el gobierno de presidencial Alberto Lleras Camargo, fue otra iniciativa que surgió de la comunidad en la búsqueda de estrategias por consolidar un sistema de educación propia, concretado en el Instituto Técnico Agropecuario (TENORIO, 2011, p. 61). En los años siguientes con la iniciativa de construir una propuesta de educación a nivel universitario como alternativa frente al modelo educativo hegemónico, se creó en el año 2010 la Misak Universidad con el propósito de fortalecer y crear escenarios de investigación contextualizados a la realidad cultural Misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014; TUNUBALÁ, 2013).

Frente a la permanente amenaza de desplazamiento y de eliminación gradual de los miembros de los colectivos indígenas en el año 2009 –la Corte Constitucional de Colombia ordenó al gobierno nacional, a través del Auto 004 de 2009 (CORTE CONSTITUCIONAL,

¹⁸ Como explican en su página WEB, “es una organización indígena y un partido político colombiano, que defiende los derechos de los pueblos indígenas y propone un modelo alternativo para la sociedad colombiana y las relaciones internacionales”. En: <https://www.pidamazonia.com/content/movimiento-de-autoridades-indigenas-de-colombia-aico>.

¹⁹ Nombre dado en mención al terrajero Santiago Tumiñá que fue fusilado por rebelarse, cometiendo acto de homicidio contra uno de los administradores de la hacienda el Gran Chimán (BONILLA, 2012).

²⁰ Este proceso que además de significar la continuación del camino trazado por los terrajeros y los comuneros (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015), puede ser entendido como “una forma moderna de la resistencia indígena a la disolución étnica y cultural (...), una forma de acción colectiva que busca ejercer territorialidad sobre tierras (...)”. (CASTILLO, 2007, p. 113).

²¹ La exgobernadora del Cabildo Ancestral del Pueblo Misak Ascensión Velasco Montaña, resalta que “era muy importante diferenciar entre un Plan de Desarrollo común y corriente y un Plan de Vida. El primero casi siempre proviene de las necesidades del Estado y obedeciendo a una política y a un periodo de gobierno. Mientras en el caso de nuestros planes de vida se busca que salgan de la comunidad, obedeciendo a sus realidad y cosmovisión, siendo proyectados a largo plazo”.

En: <https://horizontesdecompromiso.files.wordpress.com/2013/01/plan-de-vida-guambiano-pueblo-misak.pdf>

2009), adoptar un Plan de Salvaguarda con la iniciativa de proteger 34 comunidades indígenas de los impactos del conflicto armado. Estos planes de salvaguarda, contienen los mecanismos y estrategias que garantizarían “la existencia cultural, espiritual, social, política e física” de las comunidades indígenas (Ibíd.). A pesar de los esfuerzos de las organizaciones indígenas por hacer cumplir lo estipulado en el plan estratégico de salvaguarda en un ambiente de aparente autonomía, continúan siendo perseguidos y reducidos.

Una de las dificultades sobre el territorio es que Guambía cuenta con 34.578 hectáreas de las cuales sólo el 27,57% sirve para la actividad agrícola, lo que es muy limitado para la cantidad de población que la habita; mientras que 25.041 hectáreas son de uso comunitario, de conservación y protección ambiental y reservas comunales. Así como el conflicto armado, y las amenazas a líderes misak, la ausencia de tierras cultivables son motivos de desplazamiento como apunta el Plan de Salvaguarda Misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014). El *Nu Nachak* o Gran Fogón, es la forma de organización, en la cual la confederación de cabildos misak se reúne a discutir sus problemáticas. La comunidad postula personas para asumir los cargos de Gobernador Principal y un Vicegobernador, dos secretarios generales y nueve alcaldes responsables de nueve zonas veredales, apoyados por los secretarios y los alguaciles zonales²², que son anualmente renovados en la ceremonia del cambio de vara el primero de enero (Figura 7). Al final del periodo, quienes participaron se tornan en *taitas* o *mamas*²³.

Según el Plan de Salvaguarda del Pueblo Misak (2014) y de acuerdo a los datos estadísticos entregados por el censo realizado por los cabildos muestra que, como ellos mismos analizan, la población misak tiende a ser relativamente joven, pues el 49,6% de la población es menor de 24 años. Entre los 14-25 años la población es del 21,4%. En estos rangos etarios considerando entre los 15 y los 29 años, la población de mujeres supera a los hombres en un

²² Danny Tunubalá (2016) explica que cada una de nueve estas zonas es integrada por veredas que son representadas por 87 autoridades que forman el cabildo. “En la actualidad con sus respectivos alcaldes, están repartidos en 28 veredas de la siguiente manera: Zona de Alcalde de la Campana: integradas por veredas la Campana, Piendamó arriba y Ñimbe; Zona de Alcalde del Cacique: sus veredas son los Yalandas, el H, el Centro, los Cuchillos, y el Alto; Zona de Alcalde el Pueblito: sus veredas son: Peña del Corazón, Cumbre Nueva, Cumbre H, y San Pedro; Zona de Alcalde Guambia Nueva: conformada por las veredas Guambia Nueva Los Bujios, las Delicias, Tapias, y Santiago; Zona de Alcalde Tranal: Vereda el Tranal, Juanambú, Los Alpes, Villa Nueva y San Antonio; Zona de Alcalde el Chiman: comprende las veredas Chiman, Santa Clara, y Fundación. Zona de Alcalde Michampe: sus veredas son Michampe, Puente Real, Alto de los Troches. Zona de Alcalde de Cofre: Vereda el Cofre y Agua Bonita; Zona de Alcalde el Trébol: sus veredas son el Tejar, el Disgusto y el Chero”. (TUNUBALA, 2016, p. 41).

²³ Los taitas y mamas son considerados como portadores del saber cultural Misak (ARANDA, L. *et al*, 2015). En el libro *Guambianos: hijos del arcoíris y del agua* los taitas misak expresan: “Los primeros caciques eran los taitas de la gente de nosotros, las cabezas de esta familia. Venían por el agua, salidos de los derrumbes, y la gente los sacaba para que enseñaran y dieran la autoridad y la multiplicación. En las palabras con que llamamos a nuestros mayores, a los abuelos más ancianos se les dice los caciques del agua, los abuelos del agua”. (ARANDA; DAGUA; VASCO, 2015, p. 207).

1.02%. Según este mismo Plan de Salvaguarda, a pesar de los esfuerzos por ampliar la cobertura de los programas educativos se presenta un índice de escolarización del 47%. El principal factor de desescolarización se debe a la deserción escolar. Destacan que un 38% de personas mayores de 15 años no completan la primaria, el 12% no completa la secundaria, y tan solo el 2% de la población alcanza estudios superiores. La formación de mis colaboradores de pesquisa es consecuente con estos números. Solo uno no terminó la formación en básica primaria, y solo uno de ellos está realizando estudios de educación superior, en horario nocturno en un instituto privado en Popayán.

Figura 7 - Cambio y toma de posesión de autoridades misak Guambía 1 de enero de 2017.



Fuente: Oscar Martínez, 2017

La reflexión sobre las problemáticas en la experiencia colectiva Misak es permanentemente discutida y actualizada por ellos mismos, como ocurrió entre los días 25 y 30 de Noviembre de 2019 en el II Congreso del Pueblo Ancestral Misak *Nunakchak*, en el territorio de Guambía al que asistí. La invitación, que fue socializada por las redes sociales para el público en general, daba cuenta del interés de las autoridades misak de que la sociedad colombiana e internacional conociera sus procesos políticos y sus derroteros. Fue importante escuchar de la voz de los taitas y mamas misak la discusión sobre las problemáticas del déficit territorial, la dinámica migratoria, el conflicto armado, los casos de violación y de violencia intrafamiliar, en la dificultad del abastecimiento y la distribución del agua en el territorio, y en los cultivos ilícitos que desde 1990 invaden las tierras, impiden la garantía alimentaria y se destinan al lucro

de unos pocos. Uno de los taitas presentes, perteneciente al cabildo del resguardo indígena de Morales explicó:

Como una forma de reaccionar a todas las formas de exterminio, entonces se organizan las marchas de gobernadores, las manifestaciones, reclamando los derechos como pueblo, los derechos como territorio, el derecho mayor que es la madre tierra, la madre de todos los derechos existentes y preexistentes en el pueblo. De esto es lo que los mayores se preocupan, porque no hay diálogo con la cocina, una orientación, una conversación, y por supuesto que no han recibido una orientación previa, por lo tanto, se presentan confusiones, y se enfocan en la discusión y el propósito de la participación en lo político electoral. La participación político electoral de los Misak en las instancias de la democracia no es un fin último, es un medio más de manifestar la presencia de los misak en los escenarios locales, regionales, nacionales, porque se encuentra con la capacidad para aportar a la nación, a la paz, y la convivencia.

Algunos taitas señalaron que después de la constitución de 1991 hasta el año 1994 hubo un proceso sólido hasta que se aprobó la Ley de Transferencias, la Ley 141 de 1994 (CONGRESO DE COLOMBIA, 1994), que implicó ciertas disputas internas sobre el manejo de los recursos, los cargos de autoridad y las formas de asignación de territorios. Para muchos taitas esta ley tiene un doble filo, pues si bien, otorga recursos, ya hay precedentes donde el proselitismo político permeó las dinámicas internas de organización política misak²⁴.

Como una forma de agenciar las formas de existencia colectiva, los misak han llevado a cabo diversas luchas y procesos de organización política. Joanne Rappaport antropóloga norteamericana que ha seguido de cerca los procesos organizativos del movimiento indígena en el Cauca, específicamente entre los Nasa, en su libro *La política de la memoria: interpretación histórica nativa en los Andes colombianos* (2000), percibe cómo las autoridades e intelectuales *nasa* han construido narrativas históricas propias que fundamentan el pensamiento de la lucha actual. Rappaport interpreta que los indígenas caucanos, a diferencia de la perspectiva eurocentrada que organiza el tiempo a partir de una narrativa histórica lineal y objetiva, acomodan en saltos cronológicos una narrativa histórica y dinámica orientada por una política de la memoria, que permite su ajuste a las necesidades políticas actuales. Así, la antropóloga considera que ambas historias en el Cauca, la eurocentrada y la nativa, deben ser indagadas en correspondencia con los contextos específicos en las que fueron producidas.

²⁴ Con el decreto 1953 de 2014 se creó el marco jurídico que permitió administrar los recursos en los Territorios Indígenas, como lo sugería el artículo 326 de la carta constitucional de 1991 que otorgaba la conformación de entidades territoriales indígenas y los resguardos como territorios “de propiedad colectiva y no enajenable” (CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA, ART 329), y como fue expedido en la ley 21 de 1991, en el cual se atribuyeron las competencias de “ejercer funciones públicas de manera directa dentro de su territorio, administrar y ejecutar de forma autónoma los recursos en materia de salud y educación, agua potable y saneamiento básico”.

Esta relación del tiempo-territorio-memoria en la construcción de la historia nativa, para el caso de los misak se entiende como una espiral, como un caracol, en la cual el tiempo se enrolla y se desenrolla, donde el pasado está al frente y el futuro se ubica a las espaldas. Relación cosmo-ontológica que predomina en muchos pueblos amerindios. Según esta idea el pasado está al frente pues ya sucedió y así, se puede ver, mientras que el futuro no.

Hablar de la historia implica un discurrir que no es lineal pero tampoco circular. Es como una espiral en tres dimensiones, cuyo centro está en lo alto; los guambianos hablan de que es *srurrapu*, un caracol. Muchas piedras en varias veredas del resguardo están talladas con petroglifos; entre ellos hay una figura dominante: el caracol. Sencillo, doble, inscrito en círculos concéntricos, su presencia es manifiesta y repetitiva. (VASCO, ARANDA, DAGUA, 1993, p.5)

Estas materialidades que dan cuenta del pensamiento misak y su relación con el espacio-tiempo es lo que la antropóloga Ximena Pachón (1996), logra conectar para discernir a partir de importantes relaciones históricas hasta finales del siglo XX, de qué modo la frontera territorial guambiana en el contexto del Cauca ha experimentado importantes transformaciones. La autora sitúa en los periodos de la conquista, desde la colonia como se producen transformaciones en el territorio a partir de mecanismos violentos que irrumpen el territorio ancestral Pubenence y dejan a los guambianos reducidos en población y constreñidos a los límites del Resguardo en lo alto de la cordillera central caucana. Tales formas de expropiación se extienden hasta el periodo republicano. Los procesos de movilización y organización de la lucha indígena en lo corrido siglo XX, trajeron consigo las dinámicas de emigración y colonización de las tierras de clima caliente. Iniciativas que, siguiendo a Pachón, constituyen los propósitos de expansión de la frontera indígena "según la mentalidad indígena, constituye el 'territorio guambiano'"²⁵.

Así, hace más de veinte años, Pachón mostraba que en el caso de los misak la ampliación de la frontera guambiana, es de carácter transitorio y dinámico a través de diferentes mecanismos históricos de movilización política, "en busca de la reconstitución de su "antiguo territorio", han expandido sus fronteras y 'guambianizado' las tierras conquistadas" (PACHÓN, 1996). Me interesa aquí sugerir que las prácticas sónicas misak son formas de guambianizar territorios, inclusive, aquellos que no han sido recuperados y que el sonido se moviliza como una forma de ampliar también tales fronteras. Considero que la idea "guambianizar" motiva a pensar cómo estos actos políticos de los misak como la expansión sónica de la *música propia* o

²⁵ Ximena Pachón (1996) destaca dos casos importantes en estos procesos de expansión de la frontera guambiana el caso del Resguardo La María, en Piendamó, donde cerca de 2000 hectáreas de tierra fueron reclamadas y adjudicadas. Y en el Huila, el Resguardo La Gaitana, con 157 hectáreas.

de las propuestas estéticas que *los que hacen sonar*, jóvenes DJs, radios y músicos que hacen tecnocumbia, afecta también a los cuerpos no misak. Para profundizar en la comprensión del encuentro y superposición de las fronteras a partir de las prácticas sonoras en el contexto de múltiples etnicidades y conflictividades del Cauca, presento algunas perspectivas clave en esta tesis.

1.2 TERRITORIALIDADES SÓNICAS SUPERPUESTAS EN EL CAUCA

La idea de territorio es problematizada por diferentes autores. Más allá de ser una porción de tierra delimitada del espacio, Hoffmann (2002) que ha estudiado las formas de espacialidad e identidad en el Pacífico colombiano, entiende que en este contexto habitado por varios grupos considerados étnicos la idea de territorialidad se refiere a “las prácticas y representaciones que tienden al reconocimiento y a la apropiación de un espacio”. Las territorialidades están basadas en formas muy particulares que tienen los grupos humanos de adscripción a sus lugares, localidades y la dimensión que le dan al patrimonio social, o capital espacial, a actividades que les permitan identificarse como colectivos sociales.

Por su parte, Federik Barth (1976) en su discusión sobre grupos étnicos y fronteras, interpreta que las interacciones culturales en los límites no deben ser asumidas como rígidas sino, dinámicas. Además, señala que las naciones modernas contemplan entre sus componentes de soberanía sus territorialidades, de modo que trascienden el territorio como el espacio hacia la adscripción social, cultural y política que se ejerce sobre él. Sin embargo, esta visión contrasta con lo argumentado por Agnew y Oslender que proponen una reflexión que cuestiona la idea de soberanía del Estado-nación, y la forma como promueve la territorialidad dentro de sus fronteras de modo evidentemente rígido, que surge del seguimiento a los procesos agenciados por los grupos sociales indígenas y afrodescendientes en América Latina en las dos últimas décadas (2010). Los autores sugieren la noción de “territorialidades superpuestas” para analizar “la intersección de fuentes de autoridad territorial, diferentes de la autoridad del Estado-nación”. De ese modo, sugieren identificar los “diferentes regímenes de soberanía” y analizan cómo emergen las disputas entre actores no estatales, que han encontrado posibilidades de articulación de “procesos concretos de reterritorialización que implican trazar límites *dentro del territorio del Estado-nación*” (p. 194). El caso analizado remite a los conflictos interétnicos en el Pacífico colombiano entre las comunidades indígenas y negras. Agnew y Oslender (2010), destacan que la territorialidad:

Por lo general se pone en práctica en varias formas diferentes aunque a menudo complementarias: (1) mediante la aceptación popular de las *clasificaciones* de espacio (e.g. «nuestro» frente a «tuyo»); (2) a través de la *comunicación* de un sentido de lugar (donde las señales y fronteras territoriales evocan significados); y (3) mediante *la imposición del control* sobre el espacio (mediante la construcción de barreras, la interceptación, la vigilancia, la disposición de cuerpos de policía, la guerra, y la revisión judicial), (p. 196).

Lo anterior se puede observar en las experiencias de campo que he presentado en este capítulo. De un lado, vemos que hay convenciones toponímicas como el puente, el río o las emisoras radiales, lugares que marcan fronteras y espacialidades entre territorios indígenas, mestizos y negros. Por otro lado, hay unas territorialidades superpuestas y una lucha de los misak por expandir esas fronteras y *guambianizar* territorios mediante el sonido dado diferentes problemáticas sociales. Esto lo señalé con el caso de la antena de una radio que busca mayor cobertura, la derribada de la estatua en medio de una performance repleta de sonoridades, y al inicio del capítulo, con la voz de Felipe mediada por tecnologías, resonando en el comercio de Piendamó, situación a la que fue empujado por la dinámica capitalista de la reducción de los territorios de los resguardos.

Desde una antropología de la ecología de la vida, Tim Ingold (2015) contribuye a los debates sobre las ontologías y sugiere pensar las ideas del paisaje, la espacialidad y la territorialidad de forma relacional con el movimiento y el aprendizaje, y diversos dominios del conocimiento. Ingold parte de la idea de peregrinar para describir la experiencia corporificada a partir de la percepción. En sus términos lo anterior daría cuenta de un sistema socio-ecológico donde las relaciones extendidas entre los humanos, las cosas y el lugar deben ser comprendidas en interacción y en interdependencia y en la co-producción de *entornos*. A raíz de los cambios en las fronteras territoriales que habitaban los nativos *Skolt Lapps* de Noruega, el autor observó que:

El plan de reasentamiento impuso su propia estructura al patrón de interacción social a través de las limitaciones de la distancia espacial y la proximidad, que han tendido a anular el parentesco como principio de organización ²⁶ (INGOLD, 1976, p. 137).

De modo que la territorialidad debía ser comprendida en función de las interacciones y de las acciones, lo que incluía la vida laboral y el dominio de los materiales y el desarrollo de las técnicas que involucran innumerables vivencias y formas de aprendizaje.

²⁶ “The resettlement plan imposed its own structure on the pattern of social interaction through the constraints of spatial distance and proximity, which have tended to override kinship as a principle of organization” (INGOLD, 1976, p. 137).

En esta dinámica el seguimiento de los senderos y la descripción de los entramados puede entenderse como un resultado que se construye en una temporalidad entre las cosas vivas en movimiento (INGOLD, 2015). Así, en contra de la noción de *espacio*, un término abstracto y vacío con relación a las experiencias de la vida, el autor apunta que es más apropiado considerar nociones como *la espacialidad, el ambiente, el entorno, la tierra, el paisaje*, pues son términos que sugieren las formas en las que se desarrollan las relaciones a través de ellos.

De ese modo, destaca dos formas de entender las configuraciones socioecológicas: la tenencia de la tierra y la territorialidad:

el comportamiento territorial [la territorialidad] es básicamente un modo de comunicación, que sirve para transmitir información sobre la localización de los individuos dispersos en el espacio. En contraste (...), la tenencia es un modo de apropiación, por el cual las personas ejercen demandas sobre los recursos dispersos en el espacio²⁷ (INGOLD, 1986, p.133).

Por otra parte, las diversas territorialidades que convergen en el Cauca están atravesadas por problemáticas históricas que es necesario considerar para comprender las acustemologías en conflicto.

1.2.1 Despojo, extractivismos y giro eco-territorial

La violencia y el despojo hacen parte de las dinámicas que configuran el conflicto armado en Colombia, y se han convertido en las dos últimas décadas en un tema central en los estudios de antropología, escudriñados como concepto y como práctica social. Así lo destacan los estudios sobre el despojo en dos recopilaciones organizadas por la Revista Colombiana de Antropología, bajo el título de *Antropologías del despojo en Colombia I y II*, editadas por Julio Arias Vanegas y Alhena Caicedo (2016; 2017), que problematizan a partir de diversos abordajes, localizaciones y casos, desde un enfoque etnográfico, lo que se entiende y opera bajo la idea de despojo. Destacan que en el presente siglo el despojo se ha agregado a los discursos que definen el conflicto armado en Colombia, limitándose a la propiedad y apropiación de la tierra²⁸. Sin embargo, los trabajos del dossier convergen en la necesidad de comprender el

²⁷ “Territorial behavior is a basically a mode of communication, serving to convey information about the location of individuals dispersed in space. By contrast (...), tenure is a mode of appropriation, by which persons exert claims over resources dispersed in space” (INGOLD, 1986, p.133).

²⁸ Como destacan varios autores del dossier (MEERTENS 2016; OJEDA 2016, MORRIS, 2017), el tema de despojo es movilizad por diversas organizaciones de víctimas, ONG e instituciones del Estado que cobran agencia en el marco de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Ley 1448 del 2011), resultado de las presiones de diversas organizaciones sociales durante el proceso de desmovilización de grupos paramilitares entre los años 2003-2006. Además, es un tema que incorpora la discusión presentada en textos de los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC desde el año 2012 y consumados en el año 2016.

despojo como una categoría analítica que debe ir más allá. En esta línea, el uso que más resuena en los artículos es el adjudicado por Davis Harvey a la acumulación por desposesión, es decir, una reproducción ampliada del capital que opera a partir de mecanismos violentos y agresivos de expropiación económica, destrucción de los territorios y depredación ambiental, deslizando la idea de despojo en términos interseccionales de raza, género y clase (2004, p. 144). Recordemos que en el Cauca hay una significativa demografía de colectivos indígenas, población negra y campesina, de modo que las anteriores categorías son fundamentales para comprender el despojo en este contexto.

Un punto central en esta discusión es la urgencia de hacer una reflexión desde la etnografía para aclarar las formas en las que el despojo adquiere múltiples formas y presencias. La geógrafa sudafricana Gillian Hart da luces al respecto y es un punto de partida para tales autores. Hart (2006), indaga en Bangladesh, Malasia, por las transformaciones de las regiones productoras de arroz de cara al cambio tecnológico; y en Sudáfrica, se enfoca en un trabajo crítico a los discursos de la “globalización” para explorar alternativas al neoliberalismo, en el periodo Post-Apartheid. Es motivada por las reflexiones de Lefebvre (1991) y Massey (2004) para concebir el *espacio* y el *lugar*, en términos de una producción dinámica, situada y encarnada en las prácticas materiales, en los discursos y en las relaciones de poder a través de las relaciones sociales (HART, 2016). Así, destaca que la *comparación relacional* “pone atención a la producción de formas de diferencia raciales, étnicas y de género como fuerzas constitutivas activas que impulsan las trayectorias divergentes de cambio socioespacial y que son cruciales en cualquier estrategia para forjar alianzas” (HART, 2016, p. 168).

Para otros autores el despojo es entendido como la ruptura de una relación significativa, de ahí la importancia de considerar sus continuidades con el pasado, pues es una “categoría analítica capaz de dar cuenta de realidades sociales en las cuales ciertos sujetos son privados de bienes significativos por la acción arbitraria de otros” (MAITE YIE, 2016, p. 12); es una clave para dar cuenta de “la configuración de relaciones de explotación y la producción de desigualdades y privilegios” (ARIAS; CAICEDO, 2016, p. 10); y también, es entendida “como un proceso violento de reconfiguración socioespacial y de producción de nuevos paisajes y espacialidades” (OJEDA, 2016, p. 11).

De acuerdo con Diana Ojeda (2016) la región de Montes de María, en el norte de Colombia “ha sido construida como un laboratorio de paz y de restitución de tierras” (p.31) con la presencia de grupos paramilitares desde la década de 1990, que durante el siglo XX se ha visto afectada por las economías ilícitas alrededor de la marihuana y la coca, y el agronegocio. A partir de su reflexión etnográfica presenta dos elementos claves para abordar las tecnologías

de despojo, su alcance en la reconfiguración del espacio de forma violenta, y su producción a través de prácticas cotidianas. Estas aproximaciones ayudan a entender el despojo a partir de sus espacialidades y dimensionar la articulación entre la violencia y la desigualdad. Para la autora el despojo “se traduce a menudo en la imposibilidad de decidir sobre el territorio, la vida misma y el propio cuerpo; el despojo está asociado a la pérdida de autonomía” (OJEDA, 2016, p. 34).

Al considerar las interseccionalidades, Andrés León (2017), en su trabajo una comunidad campesina en Honduras, afectada por la incorporación del cultivo de palma africana señala que ha alterado ciertas formas de “relación con las unidades domésticas y las relaciones entre hombres y mujeres”. En el caso de los Misak, considero que la carencia de posibilidades de trabajo, producto de la falta de la tierra que inicia con la usurpación de la empresa colonizadora, y a pesar de las iniciativas de recuperación efectivas y la compra de terrenos, el despojo implica dinámicas de movilidad hacia las ciudades y reconfiguraciones familiares y parentales entre los Misak sobre las que me extenderé en el capítulo dos.

León destaca que las formas de organización social, cooperativas y asociaciones de colectivos que se autoidentifican bajo algún carácter diferenciado políticamente, no deben tomarse como organizaciones homogéneas. Tal homogeneidad puede esconder el hecho de que se establecen relaciones de poder asimétricas ya que hay “diferentes personas ubicadas en distintas posiciones con respecto a los procesos políticos y económicos más amplios” (LEÓN, 2017, p. 153).

Al respecto, Gudynas (2017) apunta que en términos generales América Latina experimenta una etapa de acumulación por despojo movilizadora por diversas economías extractivistas basadas en la minería, el agronegocio y en las últimas décadas, ejercidas por organizaciones alrededor de la producción de droga, que tienen en común, la imposición de su dominio a través de la violencia exacerbada. Se trata de elementos que encontramos entrelazados en el Cauca. Gudynas señala que el extractivismo puede entenderse como “un tipo de apropiación de recursos naturales en grandes volúmenes y/o la alta intensidad, donde la mitad o más son exportados como materias primas, sin procesamiento industrial o procesamientos limitados” (p. 32) caracterizados por una lógica predatoria. Gudynas sugiere concebir el extractivismo también en la articulación de tecnologías, burocracias y políticas públicas, movilizadas por relaciones difusas que giran alrededor de formas de corrupción que involucran a personas particulares, (del sector privado o multinacionales), locales y agentes del gobierno. Para el sociólogo uruguayo la estrecha relación entre extractivismo localmente anclado y las dinámicas de la globalización son evidentes. Gudynas propone pensar que el

extractivismo opera bajo mecanismos de *extrahección*, es decir, formas de transgresión y violencia movilizadas por los procesos extractivistas, sobre grupos humanos localizados. Con esta definición Gudynas aclara que “no toda extracción es extractivista y no todo extractivismo es sinónimo de minería o agricultura” (2013, p. 4).

Siguiendo el examen del extractivismo, el análisis presentado por la socióloga Maristella Svampa (2011), que compara el despliegue del modelo desarrollista en la aplicación de la minería a cielo abierto para los casos de Perú, Argentina y Bolivia da cuenta de cómo se activan los imaginarios nacionales sobre el desarrollo y la práctica minera, tensionadas por las políticas de las corporaciones transnacionales. Lo anterior impulsa una reflexión crítica sobre el uso y la forma de conceptualizar el territorio que denomina *giro eco-territorial*. La autora destaca que América Latina está desde la colonia bajo la dinámica de un paradigma extractivista, que tiene un discurso operativo de domesticar y controlar la naturaleza, y administrar la tierra y los territorios bajo la interpretación dicotómica viable/inviable. La misma se extiende en narrativas permeadas por relaciones asimétricas de poder que construyen imaginarios y realidades a partir de categorías discursivas que parecen difusas, un ejemplo de ello es la idea de *desarrollo*. El discurso sobre el desarrollo ligado al progreso industrial fue la bandera política que desde inicios del siglo XX llevaron a una serie de experiencias nacional-desarrollistas diferenciadas y localizadas. Posteriormente, adquirieron otro cuerpo con la implementación de una política neoliberal marcada por una desregulación económica, y una profunda relación entre los gobiernos de los países y los grupos económicos privados a finales de siglo.

Svampa explica que la idea de desarrollo en el contexto de América Latina, coexiste con su contraparte, es decir, con respuestas críticas que se revelan inicialmente en la lucha de los pueblos originarios por la autonomía y autodeterminación sobre sus territorios y su producción cultural, lo que es visible en el contexto del Cauca. Tales movilizaciones producen marcos epistémicos alternativos que reclaman un lugar ante una visión única del mundo (eurocentrada), con sensibilidad ecológica y relaciones no fragmentadas con el medio ambiente. Con esta emergencia de manifestaciones críticas, la autora revela una nueva cartografía de resistencias comunitarias, colocándonos ante la presencia de un *giro eco-territorial*. En él, las ideas alrededor de la naturaleza, la tierra y el territorio adquieren estatus como seres de derechos que merecen un diálogo simétrico en la escena política. Lo anterior resuena con la propuesta de Marisol de la Cadena (2009) de *cosmopolítica andina* que señala la presencia de alteridades cosmológicas en la participación política. Ello está presente mediante la práctica sonora de los misak en la *música propia* como apunté en mi disertación de maestría (MARTÍNEZ, 2017).

A partir de Svampa (2011) entiendo que la idea de “desarrollo”, es una categoría que hace parte del vocabulario y espíritu de la modernidad/colonialidad. No es estable y adquiere significados diversos donde convergen la ciencia-tecnología y las políticas globales, nacionales y locales. Tiene un carácter agonístico ya que se actualiza con mayor eficacia en el plano operativo y simbólico, interpelando las subjetividades y construyendo las realidades. El marco del giro *eco-territorial*, también me lleva a pensar que el concepto de territorio es dinámico, en la convergencia asimétrica de los procesos coloniales y sus remanentes actuales, aún más letales en la aplicación de las nuevas políticas gubernamentales, y el enmarañado de las cosmovisiones (nativas, populares, técnico-científicas) que reivindican el derecho a la vida de humanos y no humanos, o extrahumanos.

Ahora bien, retomando la noción de extractivismo, Grosfoguel, a partir de dos pensadores y activistas intelectuales Silvia Rivera Cusicanqui y Leanne Betasamosake Simpson, distingue el “extractivismo epistémico” y el “extractivismo ontológico” como las condiciones que hacen posible el “extractivismo económico” (2016, p. 126). Quijano (2000) entiende que el sistema capitalista mundial comienza con la expansión colonial europea de 1492, de ahí que Grosfoguel argumente que la práctica extractivista no sea una novedad. A partir de Alberto Acosta (2011) argumenta que las prácticas extractivistas tienen origen en el siglo XV con la conquista y la colonización de América, Asia y África, como pilar de la estructura económica del sistema capitalista mundial, y que se perpetúan, a través de la renovación de mecanismos que reúnen las prácticas de despojo, saqueo y robo (Acosta, 2011) hasta nuestros días bajo la condición de un “neocolonialismo neoliberal”, a través de una relación geopolítica donde el sur global es proveedor de *comodities* para el norte global, en detrimento de su ecología y la precarización y eliminación de seres humanos transformados y compilados en grupos racializados y subalternizados sometidos a diversas formas de violencia (GROSFOGUEL, 2016, p. 127). En ese sentido, y de acuerdo con el debate teórico que han dado los autores citados, los procesos históricos en América Latina enmarcados en economías y políticas orientadas al extractivismo, han promovido las discontinuidades históricas en función de permanentes rupturas simbólicas y concretas que afectan la vida, a través de diferentes mecanismos como el despojo.

Por otra parte, y menos investigadas, el sonido y las prácticas musicales, también son relevantes para comprender los escenarios conflictivos. Es lo que indaga J. Martin Daughtry (2015) en su libro *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq* donde presenta un estudio acerca de la centralidad de escuchar en la experiencia de la guerra moderna. A partir de entrevistas etnográficas con personas involucradas en la guerra de Irak,

miembros del servicio militar estadounidense y civiles iraquíes, revela cómo estas poblaciones aprendieron a extraer material valioso del paisaje sonoro cuando a la vez tienen que sufrir los efectos nocivos del sonido en sus cuerpos. Es decir, revela el doble efecto del sonido en escenarios bélicos como fuente de información y de trauma. El autor propone la idea de *belifónico* (*belliphonic*) para referirse a la afluencia de los sonidos que son generados por las materialidades de la guerra, los armamentos y los vehículos motorizados y equipados con armas tecnológicas de última generación. Su experiencia etnográfica de escucha atenta, permite mostrar que existen actos auditivos iconoclastas, es decir, que remiten a las sonoridades de la guerra. Además, sentir, escuchar o pensar en el lenguaje de los interlocutores, revela las formas en las que el sonido y la memoria activa los cuerpos en los contextos bélicos.

Ahora bien, tales reflexiones sobre despojo y conflicto que destacan los cuerpos es posible analizarlas también a partir de la etnografía en los estudios de performance, en situaciones donde las prácticas sonoras acontecen (SEEGER, 2015). En ese sentido, reitero que la propuesta de pensar el cuerpo como método y reflexión antropológica atraviesa esta investigación. Para ello sugiero una propuesta teórico-metodológica que permite articular la etnografía sobre los universos sónicos y las acustemologías en conflicto.

1.2.3 Formaciones tecno-sónicas

Como he planteado, comparto la iniciativa de asumir el trabajo de campo por la vía del desplazamiento de los sentidos sugerido por los estudios de performance. De ese modo, articulo la modulación entre la escucha y la observación como recursos etnográficos que permiten entender cómo la “gente que hace música en determinado tiempo espacio” (LUCAS, 2013), lo que sugiere remontarnos a la idea de la performance musical como evento y proceso (BÉHAGUE, 1984), y en esta línea, como “parte de la creación de la vida social como cualquier otro aspecto de la vida” (SEEGER, 2015, p. 173).

Durante la elaboración de mi disertación de maestría sobre la *música propia* misak, entendí, desde un campo de discusión cosmosónica (STEIN, 2009; 2013), que en las performances de las sociedades indígenas en América del Sur son convocadas alteridades que se involucran en los procesos de transformación de la persona misak, configurando complejas situaciones de sociabilidad, reafirmando el estatus que los universos sónicos adquieren como forma de conocimiento. En este sentido, continúo en esta tesis mi interés de problematizar, y profundizar las interpelaciones de las prácticas sónico-musicales del Cauca, siguiendo los

aportes teóricos de las acustemologías propuestas por Steven Feld a partir de sus etnografías entre los Kaluli de Papúa Nueva Guinea (1996; 2005; 2013; 2015).

Steven Feld cuestiona la universalidad de un único relato, eurocentrado, para explicar otras posibilidades vivir y reflexionar sobre lo sonoro. Así, propone la idea de acustemología como una arena de debate que sugiere investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo. No desliga los universos sónicos con los vínculos visuales, y apunta a pensar en las complejidades de las relaciones intersensoriales, haciendo una reflexión crítica del concepto de paisaje dominado por el sentido visual eurocentrado, así como las nociones orientadas a comprender los procesos culturales sobre las formas de escucha y la relación entre el paisaje y el sonido, tales como el espacio acústico, el espacio auditivo y el paisaje sonoro. Para Feld estas propuestas solo ratifican la versión occidental de la división sensorial y no ayudan a comprender cómo otras sociedades jerarquizan sus sentidos, y tampoco a pensar en plausibles formas de sensorialidad inéditas. Por el contrario, el autor sigue la sugerencia de Don Ilhe, que consiste en hacer una reevaluación de todos los sentidos desde el punto de vista de su interacción, como una posibilidad experiencial y etnográfica para abordar la relación cuerpo-sentimiento-ambiente. Otros conceptos que son importantes para entender la propuesta de Feld, son: *emplacement*, que hace referencia a la sensación de lugar al considerar la relación sensual entre cuerpo, mente y entorno, y sensualidad entendida como “la interacción con el mundo social y material” mediante la percepción sensible.

Considero que un campo de discusión cosmopolítica (STENGERS, 2005), ayuda a comprender cómo a partir de ciertos compromisos entre entidades heterogéneas se configuran las posibilidades de un mundo común, entre otros posibles. En concordancia con Stengers, Marisol de la Cadena (2009; 2010) apela a una “cosmopolítica indígena”, que adquiere sentido a través de "rituales" donde las alteridades extrahumanas son convocadas a la discusión política frente la intromisión de transnacionales alineadas a la política neoliberal. La autora propone este concepto, como reflexión de su experiencia etnográfica siguiendo los conflictos sociopolíticos en torno a los procesos de adjudicación para la explotación minera en el Ausangate, cerro de una cadena montañosa de alto significado espiritual para los indígenas en Cuzco en Perú. De La Cadena, cuestiona el mundo que se construye a partir de una idea de "ritual" que opera bajo el estatuto de una política homogenizante que banaliza las prácticas reduciéndolas a una definición simbólica y desvalorizada. Más allá de ello, presenta una definición de “ritual andino” en función de alteridades inimaginables, e invita a preguntarse por el lugar y el estatus político de tales alteridades que intervienen a partir de formas originarias e

inéditas de reciprocidad que han estado a la sombra de la modernidad porque son “increíbles”, y permanecen opacadas por los efectos de la colonialidad.

Si bien, las tensiones que pretendo abordar invitan a pensar en fenómenos asociados a lo “global”, comparto la afirmación de Collier y Ong (2007) acerca de que no existe un consenso sobre lo que significa “globalización”. Se preocupa por los fenómenos que se articulan a tales cambios, tales como la tecnociencia, los circuitos de intercambio lícito e ilícito, los sistemas de administración o gobierno y regímenes de ética o valores. Fenómenos que Ong considera dinámicos, abstraíbles y móviles, que se articulan y territorializan en lugares específicos en formas de ensamblajes globales. Así, encuentra en la idea de “globalización”, más allá de un proceso de transformación secular, un espacio donde se enmarcan problemas antropológicos. La autora provoca seguir etnográficamente las tácticas de resistencia usadas por la gente común para gestionar su integración a las nuevas formas de disciplina capitalista, trenzadas en las prácticas individuales y colectivas que se desarrollan de manera desigual en los escenarios cotidianos.

Abordar las preguntas de esta investigación implica una sensibilidad etnográfica que busca husmear en los márgenes, en las sombras, a aquel lugar “en medio de la sociedad estatal y formal, las minucias de la vida” (NORDSTROM, 2005, p. 36), y sus formas de representación, que involucran las prácticas de resistencia e ilegalidad como parte integral de la vida cotidiana y la política global.

En esta discusión me interesa también acercar dos disposiciones de los sentidos que remiten a entenderlos, uno, desde el plano ontológico y otro, acerca de cómo se usan los como fundamento metodológico para producir antropología. Pensar en las posibilidades de las formas sensoriales implica la problematización de las narrativas del pensamiento occidental del *ocularcentrismo* que justifica la efectividad del raciocinio moderno, y la vez, se otorga autoridad para atribuirle los ordenamientos sensoriales a otros colectivos humanos (INGOLD, 2005; HERZFELD, 2016; PELLINI, 2016, ERLMANN, 1999). Estas perspectivas ayudan a considerar las dimensiones conflictivas y los ambientes en las que emergen ciertas “prácticas”, guiadas por las materialidades sonoras que se hacen efectivas en performances en las que intervienen distintos actores y tejen posibilidades de interacción.

Desde los estudios de la religión en sintonía con llamado el giro material en la antropología, se considera que las mediaciones dan valor significativo a las cosas en las configuraciones de socialidad. Birgit Meyer (2019) señala que la mediación es conducida por *formas sensoriales*, performances que hacen presente y visible aquello que está mediado. Las formas sensoriales tienen la capacidad de movilizar *comunidades estéticas*.

La autora propone el deslizamiento de las materialidades a los sentidos, apelando a la idea de *aesthesis*, que no consiste en la estética en el sentido kantiano, sino en "un compromiso sensorial con un mundo que afina los sentidos, induce a sentimientos y estructura de una manera específica"²⁹ (2015, p. 338). Así, la *aesthesis* implica que la disposición corporal no da un testimonio sobre el sujeto, sino, que da cuenta de las formas en que los sujetos participan en la producción de sentidos y sensibilidades comunes. Pensar en los sentidos no es pensar en un sujeto específico, sino en la producción de mundos, en un entramado de intersubjetividades mediante formas específicas de materialidades que comprometen al individuo y producen comunidades de sujetos.

Giumbelli (2016) sugiere pensar en una antropología que tiene como comprensión los dominios sociales de forma relacional en la sociedad moderna. Su propuesta consiste en contornar problemas antropológicos en función de las relaciones entre Ciencia, arte y religión. Retoma la idea de "híbrido" que problematizan Bruno Latour (1994) y Marilyn Strathern (2014), y la entiende como un "punto de partida para una investigación acerca de las fronteras entre dominios sociales y sus modos de funcionamiento"³⁰ (2016, p. 49).

Sugiere pensar la idea de modernidad, a partir de la noción de configuraciones, que:

Tiene en cuenta la idea de que la modernidad se arquitecta como un objeto de esferas o dominios. Una antropología de la modernidad podría tratar los componentes de estas esferas como hechos sociales totales; ella podría accionar varios instrumentos para describir sus fronteras, en dinámicas de constitución y transgresión³¹ (2016, p. 55).

Las anteriores propuestas teóricas son un fundamento para pensar en las diferentes configuraciones que pueden atravesar a las prácticas sonoras, y articular distintas dimensiones donde acontecen en performance.

En ese sentido, propongo la idea de *formaciones tecno-sónicas* como una posibilidad para comprender los vínculos entre las tecnologías, los universos sonoros y las *acustemologías* (FELD, 2015). Las *formaciones tecno-sónicas* son tramas en latencia de afinidades, sentidos comunes y fricciones de formas sensoriales que crean un efecto expansivo mediante lo sonoro. Comprenden el flujo de las materialidades, los humanos y los seres que crean los entornos.

²⁹ "As a sensory engagement with the world that tunes the senses, induces feelings and structures perception in a specific and selective mane".

³⁰ "Trata-se, assim, de tomar a noção de híbrido como ponto de partida para uma investigação acerca das fronteiras entre domínios sociais e seus modos de funcionamento".

³¹ "Ela leva em conta a ideia de que a modernidade se arquiteta como um objeto de esferas – ou domínios. Uma antropologia da modernidade poderia tratar os componentes dessas esferas como fatos sociais totais; ela poderia accionar instrumentos variados a fim de descrever suas fronteiras, em dinâmicas de constituição e transgressão".

Las *formaciones tecno-sónicas* se pueden rastrear en *zonas de fricción sonora*, ya que dan cuenta de las acustemologías en conflicto, donde la gente disputa sus formas de conocer y vivenciar a través de lo sonoro en permanente creación, disputa y transición entre mundos sonoros pulsantes. La idea de *zonas de fricción sonora* está inspirada en las “zonas de interacción incómoda”³², propuestas por Ana Tsing (2005) que piensa en términos de *conexiones globales* como una vía para comprender las variaciones de indigenidad. Las *zonas de fricción sonora* son una forma de rastrear los conflictos que revelan la presencia de las formaciones tecnosónicas. Destaco que estas fricciones sónicas ocurren de diferente modo y entre diversos actores que involucran las disposiciones intersensoriales, orientadas por el vector del sonido en sus encuentros de múltiples ontologías. Estas zonas de fricción sonora producen territorialidades dinámicas y cuerpos que tratan de dominar las inestabilidades. Es decir, inestabilidades resultado de las fuerzas que actúan moldeando las identidades humanas y promueven estereotipos, formas hegemónicas de representación de la alteridad, de por sí, estáticas. Los cuerpos producidos en las zonas de fricción sonora desarrollan atributos y habilidades sensibles mediante procesos de aprendizaje, convirtiéndose en formas de acceso y comprensión de la modernidad en conexión global.

En el caso de mi etnografía, las *formaciones tecno-sónicas* se encuentran en permanente tensión dado las territorialidades superpuestas que se reconfiguran permanentemente, conflictividades que se sienten en las distintas sonoridades a partir del conglomerado de prácticas sonoras. También, tanto producen y reproducen, como problematizan las *formaciones de alteridad*. De ese modo, la noción de *formaciones tecno-sónicas* permite trascender y problematizar la idea de género musical para pensar en las complejidades, los sentidos y sensibilidades compartidos y sus antonimias.

En mi investigación los artefactos como las torres, los cables, las antenas y los transmisores se articulan de manera magistral a la formación sociotécnica. La radio aparece como una tecnología que consume el espacio, pero más allá de ello, es un proyecto expansivo con potentes iniciativas micropolíticas donde la música y el sonido son movilizadas como una forma de política transgresora.

No es una novedad decir que la radio se configura a partir de complejas infraestructuras, como formaciones sociotécnicas: los dispositivos, los softwares, los cables, el espectro radioeléctrico revelado por los científicos y los entusiastas de la radiodifusión, promulgando formas de imaginarlo y de dominarlo; las burocracias y las normas internacionales que limitan

³² “Zones of awkward engagement” (TSING, 2005, p. 9).

y deciden quién puede acceder al uso del espectro. Pero estas mismas posibilidades técnicas y tecnológicas son movilizadas para perturbar los modelos hegemónicos de producción sonora través de la radiodifusión y de las formas de articular sensibilidades. Estas formas particulares de producción sónica que se despliegan en el espacio tiempo produciendo formas de emplazamiento [*emplacement*], (FELD, 2005), hacen referencia a la sensación de lugar al considerar la relación sensual entre cuerpo, mente y entorno, y a la sensualidad entendida como la interacción con el mundo social y material.

Entiendo las prácticas sónico-performáticas que hacen los jóvenes en Guambia como *formaciones tecno-sónicas* interconectadas en un mundo globalizado por tecnologías electrónicas y digitales, que son movilizadas por grupos humanos en una relación geopolítica. Como iré mostrando en los capítulos que están por venir la idea de *formaciones tecno-sónicas* se comprende vía la experiencia etnográfica, la vivencia de observar y escuchar colectivamente. No se desliga de dinámicas globales, se configura como un ensamblaje que depende de las tecnologías y sus accesos. Problematiza la oposición de lo tradicional y lo moderno, discursos que aún son punto de partida y análisis para algunos estudios; incluyendo la reflexión sobre las materialidades y las relaciones cosmo-ontológicas, lo que problematiza la idea de “comunidad” que depende del servicio de fluido eléctrico. Sin energía eléctrica en un momento dado, conturba la estabilidad de la formación tecno-sónica, sin embargo, no desaparece.

La experiencia y la trayectoria de algunos de los colaboradores de pesquisa ha involucrado una lucha permanente del problema territorial que ha traído consecuencias y desigualdades al interior de la comunidad que se ven reflejados en la dificultad de los accesos a la tierra de las últimas generaciones, lo que les ha movilizado a buscar formas de incorporación en economías fuera del territorio misak. Parte de estas dinámicas, son los procesos de movilidad de los jóvenes hacia otros territorios y la incorporación de nuevas formas de trabajo vinculadas a dinámicas urbanas en las que se incluyen las prácticas sonoras.

La dimensión sónica presente en el enmarañado del sistema de radiodifusión complejo del Cauca, los computadores, los celulares, la internet, los estudios de grabación, los softwares, las músicas en formato digital, los sistemas de amplificación sonora, los instrumentos de producción sonora y musical acústicos, electrónicos y digitales presentan otra dimensión en las forma de configuración del ambiente, de las territorialidades superpuestas, sonando y en latencia, aunque no sean evidentes. Se trata de la producción de territorialidades, economías y estrategias de expansión sonora que adquieren sentidos y efectos entre quienes manipulan,

participan y movilizan las experiencias sónicas, materialidades que son movilizadas por *los que hacen sonar*, sobre lo que trataré en el próximo capítulo.

2 “LOS QUE HACEN SONAR” CORPORALIDADES/CORPOREIDADES EN TRANSFORMACIÓN

El cuerpo en la modernidad ha sido un tema privilegiado en la antropología. Distintas perspectivas presentan puntos de reflexión sobre el cuerpo, que van más allá del pensamiento cartesiano moderno. En mi campo, la experiencia empírica juntos a mis colaboradores me habla de actores con cuerpos históricamente subalternizados, sin embargo, promueven ideas desesencializadoras sobre los mismos. Viven múltiples identidades, confrontados a menudo con situaciones de desprecio por racismo que ellos cuestionan; tratan de subvertir y reivindicar su lugar como indígenas o “indios”, a veces, de forma difusa, exitosa o fallida.

Se trata de hombres jóvenes del pueblo Misak que negocian sus formas de indigenidad inmersas en dinámicas de despojo en una lucha permanente para sobrevivir, en función de cuerpos inestables, y en permanente transformación. De ese modo, los cuerpos de *los que hacen sonar* se agencian como cuerpos con habilidades negociables a partir del dominio de tecnologías y habilidades de las prácticas sonoras. Así, las tecnologías para la producción sonora aparecen como un fetiche de la modernidad, de igual forma, una diversidad de materialidades sonoras, musicales, radiofónicas y vocales aparecen como artefactos negociables, por su valor como producto necesario para el goce auditivo y del baile en las diversas festividades y espacios en los que *los que hacen sonar* logran una renta.

De ese modo, en este capítulo presentaré a *los que hacen sonar* que, con sus cuerpos en interacción con diversas tecnologías, movilizan posibilidades sonoras que hacen parte de una acustemología en Guambia. Se trata de cuerpos atravesados por procesos complejos de transformación, permeados por esencializaciones y estereotipos, y que a la vez, actualizan los imaginarios con remanentes coloniales sobre las connotaciones del “indio”. En ese sentido, las preguntas que guían este capítulo son ¿Qué se puede decir de la corporalidad / corporeidad de *los que hacen sonar*? Aquí las ideas de *corporalidad* y *corporeidad* son importantes para comprender el lugar del cuerpo como experiencia en la modernidad. Se trata del cuerpo como lugar de la transformación de la *persona* misak, el cuerpo como lugar para los discursos de representación, su dimensión inestable y transitoria, y como lugar para el aprendizaje incorporado.

Los que hacen sonar que presentaré a continuación son hombres misak, cuyo rango etario está entre los 22 y 42 años, casi todos, residentes en la región central Cauca. La mayoría de ellos nacieron después de 1980, año significativo para la lucha guambiana por el territorio, pues se recupera una extensión significativa de la que habían sido despojados por terratenientes

(MUELAS, 2000; 2005). Otros misak, nacieron en los años posteriores cuando se moviliza el cambio constitucional de la carta magna en Colombia, donde se otorgan derechos a los pueblos originarios, y se delinear estrategias para la restitución territorial por parte del Estado. Un hecho adicional, importante en este periodo es la implementación de la Ley 60 de 1993, también conocida como “Ley de transferencias”, porque su nombre remite a los ingresos de la nación a los que tienen acceso los resguardos indígenas. Este último hecho ha sido el punto neurálgico que ha promovido tensiones no solo al interior del pueblo misak (VASCO, 2002), sino también en otros pueblos indígenas (CALLE, 2014).

Un fenómeno recurrente en las trayectorias de vida de *los que hacen sonar* tecnosonoridades son las experiencias de movilidad hacia otras ciudades, principalmente hacia Bogotá (Capital de Colombia) y Cali (Capital del departamento del Valle del Cauca), a 580 y 145 kilómetros de Guambia, respectivamente. El tránsito es impulsado por diversos motivos que incluyen la necesidad de buscar un empleo que mejore su condición material y el hecho de experimentar la “aventura” de conocer la gran ciudad. La llegada a estos lugares se logra mediante una red de conexiones parentales y de amistad, o en ocasiones, con antecedencia, han sido otros a los que les ha tocado “abrir el camino” de establecerse en estos lugares, vivenciando la dificultad y el riesgo.

Estas dinámicas de movilidad se conjugan con la vida personal y colectiva, es decir, existen impulsos relacionados con un grupo de referencia, familia o amigos, o a partir de iniciativas individuales. Los sentidos y vínculos con su territorio adquieren sentidos diversos que se traman a partir de las experiencias propias, apropiadas y reelaboradas. *Los que hacen sonar* articulan sus prácticas sonoras a formas de reciprocidad y vínculos con su lugar de origen, produciendo espacios de agencia y posibilidades de reconfiguración identitaria que cuestionan los mismos estereotipos que se les atribuyen. Uno de ellos, es el vestido misak, que ha sido el referencial magnético en la construcción de los imaginarios sobre los misak. De ese modo, me interesa apuntar que *los que hacen sonar* son cuerpos en permanente construcción y atravesados por experiencias que son narradas y adquieren potencia dentro de la trayectoria de vida que ellos mismos cuentan. Y que incluyen las cosas, en un sentido relacional, entramado con la vida personal, colectiva familiar e intergeneracional.

Las situaciones cotidianas, en las que las personas categorizadas como indígenas, se confrontan con esquemas y referencias de la cultura del *Isirik* -o no misak y que se vincula con “Occidente”-, llevan a agenciar prácticas que revelan los modos en los que las personas misak organizan sus formas de actuar y entender el mundo, que se puede apreciar en una gama diversa

de trayectorias y prácticas, en los límites de una condición de precariedad³³. En esta línea de pensamiento es posible conectar las interpretaciones y dialogar con los caminos de la antropología de los sentidos, para entender estas interacciones como prácticas sensoriales en la modernidad, a través de las cuales se desenvuelven experiencias diversas.

2.1. “HACER SONAR”

Inicialmente, cuando empecé mi trabajo de campo, además de la *música propia misak*, apreciaba que los hombres jóvenes propiciaban ambientes para las prácticas sonoro-musicales diversas, la producción vocal, las emisoras, los DJs y los grupos musicales de tecnocumbia. Cada uno de estos entornos los podría abordar como si fueran independientes, pero estas prácticas se me presentaban en función de hilos o flujos con conexiones interactivas dinamizadas entre las personas y las cosas.

Cuando le conté a Felipe esta “sensación conectiva” entre diversos actores, me expresó: “ellos son *los que hacen sonar*”, para referirse a los misak que son los DJs, los músicos, los sonidistas y los programadores radiales que intervienen en la manipulación y producción sonora. Me recordó las palabras de su papá, el taita Samuel Morales, músico e investigador misak que fue el principal colaborador en la realización de mi investigación de maestría a quien conozco desde el año 2014. Él me explicó que para los *misak* el término *música*, de la forma en que es usado en Occidente, no existe:

No tenemos esos términos como música o músicos... los usamos en español, usted sabe, para que entiendan ustedes, los de afuera... pero aquí se les dice a los que tienen los instrumentos [pronuncia una expresión en su lengua], y se escribe en *namtrik wantrøkaik*, que para el pensamiento misak significa ‘hagan sonar’, es decir, ‘hagan la música’” (MORALES, 2016).

En este punto es importante dejar claro un aspecto sobre el idioma y el pensamiento misak. *Namtrik* se denomina la forma en que se escribe y se habla el idioma misak, pero el *namuy wam*, es el pensamiento contenido en la voz misak. Al respecto, el taita Jhony Calderon, doctorando en arquitectura de la UNAM e investigador misak, me explicó que "*wam* es el pensamiento y la forma de comunicación entre los seres que configuran el territorio misak; el

³³ Aquí asumo esta idea, tal como es sugerida por Judith Butler: “A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não tem opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção” (BUTLER, 2015, p. 46-47).

wam es profundo, es la forma como todo se relaciona, es en sí, la forma como se comunican todos” y esta comunicación relacional configura el territorio *misak*. Y recordó las palabras de la lingüista *misak*, mama Bárbara Muelas, quien le señaló que el “*wam* es el lenguaje de todo lo que existe”. Añadió “es decir, cuando se habla, ahí está el *wam*, es la forma de expresar el pensamiento propio”.

Con relación al sentido del *wam* en la producción y manipulación sónica, el taita *misak* Gregorio Yalanda, licenciado en música, me manifestó que “se dice *wandiøeremik*, algo parecido a ‘músico’, pero en realidad sería ‘el que hace sonar’. Ahí está la palabra ‘tocar’, o sea, la acción, [que, junto con] *Lus* y *palø*, ‘flauta’ y ‘tambor’, se dice *Namuy paløpa luspa wantrøkaik*, que significa, ‘los que hacen sonar nuestra flauta y nuestro tambor’” (YALANDA, 2009, 2011). Lo que entiendo de la explicación de los taitas es que la expresión *wandiøeremik* contiene el *wam*, la acción con las intenciones para hacer sonar. El taita Samuel afirmó:

Wam es lo que se hace en el territorio, todo está ahí, es la práctica, es la experiencia de estar. El que hace sonar, como le dijera, es producir el sonido, es decir, así se dice si uso algo para producir sonido; se utiliza para cualquier cosa que se vaya a hacer sonar.

Pregunté:

¿Esto solo aplica a los instrumentos musicales propios *misak* como la flauta y tambor, *lus* y *palø*, o se usa para expresar que se va a hacer sonar otro artefacto, por ejemplo, una batería, una guitarra, lo que hacen los DJs con esos aparatos de sonido?

A lo que taita Samuel expresó “es *wandiøeremik*, porque están produciendo sonido con cosas que producen sonido”. Lo que entendía del taita Samuel es que dentro de la cosmosónica *misak* en Guambia existen especialistas que manipulan el sonido, que no son músicos, sino que tienen habilidades de maniobrar los artefactos y el mismo cuerpo para producir posibilidades sonoras. A diferencia del pensamiento occidental donde se usa el término músico como un especialista en interpretar ejecutar, tocar o hacer sonar un instrumento musical.

También es importante aclarar que el uso del verbo “tocar” en español, que según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) corresponde a varias definiciones, entre ellas, “1. Ejercitar el sentido del tacto. 2. Llegar a algo con la mano, sin asirlo”. 3. “Hacer sonar según arte cualquier instrumento” 4. “Interpretar una pieza musical”. Así, en español es común escuchar y usar, por ejemplo: “está tocando la flauta”, “va a tocar el saxofón”, “toca una canción en la guitarra”. Sin embargo, taita Samuel percibe que algunos guambianos incorporan palabras del español y las asumen con definiciones “distorsionadas”, ya que en los sentidos vinculados al pensamiento y la palabra *wam* son muy diferentes “tocar” y “hacer sonar”.

Samuel extiende su explicación:

Entonces, uno puede tocar cualquier cosa, no sé la palabra de ustedes cuál sería, se puede tocar cualquier cosa, pero no suena. Tocar, no dice nada, es decir, no suena nada, por eso me dicen toque el tambor y yo llego y le pongo la mano, pero aquí es así algunos dicen tocar, como en occidente. Así no suena ¿cómo hacer eso? Si lo voy a tocar el instrumento, tocarlo, no suena. Lo que es distinto es “haga sonar”, se dice es “haga sonar”.

En este punto considero importante traer las interpretaciones que realicé sobre los mundos sónicos misak en la disertación de maestría donde comprendí lo que se conoce como *música propia misak* como una *cosmosónica* (STEIN, 2009; 2013). La etnografía de la autora entre los *mbyá-guarani* en Rio Grande do Sul en Brasil propone la *cosmosónica* para pensar y comprender las posibilidades sónicas que son convocadas y emergen en relaciones de socialidad, es decir, relaciones extendidas entre los humanos y los seres de la serie extrahumana en las cuales se organizan los universos cosmológicos e inciden con su agencia en la formación de la persona *mbyá-guarani*.

A partir de mi primera experiencia etnográfica entendí que la *música propia* de *los que hacen sonar misak* construye nexos entre las potencialidades sónicas y las dimensiones sociopolíticas y cosmológicas. Pues para los guambianos el paisaje, el viento, el trueno, las plantas las aves “son gente, seres animados y dotados de voluntad propia” (ARANDA, DAGUA, VASCO 2015 [1998], p. 23), que configuran una compleja ecología. La *música propia* no se desliga de estas relaciones, y través de tal sonoridad se “performan” alteridades como el trueno, el aguacero, el páramo, las aves, la voz y el caminar de los mayores.

La agencia de tales alteridades es mediada a través de la actividad conjunta de los *wandioremik*, es decir, *los que hacen sonar*, que asumen tales compromisos en una red de dadas comunitarias y personales, y tienen la capacidad de activar por medio de una multiplicidad acciones sonoras que se complementan y se trenzan, formas de sociabilidad entre alteridades en el territorio misak que emergen como fuentes sonoras-imagéticas. Un ejemplo de ello aparece en la descripción de taitas misak: “Los antiguos decían que *Srepalei* era un señor viejo que hacía tronar tocando su tambor. *Srekøllimisak* es el que toca, es la sombra de los aguaceros” (ARANDA, DAGUA, VASCO 2015 [1998], p. 74). De la palabra *Palei*, que traduciría como “trueno”, se deriva *pale*, que significa tambor. De acuerdo a tales explicaciones entiendo que existe una correspondencia entre las posibilidades sonoras del tambor y el “trueno” del “aguacero”, que no se limita a una representación metafórica del fenómeno natural.

En este sentido, asumiendo que los objetos sonoros en performance tienen una *agencia* transformadora sobre los cuerpos, como acontece con la “música propia”, señalo en esta

indagación, que las prácticas sonoras realizadas por *los que hacen sonar* misak no se desligan de dominios cosmológicos, pues en sus prácticas se movilizan fuerzas transformadoras en una diversidad de configuraciones sónicas en la producción de territorialidades misak.

Este argumento me remite a las líneas antropológicas que han considerado a los objetos y a las cosas como agentes transformadores en la experiencia vital de las personas. Dentro de este marco de análisis, Marilyn Strathern entiende la *agencia* como la capacidad atribuida a los artefactos que realizan su propio tipo de transformación, lo que ayuda a explicar la potencialidad de los universos sonoros como procesos políticos que refuerzan los sentidos de identidad misak.

La gente entiende que un objeto puede ser un elemento específico o contener el mundo mismo; él condensa o miniaturiza un contexto más amplio. Así, un objeto puede presentificar poderes o fuerzas que afectan la vida de una persona, ya sean imaginados como el medio ambiente, el cosmos o la comunidad³⁴ (STRATHERN, 2014, p. 495).

Aquí, *el hacer sonar* no hace referencia a un sujeto que emite un sonido con un objeto, por el contrario, remite a un manipulador y transformador del sonido, es decir, *el que hace sonar* tiene un saber experto que le posibilita la experiencia sónica. Entendía que *los que hacen sonar* configuran un enmarañado de materiales, no cualidades como una idea anticipada y definida, por el contrario, propiedades o potencialidades transformadoras en permanente renovación (INGOLD, 2000). Los hilos entre los DJs, los músicos, los programadores radiales son materialidades junto con otras materialidades –para otros autores, entre humanos y cosas– se tejen de forma compleja y conflictiva y dan vida a las posibilidades sónicas.

Así, para seguir el enmarañado formado por *los que hacen sonar*, me intereso por la lectura cuidadosa que Carvalho y Steil (2018) hacen de Tim Ingold (2005; 2011):

Le toca al antropólogo acompañar la historia de los materiales y describir sus propiedades, atender a la manera en que éstas se presentan en diferentes arreglos, condensaciones y momentos particulares. Una antropología que retira su foco de las relaciones y lo pone en los flujos y movimientos en los que los organismos son constituidos. Objetos, cuerpos, sujetos y ambientes ya no se presentan como unidades identitarias que se contraponen en un campo de relaciones y oposiciones, sino que se entrelazan en el continuo de la vida que se realiza en la cadena de los materiales que crean y reproducen sus contextos específicos (CARVALHO, STEIL, 2018. p, 114).

³⁴ As pessoas compreendem que um objeto pode tanto ser um item específico quanto conter o mundo em si; ele condensa ou miniaturiza um contexto mais amplo. Assim, um objeto pode presentificar poderes ou forças que afetam a vida de uma pessoa, sejam eles imaginados como o ambiente, o cosmos ou a comunidade (STRATHERN, 2014, p. 495).

Considerando que parte de la metodología de mi investigación consiste en seguir las trayectorias de las cosas, las materialidades, los flujos de la vida, y en ellas, seguir las sugerencias y reflexiones que me han suscitado, destaco la idea de *los que hacen sonar* como una noción del pensamiento misak extendida a la conjunción de seres amalgamados en la producción sonora que será fundamental a lo largo de esta tesis.

2.1.1 Cuerpos inestables

Las nociones de cuerpo, persona, parentesco y territorio, en conjunción, son categorías que en el marco del denominado giro ontológico, han adquirido un estatuto relevante en la reinterpretación sobre los pueblos amerindios. En particular, destaco la relevancia del trabajo de Philippe Descola (2012) que sugiere las *rutras ontológicas* (el totemismo, el analogismo, el animismo, el naturalismo) para comprender las relaciones entre los humanos y los no humanos en los Achuar de la amazonia ecuatoriana; el *perspectivismo multinaturalista* de Eduardo Viveiros de Castro (2002) acerca del modo en que los humanos, los animales y los espíritus se relacionan, se ven a sí mismos y movilizan economías predatorias; y las discusiones de Marisol de la Cadena (2015) sobre el *cosmopolitismo andino* para pensar los paisajes y la territorialidad en una apertura a la coexistencia de múltiples ontologías y en acción frente las dinámicas extractivistas que entorpecen y actualizan relaciones de socialidad.

Lo anterior, sugiere dar importancia a los preceptos émicos que han adquirido sentidos diversos y complejos frente a las dinámicas de formación de los Estados nacionales y de las políticas públicas actuales que involucran los derechos de los pueblos originarios en condiciones “poscoloniales”. Y no es para menos, como bien destaca Aparecida Vilaça (2005), al considerar que si el cuerpo es un problema para los antropólogos lo es aún más complejo para los pueblos originarios, quienes dedican “una parte importante de su vida cotidiana a ejecutar procesos que conciben vinculados a la fabricación y transformación controlada de los cuerpos”³⁵ (VILAÇA, p. 446).

Pensar en el cuerpo y en las gamas de posibilidades técnicas en la que es usado en cuanto “acto tradicional eficaz” en diversas sociedades (MAUSS, 2000, p, 407), es encontrarse con la idea del *habitus* a partir de su construcción en función de una base colectiva, de igual forma como un producto de la historia construido, no solo por la edad o el género sino también por la

³⁵ “Though it comprises a problem for Americanists, the body is even more of an issue for native peoples, who spend a sizeable portion of their daily lives executing processes they conceive to be linked to the fabrication and controlled transformation of bodies”. (VILAÇA 2005, p.440).

clase social, lo que redundará en prácticas individuales y colectivas (BORDIEU, 1990). Tales aportes se extienden a comprender que los cuerpos no son objetos pasivos, son cuerpos conscientes de un aprendizaje continuo, inmersos en un largo proceso que, en últimas, es el cuerpo social configurado a partir de las instituciones sociales y categorías que inscriben en el mismo, formas concretas de actuar como el estatus socioeconómico y la cultura.

Pero más allá de comprender el cuerpo como un lugar de inscripción de la cultura que remite a la corporalidad, la noción de *embodiment* [corporeidad], sugiere pensar en él como una base para comprender la experiencia humana en la cultura (CSORDAS, 2008). La corporeidad se refiere al cuerpo fenomenológico, que se proyecta en el mundo, es un cuerpo con conciencia que incluye las formas en las que los sujetos manifiestan sus emociones, sus avatares y sus deseos. Se trata de reconocer el cuerpo como lugar de enunciación de las formas de experiencia sensoriales.

Es pertinente destacar algunas diferencias entre dos vertientes teóricas que orientan los estudios sobre el cuerpo en la antropología: la fenomenología de Merleau Ponty (1980) y el *perspectivismo amerindio* de Eduardo Viveiros (2002). Si bien, ambos caminos apuntan a superar dicotomías del pensamiento cartesiano que separa el cuerpo y la mente, la fenomenología se asienta a favor de una perspectiva en defensa de un mismo mundo, que oscurece los matices diferenciados, abstracción que no se desliga de una organización del conocimiento racional moderno. Por el contrario, el *perspectivismo amerindio* plantea pensar en que la multiplicidad de cuerpos remite a una diversidad de perspectivas, que involucran los procesos de construcción corporal. El *perspectivismo amerindio* propuesto por Viveiros de Castro (2002) lleva al límite la distinción clásica *naturaleza/cultura* y a un grado de porosidad para entender “las dimensiones o dominios internos de cosmologías no-occidentales” (p. 34), al dar una interpretación acerca del modo en que los humanos, los animales y los espíritus se relacionan y se ven a sí mismos desde distintas corporalidades que comparten economías de depredación. El *perspectivismo amerindio* consiste en ocupar un punto de vista desde un cuerpo, en un entramado donde los humanos, los animales o los espíritus habitan diferentes cuerpos, y por lo tanto, configuran diferentes tipos de naturalezas.

Este enfoque, que es una reflexión de un amplio análisis de las etnografías sobre los pueblos amerindios de la Amazonía, ofrece otro lugar de observación a la clásica noción de una estructura social basada en la relación entre grupos, al pensar en las relaciones entre los cuerpos y su articulación en el espacio y el tiempo social como aristas en la configuración de las estructuras sociales (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979). En esta discusión las nociones de corporalidad, persona social y corporeidad emergen como referencias

analíticas de la antropología amazónica, que adquieren sentido en cuanto el cuerpo es pensado como un proceso de construcción. Para los anteriores autores es importante superar la idea de *cuerpo* como un ente biológico sobre el que se vierten identidades que forman la persona social³⁶, para entenderlo como “el instrumento, la actividad, que articula significados sociales y cosmológicos; el cuerpo es una matriz de símbolos y un objeto de pensamiento” (SEEGER, DA MATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p 11).

La etnografía de las tierras bajas de la Amazonía da cuenta de cómo el cuerpo se fabrica de forma lenta y continua, como en la *sociabilidad Kaxinauá*, como sugiere McCallum (1996), en un flujo constante que involucra nutrición, abstención, aplicación de medicamentos, pintura corporal, rituales bautismales y entrenamiento formal. Vilaça retoma la idea de “humanidad” referenciada por el melanesista Leenhardt (1979 [1947].), y destaca que “no se restringe a lo que concebimos como seres humanos: los animales y los espíritus también pueden ser humanos, lo que significa que la humanidad es ante todo una posición a definir continuamente”³⁷ (VILAÇA, 2005, p. 448). Con estos argumentos construye la idea de *unstable bodies* [cuerpos inestables], para comprender a la luz de la interpretación de diversas etnografías, una versión alternativa sobre la corporalidad de los pueblos amazónicos en permanente construcción.

Florencia Tola aporta en esta dirección de comprender las ideas de cuerpo y persona en su etnografía entre los Tobas del Chaco argentino, al considerar que la persona “no termina en los límites impuestos por el cuerpo, pues este no constituye una frontera entre los seres existentes”³⁸ (TOLA, 2007, p. 499). En ese sentido, propone pensar en las nociones de cuerpo y persona dentro de las dinámicas de transformación de indios a proletarios, con fuertes vínculos con la religión evangélica, y en condiciones de subordinación y procesos de marginalización. En esta reflexión apela a los conceptos de “persona corporeizada” y “extensiones corporales”, que implican que los cuerpos “son susceptibles de convertirse en instrumentos centrales, incidiendo en la forma en que los individuos conciben y viven los lazos intersubjetivos”³⁹ (Ibid, 502). De esta manera, entiende que existen regímenes de corporalidad

³⁶ Síntesis que realizan de las interpretaciones realizadas por Víctor Turner (1988) sobre la dimensión corporal ritual, al remitirse a cuerpos que pasan por transformaciones y transitan por procesos estructurados; Mary Douglas (1991) y el lugar del cuerpo como lugar para experimentar las ideas de pureza y contaminación, como metáfora de la estructura social; y Lévi-Strauss sobre el lugar del cuerpo en la articulación de operadores del discurso social (1997).

³⁷ “(...) humanity is not restricted to what we conceive as human beings: animals and spirits may also be human, which means that humanity is above all a position to be continually defined” (VILAÇA, 2005, p. 448).

³⁸ “Não termina nos limites impostos pelo corpo e para quem este último não constitui uma fronteira entre os seres existentes” (TOLA, 2007, p. 499).

³⁹ “São suscetíveis de se constituírem em instrumentos centrais, tendo incidências sobre a maneira com que os indivíduos concebem e vivem os laços intersubjetivos” (Ibid., 502).

que “son el resultado de la agencia de las personas, agencia que se hace posible por la existencia de extensiones corporales y de la persona”⁴⁰.

Las anteriores etnografías destacan cómo las formas de sociabilidad en algunos pueblos amerindios no pueden ser entendidas sin referencia a la corporeidad, pues se puede resaltar la capacidad inherente de los cuerpos para transformarse en otro tipo de cuerpos, y de ese modo, comprender el vínculo entre la identidad, la diferencia y la corporeidad.

Lo anterior también plantea el carácter inestable del cuerpo en un continuo “devenir-otro”. A partir de esta interpretación es posible comprender que el Ciclo de Vida Misak que contiene la relación guambiana del tiempo-espacio, es un proceso permanente de transformación de los cuerpos que implican procedimientos y alteraciones sobre estos.

Como destaca Feld (2005) entre los Kaluli en Bosavi, existen cosmologías en acción, donde concurren las transformaciones entre los humanos y las aves, en las que la materialidad del sonido es una forma de acceso para comprender la encarnación del sentimiento entre los Kaluli. Para Feld es importante la idea de *embodiment* o corporeidad, en su propuesta de acustemología, para comprender el lugar de materialidad sonora por su capacidad de desencadenar las emociones y como forma de encarnar los sentimientos (FELD, 2005). Sobre estas formas de producir corporalidades, y de conocimientos, remitiéndome a la idea de *embodiment* de Feld, me extenderé en varios capítulos. Por otra parte, la corporeidad del sonido involucra tanto la escucha y percepción sensible, como la producción sonora mediante la voz y las prácticas sonoras. En particular, sobre el lugar las vocalidades en relación con las corporeidades y corporalidades misak, profundizaré en el último capítulo.

En esta reflexión el *embodiment* no se desliga de la noción de *emplacement* (emplazamiento), que hace referencia a la sensación de lugar, al considerar la relación sensual con el entorno, entendida como “la interacción con el mundo social y material” (Feld, 2005, p.181) mediante la percepción sensible. En diálogo con los temas anteriores y por los vínculos analíticos que dan relevancia a las posibilidades de configuración intersensorial en la modernidad, David Howes (2005) sugiere también pensar en la contraparte de la idea de *emplacement*, y hace referencia a *displacement* (desplazamiento⁴¹) entendida como “la sensación de estar lejos de casa, desconectado de su ambiente social y físico”, y en aprietos. Es decir, cómo sucede y se narra la experiencia de la lejanía mediante lo sensorial (HOWES, 2005, p. 7).

⁴⁰ “São o resultado dos agenciamentos das pessoas, agenciamentos estes tornados possíveis pela existência de extensões corporais e da pessoa” (Ibid., 502).

⁴¹ No confundir desplazamiento, con la categoría sociológica que interpreta la movilización forzada de personas en el marco del conflicto armado en Colombia.

Por otra parte, el emplazamiento y la intersensorialidad experimentadas en la corporeidad están directamente conectadas con los procesos de aprendizaje. Ingold (2015) apunta que “aprendemos prestando atención a lo que el mundo tiene para decirnos” (p. 220) apoyado en lo que Gibson (1979) llamó una “educación de la atención”. Así, destaca en lugar de la percepción para la comprensión del mundo que experimentamos en la medida en que nos movemos por él y aquí yace la importancia de las habilidades, tales como el entrenamiento y la práctica para desenvolverse en determinado entorno. El autor destaca la idea de *affordance*, como la posibilidad de llevar a cabo una acción de acuerdo con lo que el ambiente le ofrece. En ese sentido, “el conocimiento obtenido a través de la percepción directa es, por tanto, práctico, es un conocimiento sobre lo que ofrece un entorno para el cumplimiento de la acción en la que el perceptor se encuentra involucrado” (Ingold, 2000, p. 166).

Los procesos de migración de los misak entre Guambía, y las ciudades están marcados por las sensaciones de emplazamiento y desplazamiento. Implican transformaciones de sus cuerpos, en las que desarrollan diferentes habilidades y agencian procesos de aprendizaje de acuerdo a las posibilidades de cada entorno, que involucran las intersensorialidades y los desafíos de los imaginarios diversos sobre los indígenas y la región del Cauca en las capitales colombianas.

2. 2 ETNO SON, PARA TU CORAZÓN

Antes de conocer a los integrantes del grupo *Etno Son* cara a cara, Felipe -DJ Misak- me mostró los videos que este grupo tiene publicados en YouTube⁴², así como de otros grupos musicales de Silvia y del Cauca. Entre los guambianos, el grupo Etno Son es un referente importante de la tecnocumbia por lo que sin duda, tuve curiosidad de conocerlos, oportunidad que se dio en los Carnavales de Blancos y Negros de Silvia, en enero de 2020. Fue la primera vez que aprecié en concierto un grupo de lo que se llama como tecnocumbia o cumbia sureña en el Cauca. La instrumentación utilizada capturó mi atención, pues la mayoría de los equipos dependían del fluido eléctrico: la guitarra y el bajo eléctrico, el sintetizador y la batería electrónica. Lo único acústico eran los platillos de la batería. No usaban instrumentos llamados “propios” o “tradicionales” entre los misak, ni tampoco vestían el traje tradicional de los misak, solo usaban las ruanas. Lo que no es para menos, pues la ruana junto con la falda que usan las mujeres y el sombrero *tampal kuari*, son los únicos atuendos elaborados por la experticia de los

⁴² Canciones de *Etno Son*, *Urgente otro amor*, disponible en: <https://youtu.be/RWJqYodzXHU> *Volví a perder*, disponible en: <https://youtu.be/VSoPORkMfkQ> *Sabes mi amor*, disponible en: https://youtu.be/1oSB6mMu_7E

tejedores de materiales vegetales, animales y sintéticos, en su mayoría mujeres. Cuando Etno Son inició su presentación que era potenciada por las luces del escenario me impresionó la sonoridad, pensé: “esto parece música electrónica” y entre los cuatro músicos *hacían sonar* una orquesta que parecía de diez integrantes. El repertorio era “lo mejor de la cumbia sureña”, como ellos anunciaban. La sonoridad del teclado y de la batería era más elaborada que los otros grupos misak que habían realizado su presentación momentos antes, y que también usaban instrumentos electrónicos, además de las guitarras acústicas y de instrumentos andinos como las zampoñas, con las que interpretaban tecnocumbia y otros repertorios más variados. A las diez de la noche que tocaron, levantaron el ánimo de la gente que jugaba con “espuma carioca”, bailaban solos o en pareja, y cuando terminaron su presentación el público insistió en que siguieran tocando, de modo que repitieron dos canciones del repertorio. Francisco, el tecladista, hacía con su baile que la presencia del grupo irradiara alegría y motivara al público. La actuación del baterista, Jorge, era destacada, puesto que dominaba su instrumento y cantaba a la vez. Soy admirador de las habilidades corporales de las personas, y las que mostraba Jorge no fueron una excepción para mí.

Figura 8- Grupo *Etno Son*, en los Carnavales de Silvia 2020.



Fuente: Oscar Martínez, 2020.

Luego de su presentación me presenté con ellos como antropólogo y como músico percusionista, y más lo segundo, que lo primero, fue una puerta de entrada para mi relación con los integrantes del grupo. Percibí que surgió una empatía “cósmica” con Jorge, baterista y cantante del grupo, cuando me preguntó “¿usted toca cumbia sureña? aquí necesitamos un

baterista”. Jorge me estaba proponiendo tocar con ellos, pero en aquel entonces mi estadia en Colombia fue corta y no quise comprometerme ante esta responsabilidad, cuando nunca había tocado cumbia sureña, y menos, en una batería electrónica. No imaginé que dos años después estaría en su lugar, mientras él cantaba frente al público.

En 2021 agendé un encuentro con los integrantes de Etno Son, que imaginé que sería en Guambia, en la vereda La Campana en lo alto de las montañas, tierra fría, donde vive el Taita Vicente Tombé Morales (42 años), director de Etno Son, pero me citaron a 40 kilómetros de ahí, en tierras calientes, en el sector rural del municipio de Cajibío conocido como El Túnel. Le llaman así por la existencia en este sector de un corredor en medio de una montaña, parte de un antiguo sistema ferroviario instalado en la década de 1930, para facilitar el transporte del café hacia el Valle y el puerto de Buenaventura. Hoy está en hoy en desuso.

Allá pude comprender la dimensión de la dinámica familiar en función de la distribución de las tierras y su carencia, en medio de los procesos de recuperación indígena, y que el grupo musical también era una excusa para mantener los vínculos familiares y extensivos del territorio. Ese día me convocaron en El Túnel porque pensaron que yo tendría un acceso más cercano al desplazarme desde Cali. Pero también percibí que el motivo era el interés en que yo conociera sus progenitores, a la *mayora* mama Jacinta Tunubalá Yalanda (73 años) y al *mayor* Taita Vicente Tombé Tunubalá (77 años), y de este último para mostrarme un linaje de músicos misak entre la familia. El papá de los hermanos Tombé es conocido por ser creador de la bandera misak en el año 1980, además de ser un músico recordado como “Vicente músico”, por ser multi-instrumentista, pues interpretaba además de la flauta y el tambor misak, la guitarra, las maracas, las castañuelas, es compositor y cantante, realizó cursos de formación como técnico en electrónica y un entusiasta de la radiodifusión.

Jorge Tiene 34 años, nació en La Campana, en Guambía, pero vive en El Túnel, es agricultor, baterista y cantante; es casado con una mujer de Bogotá, que conoció durante los dos años que vivió en la capital. Junto con ella tienen dos hijos “el blanquito y el indiecito” como él les llama. Su hermano Omar, tiene 28 años, desde los 12 años vive en Cajibío, se asume como cantante e intérprete de bajo eléctrico, tiene dos hijos con mujeres diferentes, y vive con una de ellas. Omar, como Jorge, es agricultor y ambos también son “maestros de construcción”. Habilidad que se hace evidente en un proceso lento de construcción de su propia casa “no es tradicional, es más moderna”, como él apunta, para referirse a los materiales y su forma. Y aunque incluye la cocina “occidental”, también prefiere conservar en otro espacio la forma “tradicional” del *nakchak* y el fogón.

El taita Vicente Tombé, hijo, recuerda que antes de ir a Bogotá en el año 2002, empujado por la necesidad, ante la ausencia de tierras en Guambia y la inserción de la población indígena en las dinámicas de proletarización, ya había iniciado un proyecto musical que llamó Etno Son:

Etno Son inició en el año 2001, pero era un grupo de *rancheras*, yo tenía 17 o 18 años, y en el principio estaba buscando jóvenes, pero no había nadie, no había músicos, solamente a la gente le interesaba la agricultura, mientras que a mí me interesaba la agricultura y la música. (...) Ya después le enseñé a mi hermano Omar, él es bajista, le enseñé a acompañar en la guitarra y comenzamos a tocar *música popular* y a imitar la música de Darío Gómez y de Luis Alberto Posada. Y una vez salimos a tocar y yo le puse Etno Son al grupo, pero éramos *Etno Son rancheras y música popular*. (VICENTE TOMBÉ, 2021)

Después de siete años de vivir y trabajar como cultivador de fresa (o fresero) en Bogotá, Taita Vicente Tombé Tunubalá retornaría a Guambia a atender las tierras que había dejado y estaban en abandono. Omar (OT) y Jorge (JT), quienes trabajaban como oficiales en construcción, también en Bogotá, fueron a trabajar dos años más adelante, en 2013. Como a ellos les gustaba el rock, y Bogotá tenía un público para el mismo, Etno Son se transformó en un grupo de rock. Posteriormente, regresaron a Guambia con los instrumentos musicales que lograron comprar: una batería acústica y un bajo eléctrico. Y cuentan que al regresar, decidieron cambiar el estilo de la música una vez más:

JT: Nos vinimos de allá [Bogotá] porque ya la finca estaba botada y teníamos que trabajar acá [Cauca], entonces nos venimos con instrumentos y todo y los subimos arriba en La Campana [Guambia]. Cuando llegamos empezamos a tocar, pero no rock, porque aquí no gusta eso, tocábamos baladas...

OT: Yo creo que a la gente en Guambia le gusta más lo romántico, las *baladas*... porque yo escucho también lo que la gente escucha y me parece que les gusta las baladas. Pero ¿sabe qué también he notado? que aquí a la gente le gusta bailar mucho, entonces pensamos ¿será música para bailar?

JT: Exacto, eso pensábamos, que aquí no íbamos a tocar rock, aquí la gente no escucha eso, aquí ya la gente estaba escuchando mucha tecnocumbia y nos dimos cuenta que a la gente le gusta bailarla, entonces decidimos, vamos a hacer mejor tecnocumbia porque es romántica como las baladas y se puede bailar.

Entiendo que redireccionaron una sonoridad musical que estaban asumiendo por gusto, el rock, de acuerdo a las respuestas de un “público”, oyente y “danzante” latente que habían identificado, promoviendo formas de negociar lo sonoro/musical de lo individual en función de lo colectivo. Cuando Omar se preguntaba “¿será música para bailar?” manifestaba los cuestionamientos de alguien que estaba atento a las reacciones corporales y sonoras de las personas dentro un circuito productor de corporalidades.

Etno Son es un grupo que se transforma con los sentires que se van actualizando, pero decanta repertorios guiados por la memoria musical colectiva y la articulación entre la observación, y la escucha atenta y la dinámica del movimiento en el baile. “La comunidad” se torna un primer filtro, pues es la que se decide qué suena o no. ¿Quién es esa comunidad? Los misak en Guambia y el cabildo, la autoridad escogida por la comunidad y quien los representa⁴³. Luego de ese filtro, lograrían otros públicos. Es decir, existe una política de filtro sobre lo sonoro que lleva a la eliminación de algunas prácticas musicales al interior del resguardo, a partir de la política de ignorar con apatía y opacar al otro. Una economía de la eliminación selectiva del sonido, la eliminación progresiva de expresiones sonoras que depende de un juicio moral colectivo.

Con esa orientación los hermanos Tombé asumieron llevar adelante un proyecto con la sonoridad de la tecnocumbia, soportado por una red de economía familiar:

Ahí decidimos juntarnos sólo entre los hermanos... es más fácil si trabajábamos en familia, y nosotros decidimos entre todos recolectar plata y comprar los instrumentos. Y pues como el grupo Etno Son que habíamos armado, antes tocábamos rancheras, pero el nombre era bueno y yo quería que mantuviéramos entonces sugerí que recuperáramos ese nombre. (VICENTE TOMBÉ, 2020)

Sí, entre los cuatro que son el grupo, que es mi sobrino Humberto, aquí Vicente y Omar. Los cuatro, tres hermanos y un sobrino mío. Ese es el propósito del grupo Etno Son, de conocer el mundo y descubrir qué más hay. Cómo es las ciudades y encontrar nuevos músicos. Sea de pronto, de pronto más atrás, ya estos ya van a ser los del grupo Etno Son [señalando a sus hijos]. Claro, nunca se sabe, como la música es genética. (JORGE TOMBÉ, 2021)

Jorge argumentaba que tal herencia musical se transmitía por genética, pues los hechos le indicaban que dos generaciones atrás de los hermanos Tombé Tunubalá había músicos hombres en la familia, su abuelo y su papá. Refuerza Vicente: “Sí, ese es el proceso, ha sido la raíz, tiene la sangre, sangre de músico, por esa razón somos músicos. Somos tres hermanos, el hijo mío y el sobrino, ese es el grupo Etno Son”. A pesar de que trazaban su genética musical desde su abuelo y su papá, este último, el Mayor Taita Vicente “Musiquero”, les criticaba pues en su experiencia decía que la práctica musical le había traído desgracias: “ser artista no es bueno, es malo. Eso es pura vagancia para borrachos, para tener mujeres no más es para eso”. Idea que contrariaba su hijo:

La idea no era eso, era ser alguien en la vida... dejar algo de huellas en este mundo. Ese pensamiento mío, de alegrar a la gente de hacerlos bailar, esa era mi idea de hacer música. No era de interés ni de la plata, sino que sea de alegrar

⁴³ Esto me hizo recordar la conversación con *Mc Misak* quien deja de hacer sus propuestas de Hip-Hop en lengua propia porque “aquí a la gente no le gusta y te mira como raro, entonces si nadie te va a escuchar pues es como si no existieras”.

a la gente, de ser alguien en este mundo, a hacer algo y dejar huella. Ya grabamos tres canciones y dejamos música para escuchar, para quedar sonando como si estuviéramos vivos todavía (...) Un artista nunca se muere, ¡nunca!... de pronto puede que con la tecnología dure muchísimos años, y si de pronto en unos cien años busca al grupo Etno Son, ahí suena. Nunca se muere, ya está en internet y eso está circulando en el mundo. (Vicente Tombé, 2021).

2.2.1 “A usted no le da curiosidad de saber ¿por qué no usamos el traje misak?”

Un indicador que permite reconocer a simple vista la presencia de un misak es su vestuario, con el predominio del color azul en los rebozos que usan las mujeres y en los anacos, que usan los hombres que, en los últimos, dan el aspecto de una falda. Este azul combina en las mujeres con la falda negra y en los hombres, con ruanas negras, grises o blancas elaboradas con técnicas de bordados cuyo dominio es de las mujeres. Una forma de vestir que, aparentemente es homogénea, pero como comentó un taita ante semejante cosificación “Aquí somos los misak, parecemos una unidad, pero somos diferentes entre nosotros y nos distinguimos, así los *Isirik* [los blancos] nos vean vestidos iguales”. El mayor dejaba claro que el uso de formas de vestir con sutiles diferencias entre ellos no era un motivo para reducir la subjetividad del misak. Al respecto, algunas investigaciones se han preocupado por presentar detalles sobre la simbología de la indumentaria y sus relaciones socio-cosmológicas (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015), los conocimientos vinculados a los tejidos y su materialidad (MUELAS, 2018) y sus cambios en lo corrido del siglo XX (SCHWARZ, 1976; CAMELO, 1994).

Otra dimensión interpretativa, destaca que el atuendo, o vestuario de los pueblos indígenas, han adquirido un valor relevante como forma de autorrepresentación, y autodeterminación en el marco de las políticas que encuadran las cuestiones indígenas a nivel global, y como forma de interlocución con la sociedad occidental en la era multicultural, entendiéndolo en el entramado cultura-*comodity*, y como un lugar importante en la agencia de las políticas públicas de los pueblos y los diálogos con el Estados-nación (ARIEL DE VIDAS 1996; FISCHER, 2011). Estas narrativas son movilizadas como una reapropiación creativa del discurso histórico y en la lucha política por la legitimación histórica. Esto puede llevar a un doble movimiento: uno, el de construir un estereotipo a partir de los principios de una etnia (HERZFELD, 2004a), y otro, el de producir incómodo cuando no se mantiene la representación oficial, como si desde una mirada externa se observara que se rompe un tabú.

“A Silvia vienen los turistas a ver a los guambianos porque ellos se ven tiernitos cuando se visten, si no se colocan ese traje aquí no viene nadie”, me expresó una mujer nativa de Silvia, mestiza y dueña de una licorería, que encuentra en el traje misak un fetiche con el cual el foráneo

quiere hacer contacto con lo que percibe como vestigios precolombinos vivos. Ella además señaló cómo, poco a poco, los guambianos han sido parte de la dinámica comercial en la misma ciudad, “ellos venden con ese vestidito y se ven como pobrecitos y la gente les cree, pero detrás de ese traje ocultan mucho”. La señora dejó de hablar conmigo cuando me vio compartiendo un día de mercado con unos guambianos.

En el 2021, a diferencia del 2014, cuando visité por primera vez Silvia y a pesar de estar en una época marcada por la pandemia COVID-19, al circular por dos de las calles principales de la “Suiza de América” me dio la sensación de que había una mayor presencia de locales comerciales administrados por misak. Es común encontrar almacenes de ropa, boutiques y zapaterías, frecuentados por turistas, cuyos propietarios sean guambianos. En estos lugares un traje misak completo para hombre o mujer “de pies a cabeza y con los accesorios” se vende, en un cálculo somero, entre 700 mil y un millón de pesos colombianos, casi el valor de un salario mínimo para 2021 (208 USD). Las prendas como las faldas de las mujeres, las ruanas de los hombres y *tampal kuari* (sombbrero propio) que, como dije antes, son elaborados por las manos de tejedoras y tejedores guambianos, y cuyos materiales, simbologías y el saber sobre el mismo, incrementan su valor económico a diferencia del rebozo, el anaco, y las bufandas que son traídos del Ecuador.

Figura 9 - Los que hacen sonar las flautas y el tambor misak en el cambio de autoridades misak



Fuente: Oscar Martínez, 2017

Puedo decir que mientras realicé mi primer trabajo de campo para mi tesis de maestría, la mayoría de las personas con las que tuve interlocución, mamas y taitas eran personas mayores que usaban el traje misak en espacios cotidianos e formales de las autoridades indígenas (Figura 9). A excepción de Felipe, el más joven de todos en esa época, que solo lo usaba en eventos “institucionales”: reuniones del Cabildo, toma de posesión de gobernadores y autoridades misak, como docente en alguna escuela o colegio del resguardo, y de tipo “cultural”, como festivales de música y otros, relacionados con el turismo.

Sin embargo, de las tres generaciones de hombres que identifiqué entre *los que hacen sonar* tecnosonoridades que conocí, la mayoría no hacían uso del vestido misak de forma permanente y solo algunos de ellos los usaban en circunstancias similares como las que apunté sobre Felipe. Preferían las “ropas occidentales”, *jean* o pantalón, camisas, camisetas, tenis, zapatos negros o botas. No usaban sombreros o gorras, y optaban por mostrar cortes de cabello vistosos. Me llamó la atención el cuidado permanente de su cabello y las rutinas periódicas para su corte, realizado por familiares o amigos con precios que no superaban los \$5.000 (1,5 USD). Imagen que contrastaba con mi presencia de cabello largo, y el uso de una gorra para cuidarme del sol, además de mi altura mayor y mi piel blanca. Tal vez nunca estuve pendiente de mi cabello, ni en un círculo de amistades de hombres que compartieran tal preocupación. Pero con ellos, el cuidado del cabello, el peinado y los cortes daban lugar a la creación de espacios para la producción de formas de masculinidad que llamaron mi atención, y en las que fui incorporado al participar cuando me hice baterista del grupo Etno Son y debí asumir un rol escénico que no desarmonizara con el grupo musical en la tarima, de lo que hablo en otro capítulo.

Algunas preguntas emergieron al respecto de la forma de vestir entre los misak, cuando me reencontré en noviembre de 2021 con los integrantes del grupo Etno Son, en un ensayo, en la vereda Las Delicias. Llamó mi atención que ninguno de los que vivía en la casa, hombre y mujeres, usaban el traje característico de los misak, por el contrario, eran formas de vestir “occidentales” para oficios del campo en zona fría y húmeda: pantalones, camisas, botas, y chaquetas de lana e impermeables. Las mujeres no usaban faldas, sino *jeans* y *leggings*. En uno de los intervalos del ensayo mientras compartíamos la cena, Jorge y Omar me interpellaron con provocación, como buscando en mí, ideas esencializadas sobre los misak: “¿Usted se ha preguntado por qué nosotros no usamos el traje de los misak?”.

El motivo por el cual algunos jóvenes no usaban el traje misak o el hecho de que en las instituciones escolares dentro de los resguardos se les obligaba a usarlo, no se había convertido en una pregunta relevante. Le respondí a Jorge que, por un lado, pensaba que algunos elementos del vestido misak, los que son bordados por las mamas y taitas misak, como las faldas de las

mujeres, el sombrero y la ruana (que eventualmente los integrantes de Etno Son usan en sus presentaciones, y nunca lo vi en algún DJ) tienen vínculos cosmológicos entramados con técnicas y saberes. Y por otro, entendía en su conjunto, los anacos y los rebozos de color azul, como una forma de auto-representación y de articulación de elementos simbólicos en una dinámica política de representatividad frente al Estado. Es decir, como una forma de seguirle el juego al Estado con sus postulados folcloristas, donde estas materialidades son administradas con habilidad para movilizar una imagen de ser indígena frente la sociedad nacional y mundial.

Después de que escucharon mi intervención hubo un silencio, Jorge me observa con ternura y una leve risa “¿le puedo decir algo con todo respeto? el traje misak es muy feo... el vestido de los hombres con esa falda es ridículo y ese sombrero... ese sombrero ese muy chistoso, ¿a usted no le parece?”. Guardé silencio y recordé la conversación que había tenido con DJ Nilson dos semanas atrás en La Bakanísima cuando me contó que recientemente, con 19 años, debió usar el traje cuando fue llamado a trabajar en la Emisora del cabildo y debía cubrir eventos que eran considerados institucionales (Cambio de autoridad, Cubrimientos de asambleas y reuniones). Decía riéndose “ese traje parecía que me quedaba más pequeño, me veía muy chistoso”, narraba como si la experiencia le hubiese hecho pasar vergüenza. Sin embargo, aceptaba que debía acostumbrarse a usarlo cuando le fuera solicitado mientras trabajara con el cabildo. O como Duvan y Alfredo, de 23 y 25 años, que también iniciaron su trayectoria como DJs en La Bakanísima y son integrantes del grupo de “tecnocumbia” misak Encantos de Amor, formado en 2019. Ellos como forma de promocionar la primera producción musical titulada *Búscate otro Amor*⁴⁴ (publicada en septiembre de 2019), realizaron un video musical donde aparecen los integrantes usando diversas formas de vestir, incluyendo el vestido misak en hombre y mujeres. Ambos afirmaron que fue la primera vez que lo usaron. Así me lo expresó Duván “Sí, yo soy misak, y mira que yo desde niño solo hasta el video, yo jamás en la vida me había colocado el atuendo”. El no asumir las prácticas como el vestido o saber la lengua, él las justifica por su experiencia desde niño fuera del resguardo.

Pues la verdad, yo hablar, hablar, también hablo poquito y entiendo poquito. Como te decía al inicio, yo jamás viví en la vereda, jamás me vi con ellos [¿?], ni mi niñez fue en el pueblo (...) yo casi no estoy en la parte rural, pues he escuchado que la gente que está en la parte rural habla más patente. (DUVÁN, 2019)

Alfredo quien vive en Bogotá desde hace 9 años, pero mantiene su vínculo con Guambia, a través del grupo, su práctica como DJ y con su familia, vivió en la vereda el

⁴⁴ Link del videoclip: <https://youtu.be/MK6m6x14biAw>

Cacique, hasta antes de ir a trabajar a Bogotá; habla *namuy wan* y el español es su segunda lengua, al respecto me dijo: “pá, yo ese día use el traje... única vez, de pronto en otro video lo uso”.

La posición que argumentaba Jorge, que puede ser interpretada como radical, con relación a la flexibilidad de los otros citados, era fundamentada en que su abuelo y su papá en pocas ocasiones usaron el traje, así lo explicó Omar:

Yo nunca escuché a mis abuelo hablar de ese traje azul, sí, del sombrero y de la ruana, pero no, de la falda, eso no es propio, eso es adaptado, mi abuelo hablaba de que los misak andaban en una especie de pantalón corto blanco y con ruana, no tenían zapatos, o en cotizas, pero ellos vestían así porque no tenían nada, eran muy pobres. (OMAR, 2021)

La apreciación de Omar puede ser evidenciada en una fotografía emblemática de la gente misak en el año 1935 (Figura 10), y se encuentran en las descripciones de algunos antropólogos como el norteamericano Ronal Schwarz (2018) quien narra sus impresiones a su llegada a Guambia en la década de 1960, y dedica unos párrafos a la ropa y adorno de los misak:

Durante mi primera visita al resguardo en 1962 algunos hombres mayores continuaban usando pantalones cortos blancos que eran típicos en los siglos XVIII y XIX. En 1970 todos los hombres estaban usando las faldas azules. Sin embargo, una vez que un nuevo elemento se introduce y se vuelve popular, es adoptado gradualmente por la mayoría de la población. (SCHWARZ, p.123).

Figura 10- Autoridades misak año 1935



Fuente: TUNUBALÁ; MUELAS, 2009.

También, llamó mi atención la explicación de Jorge de que el traje se trataba de una moda reciente que se instauró y se quedó así: “eso es fue una moda, una persona lo usó y todos lo empezaron usar, ¿sabe por qué? porque aquí existe la manía de copiar lo que otro hace”. Y lo relacionó con cualquier otra iniciativa: “si usted cultiva fresa, todos quieren cultivar fresa, si alguien cultiva trucha, todos quieren producir trucha, si uno tiene un grupo de cumbia, aquí ya le quieren copiar”. La política de la copia y de imitar, es algo que encontré de modo frecuente mencionado por otros misak, y con un valor negativo. Se copia y se critica el hecho de copiar. Sobre la copia y la imitación como proceso mimético profundizaré más adelante cuando tense estas ideas en función de las producciones sonoras de los DJs y de los mismos grupos de Cumbia.

Omar insistió en la incomodidad ocasionada por verse obligado a usar el traje misak durante su formación escolar, pues pensaba que las autoridades aplicaban normas represivas por no usarlo. En alguna ocasión que visité el IE Mama Manuela, en una jornada de elecciones para el Cabildo Escolar, a la entrada observé varios jóvenes que les habían impedido ingresar porque no llevaban el traje. Cuando consulté a uno de los profesores que me había invitado al evento sobre esta situación me expresó su incomodidad sobre ese hecho y lo contradictorio que parecen ser los discursos de los programas de educación que se han alineado con el “giro decolonial” de las ciencias sociales. Insistió en que algunos profesores obligaban a usarlo como una forma de “decolonialidad del saber” frente a las formas de vestir foráneas, es decir, bajo este discurso como una forma de reivindicar lo propio, insistiendo acerca de cómo este discurso puede llegar a unos límites que en la práctica pueden ser absurdos:

No entiendo, prefieren que se queden afuera que no estudien, pero no piensan que otras cosas son peores, como la religión, aquí en el colegio profesores católicos y evangélicos que replican la práctica del evangelizadora con los jóvenes, no es absurdo, es contradictorio ¿cómo se aplica eso de lo decolonial?
(...)

Los comentarios y argumentos de los hermanos Omar y Jorge, hacen eco de las anotaciones e interpretaciones de Schwarz (2018), quien destaca que su indumentaria “ha sido objeto de modificación continua durante el siglo XX” con mínimos cambios que las nuevas generaciones le agregan. Subraya que “la generación de los mayores tiende a ser más conservadora mientras los jóvenes están más dispuestos a innovar” (SCHWARZ, 2018, p. 124), lo que también lleva a pensar en las tensiones intergeneracionales en la época.

Y aquí lo importante es destacar que el fenómeno dinámico en las formas de vestir de los colectivos indígenas, como un proceso cultural como referencia Schwarz, no va en

contravía, pero se conjuga, frente lo que se pretende establecer como un patrimonio o como un valor cultural que se reafirma como elemento de representación o indigenidad, que es usado a favor de las políticas indígenas bajo el discurso del multiculturalismo. Prácticas que se incorporan en procesos de etno-génesis y de re-etnización (BARTOLOMÉ, 2008; SARRAZIN, 2019) donde se re-crean y actualizan, los contenidos que soportan los discursos identitarios.

La decisión sobre el uso o no del traje misak es política y tiene que ver con las formas de ser indígena, las que están en permanente negociación en el marco de las diversas indigenidades, entre en los campos políticos de la cultura y de la historia en los que cada generación está en latencia de redefinir las identidades indígenas (BRIONES, 2007).

Esta discusión levantada por Jorge y Omar me lleva a pensar en las relaciones diversas y las referencias, que dependen de esta forma de visibilidad, esto también es un reclamo por un lugar de visibilidad de cuerpos actuales de jóvenes, que de igual manera, agencian.

2.2.2 “Al indio todo se lo regalan”

Jorge direccionó su reflexión sobre el traje misak hacia otras cuestiones que él percibía como problemáticas y tienen que ver con las formas de representación de ser indígena en la actualidad. Manifestó que el indígena era percibido como un ser que ha adquirido mayores beneficios por ley que los protege sobre otros ciudadanos del común que no se definen con ningún grupo étnico, pero que no deja de ser un *salvaje*, a veces despreciable y un ser lleno de misticismos, que se debe mantener en un territorio imaginado: “el resguardo”.

Este tipo de incomodidades, que interpreto, hacen parte de los efectos que pueden lograr las *formaciones de alteridad*⁴⁵ en las subjetividades y la vida de las personas, para Jorge se acentúan cuando debe confrontarse con lugares fuera de Guambia, principalmente en contextos urbanos. Jorge y Omar recuerdan cómo tuvieron que aprender a lidiar en una ciudad como Bogotá, capital del país, a la que se trasladaron impulsados por la expectativa de conseguir trabajo y la “aventura” de conocer otros lugares fuera Guambia. En un congreso sobre el conocimiento misak realizado en Guambia en 2019, escuché a un *mayor* decir que “desplazarse de un lugar a otro, es una forma de demostrar su capacidad de adaptación al mundo exterior, como la capacidad de los misak de adaptarse a otras regiones y extenderse territorialmente”.

⁴⁵ Briones (2004, 2005) hace una relectura a la noción de “formación racial” (OMI; WINANT, 2014 [1986]), señalando que “la cuestión indígena” en una matriz más compleja de alterizaciones y “normalizaciones”, es decir, las *formaciones de alteridad* transforman geografías estatales de inclusión y exclusión como, por ejemplo, los resguardos y también determinan quiénes son los sujetos caracterizados y contenidos dentro de ellos.

Omar y Jorge se fueron a Bogotá en el año 2012, buscando mejores condiciones socioeconómicas frente a la falta de acceso a tierras que he mencionado. Vicente, el hermano mayor ya había llegado en el año 2002 a esta ciudad y fue él quien “abrió el camino” y facilitó en gran medida, su instalación durante dos años en el barrio Fontibón, donde en la actualidad se concentra una población considerable de guambianos y se encuentra un cabildo misak formalizado en el año 2009 (TUNUBALÁ, 2021).

Al principio, trabajaron como ayudantes de construcción, actividad en la que el empleo de la fuerza humana, es lo principal, además de ser considerado un trabajo de hombres usualmente. Omar me contó cómo al inicio de su llegada en Bogotá debieron lidiar con ciertos estereotipos que son atribuidos a los indígenas y por momentos, verse en la obligación de tener que demostrar lo contrario a tales caracterizaciones.

Uno llega acostumbrado al campo, agricultor, el que provee alimentos a las ciudades, los que cuidan el agua, y sí, nosotros somos conscientes de los cuidados de la tierra y del agua. Pero cuando llegamos a Bogotá salíamos a buscar trabajo, y nos preguntan “¿ustedes de dónde son?” Usted dice que es del Cauca, entonces lo relacionan: es indígena, raspachín o guerrillero, es decir, como decir que del Cauca es malo, pues (...) pero uno tiene que demostrar que no hace mal y que trabaja bien, que le hacemos a lo que sea, si es trabajo para lo que sea, uno le hace. Porque el guambiano es buen trabajador... y la gente va aprendiendo. (OMAR, 2021)

Estos son dos de los imaginarios y estereotipos que quizás se puede destacar sobre la gente del Cauca y sobre este departamento a nivel nacional; “raspachín”, el nombre que se le atribuye a quien realiza la actividad de retirar la hoja de coca para su posterior proceso y conversión en cocaína. O “Guerrillero”, por la alta presencia y lugar de formación de guerrillas en esa región, o de algún brazo armado de organizaciones indígenas en su momento. Jorge insistió:

Y me dicen “si usted dice que es misak ¿por qué no anda en falda? Por poquito y quieren que andemos descalzos. (...) también dicen “ustedes viven mejor en el resguardo, el gobierno les regala todo ¿qué vienen a buscar acá?”. Y lo peor, es que en Guambia, a muchos no nos llegan las ayudas de las transferencias, se ve la inversión en unos y en otros no, entonces eso es contradictorio. (JORGE, 2021)

De las interpelaciones que aquel día emergieron hablando con los integrantes de Etno Son, sobre el traje y lo que significa ser indígena dentro y fuera de los resguardos, la reflexión era precisamente cómo tener que desmarcarse de ciertos estereotipos, y normatividades y el entramado en sociedades que son desiguales. También dejó entrever una inconformidad con las políticas propias que son implementadas al interior del cabildo. Este tipo de incomodidades que llevan a dudar de la gestión de las autoridades, por los entramados con proselitismo político y

rumores de corrupción interna, las escuché de muchas personas en Guambia, unas, de forma reservada, y en otras ocasiones, de forma abierta y pública, con frases como “las transferencias nos tienen podridos por dentro”.

Las transferencias como nicho para la corrupción y la reproducción de desigualdades no constituyen una novedad, en otros pueblos esta actividad ha sido considerada “una plata maldita” (CALLE, 2014, p. 79). Estos dineros de la nación del cual los indígenas tienen derecho a participar, avalado por la constitución, se engrana con lógicas globales para fortalecer los procesos de integración de los pueblos indígenas, pero han suscitado una

Creciente monetarización de estas sociedades, con su inserción en los circuitos de la circulación del capital y del trabajo asalariado y otros aspectos, por consiguiente, en la pérdida creciente de los elementos de autosubsistencia y autonomía económica que pervivían en ellas (VASCO, 2002, p.234).

También ha promovido la formación de clases sociales al anterior de la comunidad, como fue común de escuchar entre los colaboradores de investigación frases como “ellos son de clase social alta”, para referirse a las autoridades, y a los que se enquistan en los cargos dentro del Cabildo. Fue posible percibir y vivenciar estas tensiones en eventos en los que participé como músico de Etno Son o acompañando a algún DJ en un *baile* dentro del resguardo, lo que detallaré en los próximos capítulos.

2.3 “SOMOS TODO-TERRENO” TRANSFORMANDO CUERPOS

“Somos todo-terreno” fue una frase que escuché recurrentemente, entre *los que hacen sonar*, para indicar que no sólo son agricultores, actividad con la que comúnmente son catalogados, sino que además tienen la capacidad de realizar cualquier tipo de actividad como trabajo remunerado, con dinero u otros intercambios, en condiciones diversas de exigencia mental y física, en contextos donde la precariedad laboral es una ecuación con pendiente creciente.

Al respecto, es importante entender el lugar de las juventudes en América Latina en el debate teórico actual. En sus estudios realizados en México, Rossana Reguillo (2012a) señala que los jóvenes son visibles en la región desde la década de 1960. Un poco antes, la posguerra en el norte global inventó a la juventud como sujetos de consumo vinculándolos a la industria cultural (p. 22). Reguillo señala que en la última década del siglo XX y la primera de la siguiente centuria los jóvenes fueron considerados como violentos, problemáticos, drogadictos entre otros estereotipos negativos. Sin embargo, otra mirada interpretativa resaltó la

importancia de pensar a los jóvenes como actores políticos y a sus prácticas culturales, entre ellas, la música, además de su significativa demografía con respecto a otras capas etarias de la población latinoamericana. Aun siguiendo a Reguillo, a inicios del siglo XXI asistimos a la emergencia de dos juventudes, la primera, con acceso a las tecnologías y satisfacciones de necesidades básicas, mientras que la segunda, carece de estos elementos y experimenta la precariedad laboral y los procesos de migración que se intersectan con categorías de clase, raza y género. Además, tal juventud es culpabilizada por los sectores dominantes de lógicas neoliberales de sus propias precariedades (2012b, p. 132).

Y como he anticipado, *los que hacen sonar* tecnosonoridades entre los misak, no se dedican solo a prácticas de manipulación y producción musical. Esta es una de las habilidades en conjunción con otras que se ponen al servicio de la dinámica laboral como forma de sustento económico. Al respecto, quiero traer la experiencia de Vicente Tombé en sus procesos de migración, trabajo y aprendizaje que transformaron su corporalidad.

“Mi ombligo está sembrado en La Campana hace 42 años” me dice Taita Vicente Tombé Tunubalá, como presentación de su persona que lo vincula profundamente a su territorio, en las tierras altas de Guambia, donde el cultivo de papa, ulluco y cebolla predomina. “Cerquita a los ojos de agua, eso es páramo”, las veces que hablamos de La Campana, acordamos ir a visitarla, pero nunca se dio la oportunidad, por ese periodo Vicente por su compromiso como cabildante residía más cercano a Silvia. Vicente es el mayor de los siete hijos entre taita Vicente Tombé y mama Jacinta Tunubalá. Es el papá de Francisco, el integrante de menor edad menor del grupo Etno Son, y tío de Humberto, el hijo de su hermana menor. Fue comunero del cabildo en el año 2006, donde ocupó el cargo de alguacil. Y durante el año 2021 ejerció por segunda vez el cargo como comunicador de la Emisora *Namuy Wam* 92.7, que orienta las autoridades del Cabildo de turno.

Vicente, a diferencia de Omar y Jorge, vive en La Campana por un acuerdo entre hermanos, quienes pensaron que al distribuir las tierras que solo heredan entre hombres, sería menos beneficioso si las dividían entre cada uno que si las compartían y ampliaban, comprando otros lugares. Así, privilegiaron las tierras calientes, porque el Taita Vicente, el papá de los hermanos Tombé Tunubalá, ya tenía familiaridad con esta región donde trabajó desde muy pequeño como recolector de café. La preocupación entre sobrinos y tíos, por conservar el bienestar familiar, se hacía evidente en la planeación de iniciativas en una red de dones o dádivas alrededor de las actividades agrícolas que también se articulaban y le daban sentido al grupo Etno Son, como mostraré más adelante.

La guitarra, eléctrica o acústica, es el instrumento que vincula Vicente con los universos sonoros producidos por los misak. Aprendió con ayuda de revistas didácticas, “a oído” y viendo músicos en concierto “bien de cerquita, les veo como jalan la guitarra”. La recurrente y popular historia de que la guitarra “es un instrumento del diablo, para vagos y borrachos”, un artefacto que encarna el estereotipo maléfico que contagia al hombre que lo posee y lo manipula con habilidad, no fue ajena a la vida de Vicente, recuerda como su papá le insistía:

Yo pensaba en aprender a tocar algún instrumento, pero era difícil para conseguir instrumentos. Los instrumentos son caros. En ese tiempo tenía 16 años yo, en los 90, yo decía a mí papá “¿Será que papá me puede comprar una guitarra?” Decía mi papá “guitarra eso para que eso es para vagancia, esos es para ser un borrachín... no hay plata” imagínese en ese tiempo no había a veces para comprar una libra de arroz, ni para comer y yo pidiendo guitarra. Después yo sí alcancé a comprar, yo me fui a trabajar como 30 días, solamente para comprar una guitarra de segunda. Entonces yo mismo lo compré y ahí fue que aprendí. Eso fue antes de irme para Bogotá. Ya tocaba en grupos, pero no había plata, estábamos muy pobres entonces me fui para Bogotá.

El día que narró cómo fue su periplo en la capital de Colombia, estaba acompañado de sus hermanos, quienes intervenían eventualmente para recrear y describir algunos de los sucesos relatados por Vicente (VT), y su hijo Francisco, quien por primera vez se daba cuenta de la odisea de su padre en esta ciudad.

VT: Eso fue en el año 2002. Recuerdo bien que había seis personas, seis guambianos, no más. Pero sabe ¿Qué le pasó? Yo lo llevé a él y él trajo más personas. Él fue el que comenzó a llevar gente... [Señalando a Omar y todos soltaron risas como si eso fuera algo importante en esta historia]

OT: Claro, como hay trabajo allá, decíamos pues tirémonos para allá

GM: ¿y con qué trabajo iniciaron?

VT: Al principio fue cultivando fresa, éramos freseros. Pero le cuento que yo al inicio para ganarme la plata estaba casi una semana sin comer, solo con fresas, no tenía plata, no tenía botas y salía a trabajar con tenis y el agua, me votaba por acá cuando llovía. El primer mes hasta que consiga la plata. Y yo pedí adelantó al patrón, le decía que yo era buen trabajador y no me adelantó, imagínese. Y ya después de 2 meses, ya me vio que era buen trabajador, y me dijo “ay usted no tiene más personas, traiga a su hermano”, y yo lo llevé a él, [señalando a Omar] yo le pagué el pasaje, que allá después me dan. Y me fui bien, y pues gracias a Dios no me morí de hambre. Pero eso allá al principio era durísimo, donde uno no conoce es duro para llegar.

OT: Imagínese llegar así, no más, sin colchón ni nada y llegar a un cuarto vacío.

VT: El primer día cuando llegué no había habitaciones, y no tenía plata, yo apenas me viajé con 60 mil pesos (12 USD aprox.). El pasaje me cobró 40 mil y me sobró 20 mil. No tenía nada. Y había una calle que estaban haciendo acueducto y había unas tuberías ahí, y entonces yo no sabía dónde dormir, nadie me prestaba. En la tarde había guambianos y yo no sé por dónde se volaron del trabajo y quedé solo y dos días me quedé en una tubería... Ahí dormí en esos tubos.

JT: En la ciudad es así, la gente es desconfiada no meten a cualquiera en su casas y si no tiene plata... es peor...

VT: Habían unas tablas y había un montón de esos papeles de cemento, era cemento “El Conquistador”, [cuya marca recuerda muy bien cementos El Conquistador], los sacudí y había en una avenida unos tubos grandísimos así. Entonces mire debajo del tubo, y tendí y esos papeles y me dormí ahí. Hice una buena cabecera y una buena almohada y dormí sin cobija, tape las bocas del tubo y dormí sin escuchar ni un ruido, Me dormí y ya.

VT: Dos noches dormí y de ahí comencé a buscar trabajo y al tercer día me encontré a un amigo y allá fue que dormí en una cama. Huy pero así me tocó dormir en la calle en Bogotá, pues. Sí. Era por un puente grande estaba cerquita del río y de aquí para arriba era regado de todo... pues... un montón de tuberías, eso había ahí yo dormía y al otro día me encontré un amigo que se llama Agustín, él me dio posada. Dos noches en la tubería y ya después era el tercer día y ahí contento, feliz trabajando. Como sea con zapatos o sin zapatos, un todo-terreno... porque para ir a trabajar era de aquí como a la Chulica [7 kilómetros]. Me tocó que madrugar, a las 3 o 4 de la mañana salía para el trabajo. Todo el mes me troté hasta que me llegó el salario...

OG: Y cuánto tiempo se quedó en Bogotá?

VT: Fueron casi ocho años yendo y viniendo, pero me devolví para ayudar a levantar la finca con los otros hermanos

La conversación anterior que describe la surreal historia del indígena que debe pernoctar en medio de la ciudad capitalina entre tubos de alcantarillado y acobijado con las envolturas del cemento “El conquistador”; imagen macabra que reposa estampada en un papel incipiente que cubrió su humanidad. Lugar que acondicionó hasta insonorizar y evitar la reverberación del sonido urbano, para conciliar el sueño. Entre las sensaciones diversas del heroísmo y del sentir un insulto a la dignidad, se “es un todo-terreno” como una respuesta victoriosa a la adversidad. Una disposición del cuerpo para asumir condiciones extremas, o tal vez, la capacidad del cuerpo para adecuarse a situaciones de adversidad.

La conversación junto a los hermanos Tombé, acerca del lugar del cuerpo en los procesos encarnación de la experiencia, me llevó a pensar en su conciencia de las habilidades adquiridas, como actos conscientes que se performan a través de frases potentes que coloca el cuerpo en relación con el mundo, “le hacemos a lo que sea”, “Somos habilidosos, tocamos lo que sea”, “estamos para la lucha”, o “somos todo terreno” como posibilidades enunciativas de esta condición. Aquí la idea de *embodiment* y los procesos de transformación del cuerpo y de sus procesos de aprendizaje (INGOLD, 2015) son importantes para comprender estas dinámicas.

2.3.1 Ir y Volver

En este punto considero importante conectar estas experiencias, con las formas de temporalidad espacial misak. La mama Bárbara Muelas, lingüista y exgobernadora misak, ha discutido las ideas espacio y tiempo entre los misak, entendiendo el último no de modo lineal, si no como uno que se enrolla y desenrolla, en un continuo devenir que:

se explica con el ir y venir en el espacio tiempo, donde *pichip mentokum* es “desenrollar” y *kitrop mentokum* es “enrollar”, teniendo como punto de referencia la casa, de la cual se van desarrollando círculos espaciales cada vez más amplios hasta abarcar la totalidad del espacio infinito. *Metrap*, “adelante”, y *wentau* ‘atrás’, son los hilos invisibles del espacio tiempo infinito que dan vida al caracol (MUELAS, 2018, p. 6)

La idea de “enrollarse y desenrollarse”, tiene un vínculo con los movimientos: *pichip mentokum*, “cuando se vá”, y “cuando llega o cuando viene”, ha sido clave para argumentar por qué los misak se han instalado en diversas ciudades de Colombia (TUNUBALA, 2021), en una lógica de salir y volver a Guambia, produciendo territorialidades dinámicas orientados por los vínculos con su lugar de origen. Lo que no queda claro, y no hay explicaciones ni ejemplos, es sobre qué condiciones y bajo qué tensiones se da esta dinámica de salir y volver, porque una cosa parece ser la experiencia del misak universitario en Bogotá, que escribe sobre su experiencia de salir y volver, para después posiblemente asumir algún cargo en algún programa que orienta el Cabildo y otra las experiencias, como las de Vicente, o la de DJ Alfredo en Bogotá, con escasos recursos y en circunstancias de dificultad, que son solo muestras de algunas situaciones y no casos para victimizar.

Pero aquí vale la pena para comprender ese ir y venir de otra manera, tal vez más productiva para lo que me interesa, dialogar con la reflexión hecha por João Pacheco de Oliveira (2019) para referirse a las identidades étnicas en la actualidad, en el marco de las dinámicas que difuminan los límites entre lo tradicional y moderno. El autor establece un dialogo con la imagen del “viaje de vuelta” suscitado por Clifford, y una frase de la canción *Todo dia é dia* del poeta brasileiro Torquato Neto “desde que salí de casa, traje el viaje de la vuelta grabado en mi mano, enterrado en el ombligo, dentro y fuera, así conmigo, mi propia conducción”, aquí la idea de enterrar el ombligo - práctica también frecuente entre los misak como expresó Vicente al inicio de su presentación-, es clave para explicar la relación entre la *persona*, el *territorio* y el *grupo étnico*, trayendo el caso de la frecuente migración de la población rural nordestina a las grandes ciudades de Brasil. Se refiere al respecto:

La “expresión enterrada en el ombligo” conlleva, para los nordestinos, una asociación muy particular. En las áreas rurales del nordeste de Brasil existe la

costumbre de que las madres entierren el ombligo de los recién nacidos para que ellos se mantengan emocionalmente ligados a su tierra de origen. Como en esas regiones es frecuente la migración en busca de mejores oportunidades de trabajo, tal acto mágico aumentaría las posibilidades de que, al menos, la persona vuelva algún día a su tierra natal. Lo que la figura poética nos sugiere es una poderosa conexión entre el sentimiento de pertenencia étnica y un lugar de origen específico, donde el individuo y sus componentes mágicos se unen e identifican con la propia tierra, estableciendo así un destino común” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2019, p. 157).

Esta interesante reflexión permite pensar que ese *ir y volver* se da en condiciones complejas y de precariedad, produce formas de territorialidad, en las que también emergen regímenes de corporalidad. Así como parte del cuerpo está en un territorio como se presentó Vicente, “Mi ombligo está sembrado en La Campana” y estos vínculos se materializan en una red de reciprocidades familiares: “pero me devolví para ayudar a levantar la finca con los otros hermanos”; fue el motivo del regreso de Vicente quien también llevó a sus hermanos Bogotá pensando en su bienestar.

Las conexiones cuerpo-territorio que Pacheco de Oliveira atribuye al acto mágico, resultado de enterrar el ombligo, coloca el cuerpo en un lugar estratégico que lleva a pensar en la noción de persona misak. Es decir, cómo la persona se construye de forma relacional con el territorio, los seres que lo habitan y las experiencias asumidas como reflexión y aprendizaje en un *territorio extendido* que se configura por tales conexiones.

Aquel día que hablamos de la llegada de Vicente a Bogotá, Omar hizo un comentario que en el momento, me fue imposible comprender por la expresión que usó: “Vicente parecía un *burrito*, así resistente”. Pensé que se refería al burro, el animal cuadrúpedo, caracterizado por su falta de inteligencia y capacidad de carga. Después me daría cuenta a qué se refería con el burrito, no porque ellos me lo contaran, me enteré por otra fuente de qué se trataba.

2.3.2 El Burrito y las relaciones extendidas

Cada vez que voy a Guambia, a la vereda el Cacique, trato junto con el taita de aprovechar los equipos de grabación que tengo, para realizar algún material que él utiliza después como recurso pedagógico en clase para sus estudiantes cuando, eventualmente, lo llaman a trabajar en las escuelas del resguardo o a la Misak Universidad. Ese día mientras grabábamos, se paró un pequeño insecto de color verde claro sobre la flauta del taita que llamó nuestra atención (Figura 11) y quedó registrado en la grabación que realizábamos:

Este animalito se llama *burrito*, como antiguamente a los niños y niñas que nacen, se le hacen muchos rituales, con las plantas medicinales y los animales. Ya cuando la niña o el niño, ya comienzan a levantar la cabeza, ya paradita,

entonces se coloca este burrito en la nuca, porque el burrito es muy duro, entonces es para que sea duro como este animal. Entonces se empieza a frotar aquí en la nuca, o se coloca. Y uno cuando ya está de adulto uno cuando comienza a cargar el bulto en la nuca, o se cabecea para que sea duro, la nuca y la cabeza también, que sea resistible, con este animal se hacen como... remedios, y este animalito colabora mucho. Ahorita la juventud no conoce de animales y no sabe, y ni preguntan... no saben, y ese es animalito bien conocido por los *Shures* y *Shuras*. (MORALES, 2021)

Con sus dedos, con habilidad, cogió el *burrito* por las patas dejando expuesto el tórax y el abdomen, mostrando la dureza de esta parte, lo pasó por el cuello e hizo unos movimientos verticales de arriba hacia abajo y explicó: “Esto se coge así, como tallido se hace así en la nuca, lo hace cuatro en la izquierda, cuatro en la derecha y lo dejan ir, entonces como este animal es muy tieso, entonces la nuca se va a volver dura y uno puede cargar cualquier cosa, entonces se resiste”.

Figura 11 - El Burrito.



Fuente. MARTÍNEZ, Oscar 2021

El burrito vive entre las rocas, es muy duro, lo pude sentir y sus patas tienen fuerza y agarre. Como el burrito existen otras plantas y animales que le proveen habilidades al cuerpo:

Cuando el *namuy misak* [la gente misak], está niño o niña... pequeño pues, se colocan en el pecho las manos de un armadillo que ya se ha atrapado, para ser fuertes, cuatro días y cuatro noches se coloca ahí, (...) o para caminar, usted ha visto las hormigas como caminan, pues las hormigas, se pasan por los pies...

Capacidad también atribuida a la manteca del oso:

Por ejemplo, la manteca de oso es para caminar, para que no se siente cansado, que tenga fuerza, por ejemplo, de aquí hasta Popayán se va de a pie, de aquí se va de a pie hasta Piendamó. Yo he estado en eso, de aquí a Piendamó, 3 horas. Mi papá, me lo trajo de allá de una vereda en Piendamó que se llamaba el Agrado. Para salir para Piendamó eran 3 horas, levantaban a las 2:00 h de la mañana, y veníamos. Y de acá llegamos a las 16:00 h de la tarde, pero bien cansado. Ya uno viene por la vereda las delicias y no da ganas de alzar el pie, se cansa mucho, como no me lo hicieron untar la manteca, en ese tiempo los mayores siempre apuntan eso y es para que camine y para que no sienta cansancio, porque el animal mantiene caminando, toda la vida.

Las plantas y árboles también proveen sus bondades:

Mire esa planta que hay ahí, parece un pasto, ¿cierto que es difícil de arrancar? Esta planta se usa para que le salga duro el tendón. Hay árboles que viven 50 años, más de 60 años, o 100 años, o 200 años. Esos árboles, también las hojitas lo echan a uno para que vivan hasta el año que tenga el árbol y para humano también para que viven eso. Por eso con ese tiempo estaban haciendo eso, sabían vivir 100 años, 105 años, 125 años. Hay uno que alcanzó 115 a 120 años.

Como explica el taita Samuel, con los animales y las plantas, se hacen remedios, unos, para ser ingeridos, para realizar baños y ser aplicados sobre la piel, mediante procesos de ingesta y contacto movilizan economías predatorias entre los cuerpos que adquieren atributos y cargan las relaciones con tales seres. La descripción que hace Taita Samuel presenta una imagen que permite imaginar tal relación:

Imagínese como un rayo cubriendo el cuerpo, es el espíritu de las plantas medicinales, el espíritu de los árboles grandes, de los animales que nos rodea. Por eso nosotros tenemos mucho defensa, el espíritu de ellos está junto del nuestro, ellos están juntos está rodeado todo eso. Y por eso hay veces, nosotros, los niños de aquí del campo, camina y no se cae, el niño tiene todo alrededor el espíritu, uno cuando comienza a correr y caminar, ellos no se caen por esa razón, y lo acompaña hasta que se muere...

También considero que existe la posibilidad de extender estas relaciones a las cosas, por ejemplo, a los aparatos usados para la amplificación y manipulación sonora para su protección. Como a DJ Miel, a quien observe como después de instalar los equipos de amplificación sonora usados para ambientar en un baile, esparció sobre los altoparlantes un líquido contenido en una pequeña botella plástica. Era el “refresco”, una combinación de plantas sumergido en “chirrincho”, un tipo un aguardiente artesanal. Posteriormente, colocó detrás los parlantes pequeñas pencas de sábila; me contó que lo hacía “para protegerlos de la gente, porque hay mucho envidioso”, y así, evitar una relación entre la falla técnica y las malas intenciones de las personas, que apelan a estrategias de provocación.

Dando continuidad a los diálogos con el Taita Samuel, explicó que hablar de estas intervenciones sobre los cuerpos ha sido parte de los compromisos que el taita ha adquirido con su incorporación al “Programa de Primera Infancia”, afin al Comité de Salud y Educación, donde junto con otros mayores y mayoras, le recuerdan a las “nuevas generaciones” los cuidados que deben tener con sus hijos. Para él, las nuevas generaciones han sido intervenidas por la medicina occidental, con la presencia de médicos y hospitales, que sumado a las rupturas en la comunicación entre los miembros de la unidad familiar misak alrededor del fogón (*Nakchak*) hacen que no se hable de estas prácticas y por lo tanto se olviden. Para no olvidar es necesario hablar. Otra preocupación consiste en que entre los mismos misak los que se han convertido a la religión evangélica consideran que estas prácticas son demoniacas: “aquí los evangélicos dicen, eso es del diablo, eso es brujería, por eso no lo hacen, creen que es malo”. Lo anterior se vincula con otra frase que es común escuchar “el *isirik* [blanco] cree que los indios tenemos supersticiones, no sabiduría”, y esto seguirá siendo tratado de la misma manera si se continúa considerando un acto mágico la forma en que se resuelven las relaciones de socialidad.

Las posibilidades de transformar los cuerpos y la idea de la persona misak está contenida en lo que los guambianos llaman como Ciclo de Vida Misak -el trayecto que el ser misak debe caminar desde el nacimiento hasta su llegada al *kaushro* (YALANDA, 2009), que no es la muerte sino un proceso de transformación y continuidad-. En el Ciclo existen una serie de procedimientos, en el marco de “rituales” donde los cuerpos de los hombres y las mujeres son transformados, en interacción con las plantas y con los animales. En este enmarañado de relaciones la *música propia* ocupa un lugar importante para la producción de sonidos con agencia transformadora. Esto lo argumenté en mi tesis de maestría (MARTÍNEZ, 2017), donde a partir de la noción de cosmosónica (STEIN, 2009; 2013), entiendo que la praxis sónica de las flautas y tambores misak, interviene en las relaciones de socialidad y en la construcción de la persona misak.

Ahora bien, para hacer sonar los instrumentos misak se debe construir el cuerpo sónico misak, y parte de ese proceso se da en los conocimientos adquiridos a través de los sueños, y la construcción progresiva de dones, formas para adquirir saberes. Entre las habilidades que adquiere el músico por contacto, se menciona que “con la cola del armadillo, como es dura y con punta, se limpian los oídos y ayuda a escuchar mejor”. No es simplemente usado para retirar alguna suciedad interna, sino también para potencializar la capacidad auditiva. También la manteca de la araña pasada por los dedos y la manteca de oso, ayudan a adquirir habilidad en las manos. La etnografía sobre los universos sonoros en la Amazonía suramericana también

permite ampliar este panorama, como lo muestra Seeger (2015) en el caso de los Kisêdjê, quienes acondicionan sus cuerpo, orejas y boca, con artefactos que permiten agudizar su capacidad auditiva y del canto, vital en la formación de la persona y la vida social Kisêdjê.

La agencia, entendida como las potencialidades atribuidas a los objetos por las personas para realizar transformaciones en sus vidas (STRATHERN, 2014), actúa en la preparación de los cuerpos misak. Tener un cuerpo fuerte, preparado, con la capacidad de adquirir atributos, no solo se vincula como una práctica premoderna de preparación del cuerpo exclusivo de una socialidad misak. También hay que comprenderlas como formas para potencializar los cuerpos en respuesta a formas de instauración y de construcción de cuerpos, en el marco de procesos históricos y dinámicas actuales.

El cuerpo se vuelve un lugar de resistencia, no solo de resistencia en el marco de la lucha política, sino de resistencia física y con capacidad de adquirir atributos, que se acentúan ante los desafíos que trae salir de un territorio que, progresivamente queda reducido para la población en crecimiento, y en consecuencia, limitado para entrar en una cadena de distribuciones parentales. Sumado a otras dinámicas regionales que conlleva al desplazamiento de personas.

Así, salir del territorio, es también “enrollarse y desenrollarse”, y para este tránsito al mundo occidental, que es vivenciado muchas veces con hostilidad, tener un cuerpo fuerte para asumirlo es relevante, cuando se está doblemente al margen, del Estado y de la propia comunidad. Paralelo a esta idea emergió también la noción de aprender a “envolverse y desenvolverse” que se relaciona con formas de aprendizaje de las corporeidades.

2.3.3 “Aprender a envolverse y desenvolverse”

Wilmer tiene 38 años, es director y cofundador, junto con Felipe, de la emisora La Bakanísima. Es locutor y también ofrece servicios como “moto-taxi”. La primera vez que fui a la emisora, él no estaba y me atendió DJ Nilson, a los pocos minutos apareció Wilmer, un poco asustado, pues le habían informado que había llegado un inspector del Ministerio de Telecomunicaciones y de la Información (MinTic), que se llevarían los equipos. Supuestamente, sería yo.

Así, me contó cómo su iniciación en la radio fue lo que lo motivó:

De niño a mí me gustaba la comunicación, pero los mayores no me llamaron “venga y aprende”, ¡no! nada de eso, yo me iba a ver porque me gustaban los equipos y tenía que preguntarles a ellos decirles que yo estaba interesado en aprender tal cosa. Porque no me llamaron a mí, sino que yo puse la voluntad

y me fui a que me dieran la oportunidad que quería aprender, y la comunidad me dio la oportunidad, desde ahí empecé a coger eso. Pero vamos para allá, uno aprende a *envolverse y a desenvolverse*.

(...) Cuando yo comencé este proceso... yo nunca estudié más de la básica primaria, después y mayorcito terminé el bachillerato y pues ni modo de ir a la universidad... por diversos motivos, uno, la plata y otro, con hijos y familia es mucho más difícil, no pude por las responsabilidades. ¿Por qué?, porque nosotros no sabemos cuidarnos, o sea no sabemos mirar con anticipación ver más allá de lo que puede un día... es decir... no lograr el sueño que uno tiene, las mujeres y ahí nos quedamos, y no salimos adelante y no pensamos en seguir adelante. Es bueno seguir trabajando la tierra... con eso no quiere decir que uno no trabaje la tierra... igual yo trabajo la tierra, porque uno le hace a todo a lo que sea [como un todo-terreno], cualquier cosa hay que hacerle estamos en la lucha... y si estoy en el campo de la locución en la radio pues ahí se le hace de toda manera ahí hay un conocimiento tal vez no era profesional.

“Hacer lo que sea”, porque se “está en la lucha”, y “ser un todo terreno”, son frases que dan cuenta de los desafíos que tenemos personas que estamos desde diversos vectores arrojados en las inestabilidades que producen las políticas neoliberales, en las que insertarse en las dinámicas de la mercantilización es la única forma de sobrevivir, por no invocar el eufemismo perverso del “emprendimiento”. Una de las actividades aprendidas fue el uso de sus habilidades sobre equipos y la voz en la radio La Bakanísima.

Destaco que una de las formas de desempeño del cuerpo en las prácticas que aparecían como repentinas o novedosas era el hecho de aprender a “envolverse y desenvolverse”. Como un proceso de aprendizaje. Envolverse y desenvolverse aparece reiterativamente como una forma de asumir el riesgo de aprender. Por ejemplo, me explicó:

Yo no sé algo, pero lo quiero hacer porque tengo el interés o la necesidad de asumirlo. Cuando lo haces sin saber nada o muy poco, asumiendo los riesgos. Si no sé... si soy reprimido, regañado, o burlado, es decir, se envuelve, pero no importa, es parte del proceso, de eso se aprende y se resuelve, y se desenvuelve en algún momento, a cualquier plazo, sea de inmediato a corto, mediano o largo plazo en otra forma de temporalidad.

Para dar continuidad a lo anterior quiero presentar una narrativa de la trayectoria de vida de Wilmer, que congrega parte de la dinámica discutida en el capítulo. Donde ese ir y venir, y estar en la lucha, es un proceso que contiene matrices complejas de experiencias que dan cuenta de la dinámica del sujeto construido como indígena en el marco de las dinámicas corpóreas y geopolíticas.

Uno de los fenómenos recurrentes en los procesos de indigenidad es el lugar del idioma entre dos culturas, para este caso, el *namuy wam*, la forma hablada del pensamiento misak y el

español. Wilmer me contó que aprendió español, cuando se vio obligado de niño, con sólo doce años, a ir a la ciudad de Cali a trabajar, dada la precariedad de su familia. En Cali vivió varias vicisitudes.

En ese tiempo no era como en estos tiempos, que a través de las luchas se han ganado tantos espacios y el gobierno por obligación tenía que darnos salud y educación y no nos daban, y había que pagar salud y educación, y en ese tiempo, séptimo [grado] tenía un precio y octavo [grado] valía mucho más, entonces ellos [sus padres] no alcanzaron a pagarme los estudios, esto me obligó a salir a trabajar porque no había cómo sostener las cosas.

Por ese motivo me tocó salir para Cali, pero no me mandaron mis papás, ellos no conocían ni Cali. Pero dígame uno de dónde va a tener conocidos una persona que nunca sale de acá. Uno va para allá y lo miran como raro “este que... será un ladrón, un delincuente”. Creen que uno anda mendigando o sea que no lo van a reconocer y así y todo, salí de aquí, salí de Silvia me fui por mis propios medios, yo no conocía ni siquiera Popayán y me fui para Cali.

Los primeros días y como le digo, ahí más o menos uno se defendía con el español de lo que me hablaban yo entendía, pero así que expresar era muy difícil, y aprender y a la cultura occidental, en la forma de sentarse uno, en la mesa como se debe sentar... mejor muchas cosas... eso parecía inmenso... y pues sino también en la ciudad... cómo le digo... no es que todos sean así, pero hay gente que no falta en humillarlo a uno, entonces todo uno tiene que pasar por todo eso, y eso en la vida uno aprende.

Luego de muchas dificultades iniciales, Wilmer aprendió a comunicarse en español e incorporó las prácticas civilizatorias de la ciudad. Le dieron trabajo cuidando a un anciano enfermo en una casa familiar. Sin embargo, contó que lo dejaban encerrado y él no sabía ni siquiera en qué barrio o dirección se encontraba. Una vez, una vecina le alertó que el señor que cuidaba tenía una enfermedad grave y contagiosa, y le sugirió escaparse. Angustiado, “un día me escapé, vi la puerta abierta, cogí mis cosas y salí”, dice. Después, una amiga misak lo llevó a una finca a trabajar junto con ella. Sin embargo, tampoco fue una buena experiencia. Agregó “como me maltrataban yo dije ‘¡no más, me voy!’”, y la señora me decía ‘usted no conoce, qué se va a ir, a usted Cali se lo come vivo’, es decir, ella me asustaba. Cogí la maleta y me fui, ese día dormí en la calle... Cali es peligroso, pero me tocó”. Posteriormente, pudo establecerse, trabajando en un taller de restauración de objetos de cerámica, gracias a que el dueño, un señor mestizo, lo instruyó en el oficio y le dio hospedaje y alimentación los primeros días, y luego le pagó por su labor. Además, lo motivó a que estudiara en un colegio nocturno para terminar su bachillerato.

Las anteriores dinámicas de tránsitos y vicisitudes, entre relaciones exitosas e impactantes, lo obligaron a desarrollar ciertas habilidades y a adaptarse a los regímenes que exige la gran ciudad, así como ganar una confianza y capitales para moverse entre fronteras

geográficas y culturales. Además, tener dos lenguas luego le sirvió para entrar en la radio, y ser reconocido entre tales fronteras lingüísticas.

2.3.4 “We Bring the Revolution Home”

Tiempo después de haber ayudado a DJ Miel a montar una antena para expandir su emisora de radio “La Cumbiera” (Ver ítem 1.1.2), lo que había dado más confianza a nuestra relación, me contó sin desprenderse un audífono que conectaba su oído con el celular y mientras caminábamos en medio de un lote cultivado de café y de plátano, que él vivía en ese territorio campesino:

Mi abuelo tuvo muchos hijos. Como 6, y de esos, 4 hombres, y no había tierra para todos, y se estaban matando allá arriba [en Guambia] entre ellos, eso peleaban, mi papa y mi mamá se habían juntado, y ahí nací yo, entonces cuando el cabildo compró una tierra aquí abajo mi papá salió favorecido, esta tierra tiene escrituras, pero está en zona campesina.

DJ Miel, creció cerca de las actividades agrícolas vinculadas con el cultivo de café, dando una continuidad a una de las actividades que trabajaban sus padres, en la colecta de este fruto insignia de la patria cafetera: “yo sé casi todo lo relacionado con el café, todo el proceso, mi habilidad es para trazar el terreno, para cultivar el café, pero es duro, yo imagino algún día haciendo otra cosa”.

OG: ¿Qué otra cosa?

DM: Trabajando en la radio, me gusta mucho la radio, ser locutor y me gusta la música, pero no toco ningún instrumento, yo compré una guitarra, pero no me sonó, entonces la vendí, me di cuenta que me gusta poner música. Pero como escucho la radio quiero ser locutor...

OG: y ¿te interesaría estudiar algo así parecido?

DM: yo ya estudié, mire. Yo estudié en Piendamó en un colegio que no es de la comunidad [misak], es un colegio público, por eso yo no aprendí a hablar la lengua propia misak, pero la entiendo más o menos, terminé el colegio y mi papá quería que hiciera algo y yo le dije “quiero ser locutor”, y pues a mí papá también le gusta la radio mucho, escucharla, él dijo, “bueno, vaya pues”. No podía llegar a la universidad porque no sabía qué hacer, entonces en Popayán hay un academia de locución, yo busqué, y eso me costó plata, pues imagínese, eso era como 250 mil el mes, y mi papá queriendo que yo me ocupara y también pensaba que no me fuera a quedar solo cogiendo café, y pues todos mi amigos en el vicio y se iban para el ejército, mi papa no quería que yo cogiera vicio, de tomar y de fumar, entonces me llevó a la academia...

OG: Y ¿cuántos semestres estudiaste?

DM: Un mes... porque no volví, perdí una plata [dinero]. Cuando llegué a la parte práctica que lo ponían a hablar, yo hablaba como creía que hablaba y

pensaba que estaba bien, y el profesor, que estaba mal, que respirara, que vocalizara, y yo trataba y trataba y entonces me dice “sabe qué, mijo, usted es indio y no tiene voz para esto”. Vea señor... a mí, no se me olvida, entonces me aburrí y me dio pena volver. Después le dije a mi papá que yo me había equivocado y que mejor me iba a coger café, me quedé calladito no decía nada, usted se imaginará, yo no sé qué es lo que pasa, pero en Popayán hay una vaina que no le gustan los indígenas, entonces ¿qué le queda a la gente como yo, resignarse?

DJ Miel no desistió de su empeño, luego del impacto de escuchar que él no tendría la cualidad de la locución por, supuestamente, “tener voz de indio”, un argumento racista. Él afirmó que tomó la decisión de convertirse en DJ cuando vio y escuchó a DJ David Guetta, un reconocido DJ de la “escena electrónica”, de quien tiene un afiche pegado en la pared de su cuarto entre la imagen de la Virgen de las Mercedes y una imagen de un calendario con una modelo que lucía la camiseta de un equipo de fútbol colombiano. Llamó mi atención que al otro lado tenía un afiche promocional de un equipo para DJ, de marca *Pioneer*, que decía “*We bring the revolution home*” [traemos la revolución a casa]. Ese es el eslogan que usa Pioneer, la empresa japonesa que desarrolla equipos electrónicos, enfocados en sonido, desde la tercera década del siglo XX, y penetró en la década de 1940 a los Estados Unidos en el mercado de los televisores. Con el slogan no solo hacía referencia al impacto que la televisión en las prácticas cotidianas de las personas y como una promesa hacia la vida moderna, sino que además hacía un aviso de la presencia de las tecnologías en un sinnúmero de dominios de la vida cotidiana. Miel explicó cómo consiguió su primer controlador:

Yo había ahorrado una platica [dinero] para el semestre en la academia que le dije, entonces dije, ¿qué hago con esa plata? me voy a comprar un televisor de pantalla plana, porque en la casa no había, los ahorros de a poquitos, un trabajito aquí y allá. Me fui al centro un almacén a Popayán a comprar el televisor y yo viendo qué compraba y había un televisor grandote, muy caro y estaban pasando un escenario grandote con luces y un sonido, yo me quedé “¡juepucha! ¿qué es eso?”, me vi como 10 minutos lo que estaban pasando y vi que decía David Guetta, y tenía esos aparatos para mezclar unos DJ, algo parecido le había visto a un señor de Piendamó, pero es que Guetta lo manejaba diferente, y con luces entonces me fui del almacén, entré a una sala de internet y busqué quién era David Guetta y me gustó, entonces busqué al señor de la tienda que tenía el aparato para mezclar y él me ayudó conseguir uno, y él me preguntó “¿pero usted sabe para qué es eso?” Y yo le decía sí, yo sé para qué es, porque yo ya había visto y escuchado, entonces él me preguntaba que si yo ya tenía amplificador, parlantes y todo eso, y yo le decía... sí señor, yo ya sé de eso, pero mentira, no sabía de qué me estaba hablando, yo quería un controlador, y él me lo ayudó a conseguir, pagué setecientos mil pesos (160 USD aprox.) por él una cosa buena de segunda marca *Pioneer*, yo más contento.

Parte de los ahorros trabajando en dos épocas para recolectar café que había trabajado en una finca, las invirtió en un controlador Dj, que sólo pudo usar un año después porque se dio cuenta que necesitaba de un computador, unos parlantes, un software y un amplificador.

Yo no sabía que debía tener todo eso, me faltó orientación, pero el mismo señor de la tienda, él es paisa, se dio cuenta que yo estaba más perdido, pero como sabía que me gustaba el sonido, me recomendó a un sonido de Popayán y ahí empecé, conectando cables, cargando parlantes, esas cosas y ahí aprendí yo tenía como 18 años. Era un sonido grande.

Ese trabajo que realizaba principalmente los sábados era adicional a su trabajo como agricultor, inició cargando equipos, y posteriormente, ante la ausencia del Disc Jockey, como le llama a la persona que solo se dedica a colocar música, no “mezcla”, le tocó asumir el papel, y desde ese entonces resolvió ser programador de música para las fiestas:

Me buscaban porque yo colocaba buena música, para hacer bailar, a mí no me gusta el trago, y uno trabajando el campo es fuerte, entonces, qué pasa, yo trabajaba dos días tranquilo, sabe que el éxito de un Dj o de un sonidista está en no tomar y respetar a la gente, a mí por qué me buscan, porque soy respetuoso, no tomo, no me meto con nadie, tengo amigos, porque soy serio, eso no se puede dejar por ahora, pero me buscaban mucho.

Esto contrastaba con las versiones que algunas personas me comentaban sobre él. DJ Miel destaca algo que es evidente, y es el abuso del alcohol no solo entre las personas misak, si no en gran parte de la ruralidad del Cauca, y que fractura las relaciones entre las personas y las familias:

DM: yo creo que es el alcohol, mire, mi abuelo alcohólico, mis tíos alcohólicos, mi papá era tomador, pero ya no más, hasta tengo un tía alcohólica, aquí se toma mucho aguardiente y chiquito, usted me preguntará, no sé y por qué toman tanto ... yo a veces se pensar y digo, debe ser por las penas, porque es difícil, ser despreciado en el amor, por la familia, por la gente, yo he pensado mucho en eso, es como, sin futuro, entonces yo tengo dos hijas, y un niño mayor, y no quiero que pasé así, como yo he pasado, como pasó mi papá, como pasó mi abuelo, entonces... uno entiende cuando le pasa...

Venga le cuento, de joven yo no entendía bien, mi papá me llevaba a las reuniones del cabildo, pero yo era como se dice... indiferente, ¿sabe cuándo me di cuenta de qué trataba la lucha indígena? el día que ese profesor de la academia de locución, me trató mal, yo me di cuenta después que salí del colegio que era duro para uno como indígena, entonces yo me puse a pensar calladito, pensaba y no seguí estudiando, y mi mamá señora pensaba “este anda como raro, qué será que le pasó, será que lo enfermó el duende”. Pensaban el que duende se me había aparecido, pero yo estaba era aburrido y era calladito, entonces me llevaron al médico, un señor guambiano de aquí cerquita no más, para que me hiciera *refresco*, cuando llegamos a la casa ahí sentados en la cocina, yo le dije, lo que me había pasado, y mi mamá se puso a llorar y mi papá me dijo que debí contarle. Ahí, él me dio consejo de porqué era importante la lucha indígena, y me cuenta cómo recuperaron Santiago, y eso me dice, es para tener dignidad, para perder el miedo, para aprender a

confrontar, entonces es bueno por eso escuchar la voz de los mayores porque ellos saben lo que no vivimos en la recuperación. Desde ahí cuando hay paro, reunión, lo que sea, yo trato de ir.

OG: y ¿has participado del cabildo?

DM: No, yo no, mire yo tengo 26 años, y no fui al cabildo, pero acompañé las mingas, las reuniones, me gusta escuchar.

A pesar de que no es parte del cabildo, destaca que ha participado activamente de las manifestaciones que son convocadas por diversas organizaciones del Cauca, indiferente de cual sea, entendí que lo importante es apoyar los procesos desde las márgenes y con visión crítica sobre las mismas autoridades de las diversas organizaciones;

Usted no siempre ha escuchado, la vía Cali-Popayán siempre está tapada es por la gente del CRIC, y si hay ahí guambianos, es porque somos los guambianos que vivimos cerca, pero dicen que los guambianos son así, pero digamos que algunos, los guambianos aquí somos más bravos, pero usted se pone a pensar ¿Por qué el CRIC consigue lo que consigue? es que la gestión de ellos también que va más rápido, por eso también es que el gobierno le suelta más rápido las cosas. Y yo le cuento el CRIC existe porque los misak se organizaron, todo empezó con los misak, pero usted ve y ahora la gente está dividida, ¿vio lo que pasó en Siberia este año? eso no debe pasar entre Nasa y Misak, y yo les enseño a mis hijas, eso es así para que aprendan sin rencor.

Es relevante destacar los entramados profundos del sentimiento del dolor subjetivo y colectivo. De un lado, se experimenta a nivel personal, con las dificultades por sostener la familia, por mantener una relación amorosa, por el desprecio y discriminación que experimentan de la población externa al migrar. De otro lado, de modo colectivo, en el tema del despojo y problemáticas sociales, como el alcoholismo.

Mi objetivo en este capítulo fue trenzar las experiencias con los colaboradores, *los que hacen sonar* tecnosonoridades, y a partir de sus trayectorias, reflexionar sobre las modulaciones que adquiere el cuerpo en sus relaciones con el territorio, los procesos de movilidad y migración, los imaginarios y la construcción de alteridades. Las mismas transformaciones del cuerpo al relacionarse con ambientes, vía procesos de incorporación y formas de sentir que nos aproxima a valorizar las experiencias sensoriales como forma de acceder a lo que se identifica como “modernidad”. Entendida como un proyecto globalizante localizado desde el siglo quince en la convergencia renacentista de Europa, con los procesos de colonización en lo que fue llamado como América, etiquetado bajo calificativo de “occidental”.

Diversas dimensiones de las corporalidades de *los que hacen sonar* misak configuran un entramado de posibilidades de interacción, como respuesta a modelos sobrepuestos que refuerzan lo que significa ser un indígena en la actualidad, que sigue vinculado de forma romántica a un territorio, a los resguardos, y movilizándolo a partir de una geografía de la exclusión (BRIONES, 2005).

Las formas de re-territorialización en función de sus movibilidades presentan una dinámica fluida y conflictiva, donde el cuerpo de forma relacional ocupa un lugar en la definición de la producción de territorialidades, en función de una doble vía, *el emplazamiento* y *el desplazamiento*, lo que moviliza una serie de emociones, que transduce en el cuerpo formas de producción de corporalidades.

Las trayectorias de las personas y las cosas se entraman. Seguir las nos permite contornar la relación entre fenómenos y atender las complejidades de las dinámicas sociales. Aquí, las prácticas sonoro-musicales, las formas de escucha y la relación con el sonido nos dan una idea acerca de cómo estos fenómenos adquieren sentidos en las prácticas cotidianas.

Entender la experiencia sonora desde el cuerpo permite transitar por las posibilidades diversas de las formas de ser que han sido configuradas en modelos de representación a partir de diversos discursos que producen formas de alteridad. Es pertinente recordar que los estereotipos derivados de las formaciones de alteridad nacionales pueden tornarse en un medio para forzar la conformidad y la obediencia, (HERZFIELD, 2004b), pues son formas de exclusión social, retratan los caracteres nacionales como fijos, simples, e inequívocos.

También, se puede destacar de las narrativas presentadas por *los que hacen sonar*, el lugar de la radio en este entramado, como elemento constitutivo de una acustemología que interviene los cuerpos. Lo anterior, así como las diversas formaciones tecno-sónicas serán explorados en profundidad en los tres próximos capítulos, desde la corporalidad DJ, la formación sonora en un grupo de tecnocumbia y las tecno-vocalidades misak.

Trayendo de nuevo las discusiones sobre las movibilidades y las “diásporas indígenas” James Clifford (2007), destaca que la movilidad voluntaria o forzada no es un fenómeno de la indigenidad reciente, pues señala la historicidad de un cosmopolitismo indígena que ha expandido los límites entre los territorios de origen y los centros urbanos, por medio de viajes, y posteriormente, a través de formas de diversas de comunicación que permiten establecer conexiones globales.

Aun en los propios en los territorios indígenas, no hay corporalidades homogéneas. Así lo muestran los integrantes de Etno Son que desafían los estereotipos y discursos de una “voz indígena” y las narrativas de investigadores con la que no se sienten representados. Esto lo

hacen con la imagen de su grupo musical en escena y en sus prácticas cotidianas con sus formas de vestir sin el traje misak, con el dominio tecnológico de lo sonoro en prácticas musicales a la vanguardia, con un show repleto luces de colores, apelando a las historias familiares y a sus interpretaciones sobre formas de ser indígena, alternativas.

Otro punto de tensión que revela una conexión global es la movilidad a las grandes ciudades de personas jóvenes y niños, las vicisitudes a las que deben confrontarse al asumir diversos regímenes de comportamiento civilizatorio urbana, como la obligación de aprender con fluidez una nueva lengua, en este caso el español, una lengua cosmopolita, que facilita las interconexiones globales. En el caso de Wilmer, esto facilita la adquisición de capitales para desenvolverse en las fronteras que exigen la ciudad y los compromisos con la comunidad. Finalmente, diversas fricciones y zonas de incomodidad son parte de la trayectoria narrada por DJ miel, que como le pasó a todos sufrió el desprecio racista, en su iniciativa por estudiar locución, pues su voz no se ajustaba a una estética dominante para la radiodifusión. Esto lo impactó para lograr establecer otras conexiones en sentidos variados, como la búsqueda de los recursos para invertir en equipos de reproducción sonora, y profundizar su relación con las tecnologías. Aunque desde niño estuvo involucrado en las prácticas occidentales, como la educación y la religión católica, fue a partir de sus encuentros y desencuentros en la movilidad a otras ciudades y en la tentativa de profesionalizarse en la radio, que emergió en él una conciencia indígena que le llevó a reflexionar su lugar en el mundo y en la búsqueda de sentidos y compromisos políticos desde los márgenes.

3 LA BAKANÍSIMA, TU MEJOR CONEXIÓN: TRAYECTORIA DE UNA RADIO ALTERNATIVA EN SILVIA-CAUCA

En las siguientes líneas trazaré una trayectoria de la emisora radial La Bakanísima que, entiendo como un *entorno* donde se movilizan diferentes procesos alrededor de prácticas sonoras, y entre los que se destaca la articulación de tecnologías, economías morales y alianzas sónicas. Se trata de una emisora radial que ha construido progresivamente una propuesta alternativa a las grandes emisoras comerciales y a las comunitarias⁴⁶ que operan en los resguardos y bajo la dirección de los Cabildos. Ante la ausencia de emisoras orientadas a una población “juvenil” en Silvia, emerge como una posibilidad, que no sólo impacta la población rural y urbana de esta ciudad, sino que también busca extender sus fronteras y transmisión a nivel regional y global. Ahora bien, hablar de la trayectoria de La Bakanísima es hablar también de otras trayectorias y de la convergencia de una serie de materialidades e ideas que le dan sentido y configuración a la permanencia de este espacio para la radiodifusión sonora.

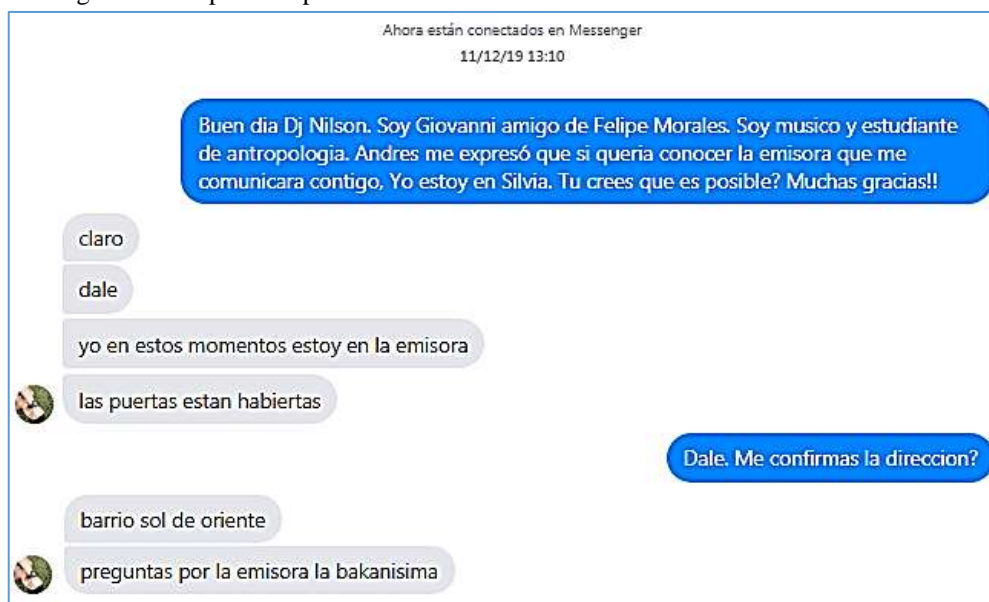
Puede ser extenso hablar de los múltiples hilos que convergen en su origen, pero voy a referirme a algunos que considero relevantes en el presente relato: El encuentro de personas pertenecientes al pueblo misak y el proceso de formación y consolidación reciente de un barrio en el siglo XXI en Silvia; las políticas de inclusión del municipio de Silvia a través del Carnaval de Blancos y Negros⁴⁷; y las políticas de inclusión de las poblaciones declaradas como étnicas de acuerdo a la constitución política de 1991. Este último punto es de particular importancia ya que permite la autonomía y la gobernanza sobre sus territorios, fundamentado en un proceso de lucha histórica por su recuperación, de los cuales fueron despojados desde la conquista y durante el siglo XIX hasta el presente con la usurpación por parte de una maquinaria político-terratendiente.

⁴⁶Para la UNESCO de acuerdo la Lay 14 “la radio comunitaria es un medio de comunicación que da la voz a los que no la tienen, que sirve como vocero de los marginados y es el corazón de la comunicación y de los procesos democráticos en las sociedades”. Y “esto significa que la radio comunitaria debe, de un lado, ser administrada por la comunidad y de otro, servir a los intereses de dicha comunidad” (SCARONE, SANCHEZ, 2003, p. 6)

⁴⁷ Una fiesta popular que se rastrea desde el siglo XVIII, se institucionaliza en la Ciudad de Pasto Capital de Nariño en el año 1927, y moviliza elementos representativos de las cultura andinas y africanas, entramadas en procesos de colonización, y se celebra en épocas de Solsticio de invierno (BENAVIDES, 2008). En el año 2009 fue declarada patrimonio cultural de la humanidad. Esta fiesta se ha difundido por varias ciudades y poblados del sudoeste de Colombia y se ha institucionalizado en ciudades como Silvia, que para el 2023 celebrará su versión número 63.

3.1 SIGUIENDO RADIOFRECUENCIAS

Figura 12 - Captura de pantalla de Conversación en chat de Facebook con DJ Nilson



Fuente: Oscar Martínez, Dic 2019

Así fue como me contacté a DJ Nilson en diciembre de 2019, con el fin de ir La Bakanísima por primera vez y conocer a sus participantes. Ese día estaba justo en el centro de Silvia. Al lado de la iglesia y frente del parque principal se encuentran las paradas de buses y vehículos de transporte que se dirigen a todas las veredas de Guambia, y en dirección de otros resguardos que hacen parte de esta ciudad. También estacionan los “moto-taxis” un servicio de transporte informal, dominado por hombres jóvenes, la mayoría, personas indígenas del pueblo misak y nasa. Abordé el servicio de moto-taxi con las indicaciones que me dio DJ Nilson: “Me lleva al barrio Sol de Oriente, a La Bakanísima”, fue suficiente información para el conductor.

Se debe seguir por el desvío al lado izquierdo de la estatua de la Virgen de Chiquinquirá⁴⁸ del barrio Las Delicias, por una carretera en subida y empedrada. Con habilidad, el motorista maniobraba por el resbaladizo y difícil terreno. El barrio Sol de Oriente se encuentra ubicado en la parte superior de una pequeña montaña [morro] y desde ahí se puede apreciar al occidente una panorámica de la ciudad. Es uno de los catorce barrios⁴⁹ que hacen parte de la cabecera municipal de Silvia. Este barrio inició como una ocupación por parte de familias misak desde mediados de la década de los noventa, que por la gestión del cabildo lograron escriturar los predios a inicios del siglo XXI. Solo hasta el año 2016 se instaló el

⁴⁸ En la religiosidad católica de Colombia, es considerada la “Patrona y Reina de Colombia”.

⁴⁹ De los que hacen parte los barrios: Las Delicias, San Agustín, El porvenir, El Centro, Chimán, Caloto, Boyacá, Los Sauces, la Esperanza, Ambachico, el Manantial y Chinchimalf.

servicio de agua potable y alcantarillado, y se reguló el servicio de energía eléctrica que era obtenido por conexiones ilegales. Las viviendas presentan una combinación de arquitecturas a medio concluir en bahareque, en ladrillo, cemento y teja de asbesto.

Figura 13- Barrio Sol de Oriente



Fuente: Oscar Martínez, Dic 2021

Figura 14 - La Bakanisima en el Barrio Sol de Oriente



Fuente: Oscar Martínez, Dic 2021

En este barrio hay varias emisoras radiales; su altura es una ventaja importante en la radiodifusión sonora, ya que es determinante para ampliar el rango de cobertura, así me lo explicó el moto-taxista, que sabía de detalles y especificidades técnicas. En medio de la confusión para encontrar la ubicación precisa de La Bakanísima, visitamos un par de emisoras que tenían anuncios muy discretos, como: “La Calidosa”, que estaba fuera de servicio, y “La Radio del Señor”, una emisora cristiana. Finalmente, un mural pintado en la fachada de una casa indicaba que era el lugar. De forma vistosa estaba escrita: “TIENDA DE ORIENTE LA BAKANISIMA”, con la representación de un sol de color amarillo con rostro, pintado en el extremo superior izquierdo; y al lado opuesto, en el extremo inferior derecho símbolos de la grafía musical occidental como la clave de sol y algunas corcheas.

Cuando entré, vi que las instalaciones de La Bakanísima estaban en un cuarto al fondo de una casa que, en la parte delantera colindaba con la calle y era ocupada por una tienda de abarrotes. Nadie sospecharía que en esa casa había una emisora, a no ser que lograra identificar la antena de emisión que se hacía visible desde el exterior. El espacio del estudio de la emisora se organizaba entre dos cuartos contiguos comunicados por una puerta, y separados por una pared, con una ventana de vidrio que permite tener una visión a lado y lado de los cuartos. El primero, cumplía en parte funciones de depósito para artículos de la tienda, con una luz deficiente donde se podía percibir algo de desorden. Dos meses atrás el estudio se había trasladado a ese lugar. El segundo cuarto estaba mejor iluminado con el espacio justo para una mesa-escritorio, dos sillas y una estantería.

DJ Nilson (22 años) me hizo señas de que ingresara al estudio principal. Cuando entré, el olor del lugar me dio la bienvenida, recordé de inmediato el olor de la emisora donde trabajó mi papá y que visitaba de niño. Podía reconocer ese olor a cobre contenido en aparatos como los amplificadores, los micrófonos, el transmisor, los transformadores y los reguladores de energía que protegen los equipos.

Imaginé que la emisora en su infraestructura sería más precaria, pero el cuarto contaba con un sistema de aislamiento, espumas y panales de huevos, un micrófono y una consola de ocho canales. También tenía dos computadores de mesa con una pantalla plana cada uno y un equipo de sonido que hacía las funciones “de retorno”. Completaba la infraestructura, el corazón de la radiodifusora, el *emisor*, que envía las señales de radiofrecuencia hacia los *transmisores*; una infraestructura de antenas y equipos de *recepción* y *emisión* ubicados en lo alto de una montaña de un resguardo en la región central del Cauca. En las paredes estaban dispuestas algunas materialidades que identifican a la emisora, como un pendón con el logo, así como una cartelera con las fotos impresas de los DJs que hacían parte de ella, todos, hombres

jóvenes entre los 20 y 40 años. También decoraban el espacio afiches de artistas y de grupos de música bailable, algunos de los cuales reconocía.

La imagen de DJ Nilson era llamativa, empezando por su corte de cabello, que me explicaron que le llaman: “Charagui”, como lo usan la mayoría de los colaboradores referenciados en esta etnografía, un corte “tipo mohicano”, corto a los lados, y unos centímetros más alto en la parte superior. Vestía pantalón ajustado de color negro, zapatos imitación de alguna marca de tenis conocida, camiseta y chaqueta impermeable para resguardarse de las lluvias de invierno.

Desde el año 2018 Nilson hace parte del equipo de DJs y locutores de La Bakanísima (LB99.7). Después de terminar su formación secundaria en un colegio público, inició un curso técnico para formarse como chef, pero no fue lo que él esperaba. Sin muchas expectativas de continuar sus estudios, participó de una capacitación sobre “comunicación propia”⁵⁰ promovida por el Comité de Comunicación del Cabildo. Ahí conoció la existencia de LB99.7 y a los directores, Wilmer y Felipe, quienes le dieron la oportunidad incorporarse en los procesos de aprendizaje impulsados en esta emisora.

Nilson vive en el sector rural del municipio de Piendamó junto con sus padres, a quienes apoya durante la semana en oficios relacionados con la agricultura. Los fines de semana se desplaza 27 kilómetros hasta Silvia a “tomar el control” en la emisora y a estar atento a que salga algún “baile” donde necesiten un DJ. Pernocta en los mismos estudios de la emisora, acondicionando un colchón y algunas cobijas que lo protegen de las bajas temperaturas que hacen en lo alto del barrio. Wilmer, el director de la emisora, le provee las tres comidas del día mientras apoya su funcionamiento.

Con destreza, manipulaba los equipos de forma simultánea, el computador, la consola de audio y el celular, por donde recibía la mensajería instantánea, los reportes de la sintonía y las solicitudes de canciones que buscaba por YouTube o desde el disco duro del PC, y los organizaba en orden de solicitud para reproducirlos. Simultáneamente, enviaba saludos a las personas que se reportaban desde diferentes lugares: veredas y ciudades del Cauca y de otros departamentos vecinos, lugares que registró en un cuaderno como si estuviese cartografiando la cobertura de la emisora.

Observaba la performance con asombro, pues se requieren habilidades para manipular varios equipos y diversas tecnologías. Algo como un “Cyborg”, que maniobraba hábilmente. En el momento, transmitía el programa musical del sábado en la tarde, donde presentaba las

⁵⁰ Donde se articulan ideas, recursos y herramientas tecnológicas asociadas a los medios de comunicación y orientadas por principios cosmológicos *misak*.

“producciones” realizadas por otros DJs de la región, que describió como “las mejores mezclas de las *tecnocumbias* de los DJs Cauca”. Cuando terminó su intervención *Al-Aire*, después de un simple saludo gesticulado, me expresó: “Entonces usted es amigo de Felipe, mi maestro”. Aprobé esta condición y le pregunté y ¿Desde cuándo es tu maestro?:

Desde cuando lo conocí en 2017. Es que le cuento, aquí se dice que el primer DJ de Guambia fue Andrés Felipe Morales, él se reconocía como DJ Misak, después muchos le seguimos a él, y ya mejor dicho... ya todo mundo ya quiere ser DJ, es que es muy chévere manejar esos programas. En 2018 empecé oficialmente como DJ aquí en la emisora. Yo quería aprender porque me gusta hablar, yo hablo mucho, entonces, los DJs que saben más me dejaban hablar por momentos y manejar los equipos, ahí fui aprendiendo. (DJ Nilson, 2019)

Por un lado, Nilson me confirmaba el lugar que Andrés ocupa en este proceso, como “maestro” de otros jóvenes, dando cuenta de ciertos matices generacionales sobre los que se está construyendo la práctica DJ y radial en Guambia: unos son aprendices y otros son maestros. Por otro lado, resaltaba la relevancia de las tecnologías, tales como “programas” -softwares y aplicativos- usados para la edición y para la mezcla de audio. Y precisamente, sobre el hecho de que “todo mundo ya quiere ser DJ, es que es muy chévere manejar esos programas”, coincidía con lo que más adelante me diría Duvan DJ, que también hizo sus prácticas en LB99.7 e integra un grupo de tecnocumbia en Guambia: “En Guambia, hay cualquier cantidad de DJs, en cada vereda y en cada sector, hay mucha gente (...) es que es como un juego, y allá todo el mundo quiere jugar con eso, pero hay algunos que juegan en serio, y se vuelven DJs profesionales, y viven de eso”. Y eso fue lo que observé en Nilson, que estaba en un “juego”, en el que DJs con diversas habilidades, se tomaban en serio la manipulación de equipos de edición y de producción sonora para la realización de las “producciones”, materialidades sónicas que adquieren un valor simbólico. También quiero destacar la importancia del trabajo sobre sus propias voces, “aprender hablar”, con el objetivo de convertirse en locutores, animadores o *voice over*, a partir de las técnicas corporales para la consecución de atributos físicos y habilidades sobre los dominios técnicos digitales y vocales. Los que aparecen como posibilidades para desarrollar proyectos individuales y colectivos con los cuales se soportan y agencian posibilidades de existencia en el escenario conflictivo del Cauca.

Mientras trataba de llevar el diálogo con Nilson, en diferentes momentos entraban jóvenes quienes le hablaban en la lengua propia, *namuy wam*, y seguidamente, cargaban unos dispositivos de almacenamiento USBs (*Pendrives*) con música, y se retiraban. Algunos me observaban y me saludaban con gesto lacónico y sin cruzar una palabra, a lo que respondía con cordialidad, buscando empatía. Era evidente que en este lugar se gestaban dinámicas de

aprendizaje entre jóvenes entusiastas de la difusión radial y de la práctica DJ. Nilson me insistió que no solo en Guambia sino que en varios municipios del Cauca hay una cantidad considerable DJs que establecen redes de contacto entre ellos ¿Cómo se articulan estas redes de DJs y qué se moviliza en estas dinámicas? Estas preguntas las abordaré en los capítulos siguientes.

3.1.1 Pero si usted no es un solidario ¿Qué hace aquí?

Cuando Nilson me explicaba que aplicativos usaba para la edición y la mezcla, y a la vez, programaba la música solicitada, entró al estudio un hombre con tono de voz fuerte y que mostraba autoridad, era el Taita Wilmer, el director de la emisora. Me estrechó su mano con fuerza, cruzó unas palabras con Nilson en su idioma, me observó y expresó “¿Quiere comer manjarblanco⁵¹?”; le seguí. Caminamos por las calles estrechas sin pavimentar, hasta que llegamos a un lote en proceso de construcción de una casa y ahí estaba su familia junto con un grupo de vecinos, entre hombres, mujeres y niños que juntos preparaban el manjarblanco. Todos hablaban en lengua misak. Pocos minutos bastaron para que una seguidilla de preguntas aflorase: “¿Usted es de las TIC?”. Pensaban que era inspector del Ministerio de Tecnologías de la Información y Comunicaciones. Continuaron “¿Pero entonces, usted trabaja con el Cabildo?” insistían con curiosidad “No, no trabajo con el cabildo”, respondí. Wilmer había perdido el contacto con Felipe desde hacía algún tiempo y no había forma de que le avisara sobre mi posible visita. Les informé de mi relación con él y la familia Morales Mazagualli de la vereda El Cacique en Guambia, de cómo los había conocido y de la investigación que realicé durante la maestría para una universidad brasilera, pero aclaré que era colombiano, de Palmira. “¿Pero entonces usted es un solidario?” Preguntó. Si bien, nunca me he reconocido como un “solidario”, sí me han asociado con esta figura. Les expresé que precisamente no estaba con ningún compromiso formalizado como tal y que no me sentía así, y me respondió: “Pero si ya hizo una tesis de *música propia* es un compromiso de solidaridad, porque nos piensa y nos trajo algo que no teníamos, es importante porque es la memoria de los mayores”.

En este punto es necesario destacar, como lo he anunciado desde un principio, que los *misak*, así como los *Nasa*, son pueblos con activa presencia política en el escenario nacional, articulados alrededor de organizaciones que surgieron en la segunda mitad del siglo pasado como el Concejo Regional Indígena del Cauca, CRIC y las Autoridades Indígenas del Suroccidente Colombiano, AISO, y organizaciones emergentes en el siglo XXI que dan cuerpo a lo que se conoce como el movimiento indígena en Colombia, caracterizado por los procesos

⁵¹ Un dulce de leche que se prepara para épocas decembrinas en muchos lugares de Colombia.

de recuperación del territorio, la autonomía y su soberanía. En este proceso, la participación de académicos de diversos sectores y movimientos sociales fue crucial en el apoyo a las demandas de los pueblos indígenas, y se puso en práctica formas de hacer investigación que ha reverberado hasta la actualidad y han problematizado la forma de hacer antropología en Colombia⁵². Me refiero a la investigación *colaborativa* y de tipo *solidario* (VASCO, 2015), que adquirió dimensiones como referente crítico para la antropología de tipo indigenista⁵³ y culturalista en Colombia (PINEDA, 1984; CAVIEDES, 2000) por cuestionar su lugar de enunciación. Los enfoques metodológicos de las investigaciones *solidarias* y *colaborativas* resultan en producciones en co-autoría (RESTREPO, 2012) y formas de co-teorización (RAPPAPORT, 2005; RAPPAPORT, RAMOS, 2005) movilizadas por las agendas políticas⁵⁴, invirtiendo radicalmente las clásicas relaciones entre investigador e investigado, en la antropología. Ahora bien, vale aclarar desde mi interpretación que ser *solidario* varía en función de las dinámicas relacionales de la lucha indígena y los desarrollos teóricos-metodológicos en la academia que continúan transformándose; la lucha indígena y la producción antropológica que se afina con estos movimientos. De ahí, que sea común que a los investigadores que apoyen los procesos en Guambia o tengan proximidad con los misak se les llame “solidarios”.

Luego de dejar claro mi lugar como investigador ante mis interlocutores, sin duda, continuaba con curiosidad sobre el funcionamiento de LB99.7, acerca de cómo aprendían y se articulaban los DJs y movilizaban las tecnologías digitales, así como sobre las tensiones y los esfuerzos que soportaban su funcionamiento. De igual forma, quería comprender cómo se trenzaban las alianzas entre diversos actores, lo que me sugería pensar en las políticas de la administración local, las políticas al interior del cabildo, y las iniciativas y posicionamientos de los directores de la emisora. Pero, un asunto importante que marca una postura reflexiva sobre la radio que se hace desde los territorios autónomos y por los pueblos indígenas, es la defensa no solo de la tierra, sino del espectro radioeléctrico. Así me lo hizo entender Wilmer:

⁵² Mauricio Caviedes (2000) argumenta que en Colombia “la labor del antropólogo ha cambiado a través del tiempo. Ha pasado de ser el gestor de la incorporación de los grupos indígenas a la sociedad nacional, a ser defensor de la diversidad cultural que los indígenas ejercen, y a intentar (al menos), ser colaborador en las luchas indígenas. En especial, las luchas por la tierra” (p. 44).

⁵³ Vale la pena referenciar el proyecto indigenista que operó a través del Instituto Indigenista de Colombia, fundado en 1942 por Gregorio Hernández de Alba y Antonio García y cuyos principales objetivos fueron: “1. Estudiar los problemas culturales y socio-económicos de los indígenas colombianos. 2. Promover el mejoramiento social de los grupos indígenas y lograr su “incorporación” efectiva y racional a la vida política, económica y cultural de la nación. 3. Servir como entidad consultiva a las diferentes entidades oficiales relacionadas con el problema indígena. 4. Ser filial del Instituto Indigenista Interamericano”. (PINEDA, 1984, p. 234-235).

⁵⁴ Como me lo hace sospechar la movilización de los juicios a las estatuas de conquistadores y colonizadores, promovido por la AISO, donde en la actualidad varias de las autoridades de diversos pueblos que la conforman son formados en ciencias sociales y humanas. Y en su puesta discursiva se evidencia la influencia promovida por los estudios que orientan por el llamado giro decolonial.

Nosotros queremos sustentar ante el gobierno y ante las TIC que somos autónomos que somos dueños, el gobierno dice que somos dueños de sólo hasta donde llega la pala abajo, es decir, solo lo de encima, el “maizito” para los indios y lo demás es para el gobierno. No, eso no es así no más, a nosotros nos toca para arriba también, el acceso al espectro radioeléctrico, pero el gobierno quiere quedarse con todo, entonces ahí estamos trabajando en unas políticas duras ahí, que le queremos presentar al gobierno. Pero nosotros debemos sustentar eso a través del Derecho Mayor, de eso venimos hablando, pero nos tenemos que organizar todos con nuestras diferencias en Guambia (WILMER, 2019).

Lo anterior me llevaba a pensar en varios aspectos, pero resalto en primer lugar, lo que refiere al estereotipo de que los indígenas solo cultivan y tienen derecho a una parte del suelo, al estereotipo del indígena agricultor que cuida del medio ambiente. Aquí el papel de las formaciones de alteridad nacional ocupa un lugar relevante. Ello involucra aquel imaginario de que los pueblos piensan en “común unidad” cuando ha quedado manifiesto que en este caso, es todo lo contrario. Wilmer destacaba las diferencias y tensiones que podían existir al interior de los colectivos indígenas. En segundo lugar, destaco la presunción de estrategias de despojo por parte la aplicación de políticas desde el Estado sobre otras dimensiones que hacen parte de cómo se percibe el territorio y como se vive, es decir, la territorialidad, incluyendo lo que acontece a través de eso que científicamente se ha llamado Espectro Radioeléctrico (ERE). Y finalmente, resalto la movilización de estrategias políticas para argumentar al Estado la legitimidad sobre acceder al ERE basadas en el *Derecho Mayor*. El Derecho Mayor consiste en los derechos que tienen todos los indígenas de América sobre sus territorios y “sus propios códigos, su propia constitución y sus propias normas” (MUELAS, 2000, p. 103), no según las leyes que representa el Estado, y es el fundamento de lo que se conoce como *Manifiesto Misak* escrito en 1980 y el *Plan de Vida Misak*⁵⁵, en 1994, en los que se enuncia el pensamiento jurídico misak (BONILLA, 2012, p. 198).

Se acercaba la noche y las personas retornaban a sus casas. Yo también decidí tomar el camino hacia donde me hospedaba, antes de partir Wilmer me invitó a que los visitara de nuevo. Sin duda, quedé afectado por todo lo sucedido, los supuestos sobre quién era yo, si un solidario o un inspector, pero también me sentía en sincronía con lo que ahí estaba pasando. Estar en la emisora y escuchar la motivación con la que Wilmer y Felipe desarrollan su propuesta como un “proyecto de vida” al cual se adhieren las motivaciones y voluntades de otros jóvenes afines

⁵⁵ La exgobernadora Ascensión Velasco Montaña Gobernadora Cabildo Ancestral del Pueblo Misak resalta que “era muy importante diferenciar entre un Plan de Desarrollo común y corriente y un Plan de Vida. El primero, casi siempre proviene de las necesidades del Estado y obedeciendo a una política y a un periodo de gobierno. Mientras en el caso de nuestros planes de vida se busca que salgan de la comunidad, obedeciendo a sus realidad y cosmovisión, siendo proyectados a largo plazo”. (En <https://horizontesdecompromiso.files.wordpress.com/2013/01/plan-de-vida-guambiano-pueblo-misak.pdf>)

a tales iniciativas, me aproximaba en parte a una práctica que me había sido esquiva en mi vida, aunque en algún momento quise aproximarme a ella, ser DJ y aprender cómo se hace un DJ.

Decidí retornar a la emisora y a partir de varios encuentros con Wilmer y algunos DJs fue posible contornar una trayectoria de La Bakanísima y comprender el lugar que esta ocupa en el entramado que estoy rastreando como una *formación tecno-sónica* que se enmaraña en alianzas y negociaciones permanentes con otros agentes humanos y no humanos que participan en las mediaciones y las conexiones dentro de una acustemología compleja.

3.2 “ESCUCHANDO EMPECÉ A COGER ESO DE LA RADIO”

De niño a mí me gusta la comunicación y yo me iba a ver, porque me gustan los equipos, pero los *mayores* no me llamaron “venga y aprende” ¡No! ¡Nada de eso!, tenía que preguntarles y decirles que yo estaba interesado en aprender (...) yo puse la voluntad y me fui que me dieran la oportunidad y la comunidad me dio la oportunidad, desde ahí empecé a coger esto de la radio. (WILMER, 2021)

Wilmer considera que existen dos momentos de impacto para él que lo motivaron encaminarse en el aprendizaje de la radiodifusión sonora, de un lado, los programas educativos implementados desde el cabildo y la integración en el uso de tecnologías digitales y de comunicación; y de otro, el impacto del Plan de Salvaguarda Misak (1994) a partir de la cual, se demandó la necesidad de la radiodifusión sonora como forma de comunicación propia bajo los principios de autonomía que el Estado debe garantizarle a los pueblos originarios, y bajo estatutos internacionales. Wilmer que se define como locutor y *comunicador misak*, explica cómo fueron sus aproximaciones a las tecnologías de la información y la comunicación:

Yo estudié primaria en las Delicias en el Colegio Mama Dominga y la secundaria, ya la hice en el Colegio Mama Manuela, eso en los noventas [1990]. Y ahí en el colegio me tocó ver la tecnología cuando trajeron los computadores grandes, y ahí nos enseñaban y a mí me gustó, pero no tenía un computador pues como uno pobre, a duras penas comía. Como en la casa había una radio, había rumores de que en el Plan de Vida de 1994 se iba a ejecutar una emisora, y le iban a solicitar al Ministerio de Comunicaciones para que se hiciera una emisora especial para los pueblos indígenas y a mí me llamó mucho la atención. Se habló que van a montar la emisora, que van a instalar la antena, y nunca se conoció eso aquí, uno emocionado “¿¿Qué será?!”. Estaba ansioso de que llegue y empiece a sonar para sintonizarla, para escucharla para ver como es, como hablan, como se siente estar detrás de un micrófono y expresar ante la gente. Cuando empezó a sonar la emisora, en 1997, yo en ese tiempo estaba en sexto grado en el bachillerato, y los mayores que hablaban y me parecía bonito y uno que nunca había llegado a escuchar eso en la vida. Y yo quería aprender, pero por cuestiones económicas de la casa mis papás (...) me tuve que ir de niño, a los doce años a trabajar a Cali, sin conocer, ni sabía hablar español.

Los logros mencionados de una aparente autonomía y autodeterminación de los medios de comunicación y radiodifusión adquieren relevancia dentro del marco de políticas neoliberales implementadas en la década de 1990, el giro en las políticas constitucionales hacia naciones pluriétnicas y multiculturales, en función de políticas globales de salvaguarda para los pueblos indígenas en todo el mundo (SCARONE, SÁNCHEZ, 2003). Tal giro fue importante en el desarrollo de las formas de radiodifusión indígena en Colombia, siendo uno de los pioneros en radio indígena en América Latina (CORTÉS, 2019).

Con este panorama en el año 1994 se instaló la primera emisora comunitaria en el resguardo que se llamó *Guambia Estéreo*, cuya infraestructura y licencias concedió el Estado como parte de un proyecto para la auto erradicación y sustitución de cultivos ilícitos desarrollado en el marco del Plan Nacional de Desarrollo Alternativo (PLANTE). Esta emisora incurrió en problemas legales y acumuló deudas por los pagos de las licencias de transmisión, y en el año 1999 con el beneficio del Programa Comunidad⁵⁶, fue adjudicada una licencia para su funcionamiento ahora con el nombre de *Namuy Wam*, que se puede sintonizar en el dial 92.2 del FM (CORTÉS, 2019; p. 56).

Pero antes de que se instalara esta última emisora, Wilmer debió salir del resguardo, siendo un menor de edad por necesidades económicas, incorporado en trabajos de servicio doméstico y posteriormente, como proletario. Cuando regresó a Guambia en el año 2004, escuchó por la emisora *Namuy Wam 92.2 (NW92.2)*, que requerían personal que tuviese interés en aprender comunicación radial:

Y yo ¡Ahh juepucha! yo me fui solo. Llegué allá a la emisora Namuy Wam en Santiago, en esa época estaba en Santiago, como no me conocían debía capacitarme, tenía primero que llegar con orientación de qué es la *comunicación* y qué debemos nosotros difundir. Toda una capacitación debíamos recibir, empezar a poner en conocimiento nuestros principios, saber el Plan de Vida, saber la cosmovisión misak (...). Así, nos capacitaron los taitas, nos decían y nos daban la capacitación por escrito, y después íbamos a la práctica. Y ya me empezó a gustar y dije esto es lo mío, me gustó, me gustó.

Wilmer referenciaba una época en la cual existían personas entre los misak que se estaban formándose en el área de la Comunicación Social en diversas universidades del país, algunos con posgrados en el extranjero, y eran los encargados de capacitar a los interesados sobre la *comunicación propia*. Los taitas al observar en Wilmer su interés, su comportamiento basado en la responsabilidad y el cumplimiento en los horarios, la atención hacia los mayores y

⁵⁶ Es un programa internacional para América Latina que provee de infraestructura de radiodifusión para el fortalecimiento y garantice la participación de los diferentes sectores al interior de los grupos étnicos a los medios de comunicación radial. (En: <https://www.comminit.com/la/node/34010>).

principalmente, el hecho de “hablar bien” la lengua propia - *Namuy Wam*- como valores importantes apreciados para su admisión por encima del currículo impreso en papel solicitado como requisito de presentación. Después de ser aceptado entró en un intenso proceso de capacitación al interior del cabildo; por parte del Ministerio de Comunicación de Colombia, y con organizaciones y asociaciones indígenas a nivel nacional, como la Asociación de medios de comunicación indígena de Colombia, AMCIC: “En ese entonces participábamos de los encuentros de comunicación, venía gente de todas partes a intercambiar ideas y era bacano, y así, me metí, trabajando sin remuneración, todo por tener pasión por la radio”.

Desempeñarse como voluntario entre el 2004 al 2007 cuando asumió el cargo de programador radial en la emisora del Cabildo, le permitió acumular un conocimiento y por su servicio, fue nombrado secretario del Cabildo en el año 2008. Lo recuerda con orgullo porque fue durante la gobernación de Taita Lorenzo Muelas, reconocido por su participación como *constituyente* en la elaboración de la constitución nacional de 1991, y por ser senador de la república. De ese modo, considera que esta proximidad le permitió aprender de la historia *misak* en el marco de lucha política por el territorio y por la autonomía sobre este:

En este tiempo ya llega el 2008 y yo ya sabía expresarme bien por radio, en el idioma nuestro, qué era que debemos hacer, cuáles son los principios, cómo debemos estar en el hogar, así me tocaba ya, hablar, orientar ahí. (...). Entonces la gente escuchó eso y le pareció magnífico, que era bueno que yo aprendiera eso, que llegaba bien a la juventud todo eso y ya me sacan de la emisora y me pasan al cabildo ya a ser autoridad ya me empuñan el bastón de mando pues, me eligen de secretario. (...) mi gobernador era el taita Lorenzo Muelas, éramos como 180 miembros, y yo entre los cientos ochenta, imagínese un secretario, ay juepucha, y llegué allá. En el año aprendí con el taita Lorenzo más sobre cuál era el valor y cómo deberíamos de ser reconocidos a nivel del país hacia la igualdad y cómo era antes de que fuera la constitución del 91. Cómo fue, cómo nos trataron y nosotros que representábamos ante el Estado colombiano o ante el Estado. (...) cómo era en ese tiempo de la colonización que habíamos sufrido esclavitud y tantas cosas. Porque ahora estamos en el proceso de descolonización que sigue ahora. Nunca nadie nos dijo, cómo fueron las cosas, pero con el tiempo ya la gente se fue dando cuenta hasta donde llegamos y hasta ahora estamos en ese proceso. Y hasta ahora seguimos luchando en la lucha de la resistencia a través de los diferentes movimientos. Así, usted ya sabe qué movimientos hay aquí. Por ejemplo, aquí está el CRIC, AISO está con el pueblo Misak, entonces todos con la misma visión y con el mismo objetivo de reclamar nuestros derechos y hacer respetar nuestros derechos como pueblo, especialmente, como pueblos originarios.

En esta explicación se puede apreciar el lugar del cabildo y de los mayores que lo integran en los procesos de formación, de re-identificación indígena para entregar a las nuevas generaciones las orientaciones sobre las condiciones históricas y actuales y su articulación con la agenda política de las autoridades *misak*. Y el lugar de la idea de la “descolonización”, como

una forma alternativa de subvertir la potencia “colonizadora” que es percibida en su continuidad a través de las políticas del Estado, y los mecanismos de despojo vigente por parte de terratenientes y multinacionales instaladas en el Cauca.

Después de un año, el primero de enero de 2009, entregó su cargo y el bastón de mando a otro cabildante, de modo que dejó de ser comunero y se convirtió en *taita*, y regresó a la comunidad reconocido como tal. Durante ese periodo se supone que adquirió un conocimiento, junto con otros mayores y asumió responsabilidades por las que fue escogido, esto puede entenderse bajo la lectura de un rito de pasaje. Cuando entró al cabildo venía de ocupar un lugar en la estructura social *misak* y posteriormente, a ocupar otro, después de ser autoridad en el cabildo:

Quedé libre otra vez y nuevamente, tengo que regresar a la comunidad, me integré como un comunero más, ya no soy autoridad, entregué mi cargo y de ahí, como automáticamente uno pasa a ser Taita, pues ya porque usted ya sirvió a la comunidad. Ahora tengo que respaldar a las nuevas autoridades en lo que ellos requieran y estar presto para servirles hasta donde se pueda colaborar. Yo terminé con mi deber porque para un comunero es un deber servir a la comunidad que a usted lo eligió, en la votación si usted gana tiene que aceptar, entonces eso fue lo que pasó conmigo.

3.2.1 “Una casita en el barrio Sol de Oriente”

LB99.7 es la continuidad de la intención de tener una previa emisora en el barrio Sol de Oriente, la cual tomó un nuevo punto de partida en el año 2013 cuando Wilmer se le presenta la “increíble oportunidad”, como él expresa, de adquirir una casa en este barrio. Después de ser expulsado de la casa paterna junto con su compañera en embarazo, estaban ocupando temporalmente un predio abandonado húmedo y enmontado del barrio Chimán, propiedad de su cuñado quien se lo ofreció en venta, pero él lo rechazó por solicitud de su pareja, pues no era un lugar apropiado para la condición en que ella se encontraba. Alguien les recomendó que en Sol de Oriente era posible encontrar alguna casa en alquiler en mejores condiciones.

Al buscar en Sol de Oriente, se encontraron un *taita* que había adquirido un lote ahí y había construido un rancho, pero él no se sentía a gusto viviendo en el perímetro urbano de Silvia, lo anterior, sumado a la precariedad del barrio en cuantos servicios públicos para esa época, entonces decidió retornar a la vereda donde tenía su finca en Guambia. Esta fue una oportunidad para Wilmer, que tuvo la fortuna de contactarse con el propietario, un señor llamado Cruz, que le ofreció en venta esa casa con comodidades de pago, Wilmer confiesa que no encontraría un lugar así en ninguna parte:

La casa se estaba cayendo habían sido siete años que habían entrado a este predio, el señor Cruz dejó la casa hecha y no volvió. Siete años y la casa sola se rompieron las tejas, había goteras por dentro y el agua de la carretera pasaba por toda la mitad de la casa. La casa tenía energía, pero no entraba luz solar entonces estaba oliendo a podrido, a pura humedad olía.

A pesar de las pobres condiciones de la casa, a Wilmer le pareció una buena opción. Con el mayor Cruz consiguió negociar la casa y comprarla, en pacto de palabra, la cual demoró seis años en pagar. Esto lo consiguió con ahorros conjuntos entre él y su compañera, a partir de trabajos múltiples en lo que lograban emplearse. Y para Wilmer y su esposa, la mayor fortuna aparece cuando de nuevo en el año 2013 las autoridades del cabildo de turno lo convocaron para asumir la dirección de NW92.2 lo que le permitió una estabilidad económica por un año como lo demandaba el cargo de comunicador:

Un día mientras le echábamos barro a la casa, pensábamos “cómo le vamos pagar ese dinero al señor Cruz” era 2012, pasamos 31 de dic de 2012, en el 2013 estrenamos casa. Abrimos la puerta y entramos en una cadena de oración ¡Gracias Dios mío que nos diste donde dormir! Ya no nos preocupábamos teníamos casa propia, era una bendición. Llegamos allá pasamos nuestras cosas. Quitamos la maleza, prendimos el fogón y empezó a echar humo para calentar la casa y nosotros viviendo ahí contentos, arreglando la casita remendando la casa. En ese tiempo eran de los otros celulares, no eran de estos [tipo Smartphone]. Yo estaba descansando de trabajar, con el barro listo y me timbra el celular, y que sorpresa, me llamó la gobernadora del cabildo de Guambia, preguntándome si estaba muy ocupado y si podía asistir a una reunión en el cabildo, me necesitaban urgente. Yo me asusté porque cuando a usted el cabildo lo llama es porque usted posee algún problema ¿Me entiende? es porque posee algún problema, es para sancionarlo o para meterlo allá a la cárcel. Yo me asusté, si no hice nada malo. Así con eso, le dije a la mujer para allá, me organicé, me lavé los pies, las manos la cara y me fui, me bajé para el cabildo que estaba en reunión.

El poder y la autoridad del cabildo se pudo apreciar en la reacción de Wilmer al recibir la llamada, y pensar que había cometido algún error y que era convocado para ser remitido al calabozo, o también llamado bajo el eufemismo de “centro de armonización”. Pero se llevó una sorpresa, pues lo llamaron para proponerle el cargo de director de la emisora NW 92.2 y ser ocupado de inmediato. Con ese contrato, que duró un año, fue posible de asumir la deuda que había adquirido con la casa. Dejó las labores en la casa y asumió el cargo en el cabildo. Wilmer, se declaró católico y agradeció siempre su buena suerte a Dios. Durante el 2013 fue parte del comité de comunicación, pagó la deuda con el *mayor* Cruz y mejoró las condiciones materiales de la casa. Afirmó que gracias a la comunicación y al interés que había mostrado por la radiodifusión, después de trabajar voluntariamente durante seis años como auxiliar de radio y cabildante sin remuneración, asumir el cargo de director fue una recompensa a su esfuerzo que

los mayores le dieron. Y con ese trabajo logró conseguir una vivienda en una época donde no tenía nada, más que la responsabilidad con su familia:

A uno lo nombran es por la forma de uno comportarse de hablar en público de hacer una lectura, porque a ti cuando te llaman de secretario te corresponde manejar toda la documentación, leer documentos elaborar textos, por ese motivo, me pusieron de secretario, ese fue un pequeño proceso ahí me dieron la confianza, logré llegar. Pero ahora uno no puede estar toda la vida de empleado y de empleado, hay que buscarse otras alternativas, le toca a uno rebuscársela, entonces ya con la experiencia el proceso que hemos hecho también me ha servido gracias a los mayores. A las autoridades de esos años y principalmente, a los mayores, porque ese proceso ha dado los frutos que nosotros después esparciremos en la juventud que viene atrás, eso se sentirá más... sabemos que tenemos problemas con la juventud que se dedican más a los juegos electrónicos, los vicios, entonces con ese objetivo, con esa visión hicimos el llamado de que si alguien tiene el sueño de hablar en la radio de aprender de comunicación, se acerque y pregunte. Para que también aportemos lo que hemos aprendido, entonces los muchachos nos siguen y ellos vienen y están aprendiendo.

3.2.1 De Silvia Estéreo a LB99.2

Ahora bien, la condición material y económica con la que llegó Wilmer a Sol de Oriente no era la mejor como para pensar en montar una emisora con recursos propios. Pero acontecía que en este barrio años atrás existió una emisora perteneciente a la Junta de Acción Comunal (JAC)⁵⁷ del Barrio, Silvia Estéreo, ¿Cómo se logró esto?:

Es que le tengo que contar primero: Usted sabe que en Silvia hacen los carnavales de Blancos y Negros, y en esos carnavales le dan la oportunidad a todos los barrios, a todas las Juntas de Acción Comunal, y les dan unos recursos para que hagan la carroza, la que usted quiera. La mejor carroza se lleva un premio, entonces...eso es un concurso, entonces la junta recibe ese recurso, se juntan los asociados con sus ideas y construyen las carrozas. En ese entonces era así, ahora no sé cómo será. Entonces resulta que el Barrio Sol de Oriente, ganó con la mejor carroza, y en ese entonces le dieron de premio una emisora. Les dieron unos equipos para una emisora y esa emisora se llamó Silvia Estéreo. Hasta yo la había escuchado en guambia, se escuchaba se llamaba así Silvia Estéreo.

⁵⁷ De acuerdo al artículo 8 de la Ley **743 de 2002** emitido por el Congreso de la República de Colombia “La junta de acción comunal es una organización cívica, social y comunitaria de gestión social, sin ánimo de lucro, de naturaleza solidaria, con personería jurídica y patrimonio propio, integrada voluntariamente por los residentes de un lugar que aúnan esfuerzos y recursos para procurar un desarrollo integral, sostenible y sustentable con fundamento en el ejercicio de la democracia participativa. (<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=5301>). Ahora bien, es importante decir que los procesos de formación de las JAC en Colombia, datan desde 1958 y aquí la presencia del sociólogo Orlando Fals Borda ya que articulan las intervenciones de investigación conocidas como Acción Participativa, donde se involucra el compromiso académico y social con comunidades campesinas rurales y barriales.(FALS BORDA, 1961; MUÑOZ, 2018)

La comparsa del Barrio Sol de Oriente, producto de la gestión comunitaria, se organizó para participar en uno de los eventos más significativos y representativos de Silvia, Los Carnavales de Blancos y Negros, del que se han celebrado sesenta y dos versiones. La comparsa fue la ganadora en el año 2011, premiada con los equipos para el montaje de una emisora comunitaria en el FM, que llamaron Silvia Estéreo y que lograba transmitir a gran parte del sector rural del municipio. El hecho de haber ganado en el carnaval también fue una forma de legitimar al barrio ante la imagen peyorativa de haberse formado como una “invasión”. Lo anterior también da cuenta de procesos de territorialidad de los misak, aportando a los procesos de crecimiento y urbanidad en Silvia, fenómenos originados a partir de las ocupaciones que se han incrementado ante la demanda por tierras. La presencia de una emisora que transmite desde el barrio también lo valoriza en función de los imaginarios que son construidos ante estas formas de agencia tecno-sónica.

Sin embargo, la dudosa gestión sobre la emisora de las personas que asumieron su dirección obligó a que los permisos de funcionamiento fueran cancelados:

Entonces que pasó, que aquí había un presidente, en el barrio, el encargado de vender y ofrecer los lotes que estaban vacíos. A la persona que necesitaba él le decía valía tanto y valía tanto. Entonces resulta que el señor les vendía a unos, les vendía a otros por encima, es decir vendía lotes que ya estaban vendidos... es decir, alguien compraba lote y no construía, los dejaba ahí y él los vendía a otros, así siempre hacía. Hasta que lo sacaron, lo amenazaron lo iban a quebrar [matar] y lo sacaron del barrio. Él vivía en el barrio y era el presidente y sobre vendía los lotes, y lo sacaron... era malo con la gente... a él lo toco salir escapado, irse a vivir a otro lado. Y que hizo la gente, como él estaba a cargo de la emisora, le quitaron los equipos, se desapareció el señor... se acabó todo.

Algunas personas del barrio, interesadas en reactivar la emisora, encontraron en Wilmer la persona idónea para dar impulso de nuevo a la emisora, por su experiencia en la emisora comunitaria del resguardo de Guambia, NW92.2:

Entonces, llego yo en el año 2013, después de trabajar en el Cabildo y como sabían que había coordinado la emisora, me llamaron y dijeron “vea aquí teníamos una emisora, y queremos revivirla, no podemos perder esa credibilidad de haber sido ganadores de una emisora y no podemos perder, pero tenemos que renacer con un objetivo diferente, ya no queremos ser una emisora comunitaria, queremos que sea diferente, es decir, que sirva para la comunidad, pero que sea privada”. Entonces para sacar adelante el proyecto me dijeron “juntémonos una plata, asociémonos y usted que sabe de eso cotiza cuánto vale una emisora y qué requerimos para ser una emisora”. Como yo tenía conocimiento y algunos contactos que había hecho con el Ministerio de Comunicaciones, entonces me encomendaron esa tarea.

Al momento de organizar una asociación que invirtiera en reactivar el proyecto radial sólo una persona de la JAC del barrio se interesó. Frente la falta de posibles socios Wilmer convidó a Felipe, a quien conocía de NW92.2 cuando ambos se desempeñaban como comunicadores, y encontró en él una persona entusiasta que se motivó a invertir en el proyecto. Formada la sociedad, incluido Felipe, repotenciaron los equipos de transmisión y compraron el montaje para los estudios de la emisora, e iniciaron las emisiones en la casa. Un tercer socio, miembro de la JAC, quien a la vez asumió su dirección, función que se rotaría cada año entre los tres asociados.

Con dos millones quinientos mil pesos [USD 570], gestionaron con un técnico experto en telecomunicaciones, un transmisor de 100 vatios de potencia. No sin antes escoger la magnitud de la radiofrecuencia, y su ubicación en el dial, 99.7 del FM, ya que los equipos de transmisión y los componentes electrónicos que los contenían se personalizan de acuerdo a una frecuencia específica. Un mes después de gestionar los equipos de transmisión, tan pronto fueron recibidos no hubo espera para hacer las instalaciones. Gestionaron los permisos con la alcaldía, que les autorizó el funcionamiento como una emisora de interés público⁵⁸, y a su servicio, en la que la pauta comercial estaba prohibida y por ende, no se podía capitalizar con ella. Con esas condiciones, les permitieron montar la antena y los transmisores dentro del perímetro urbano de la ciudad. Wilmer prosiguió:

Estudí el manual, para revisar las conexiones, para no dañarlo por mal manejo. Y conectamos y eso sonó una belleza, lindo como sonaba. Pero, no teníamos computador, *pisadores*, *jingles*, nada de eso, teníamos que conseguir dinero y comprar esas cosas. Manteníamos con eso todo el tiempo, juntos organizando, montando el estudio, recochando, bien ilusionados, animados, que esto se iba a llamar *La Bakanísima Intercultural* y ¿Por qué intercultural? Porque fue llegando gente interesada en aprender en la emisora que es nasa de Quizgó, otro que es de Ambaló, estamos los misak y está la gente mestiza de Silvia, ahí nos integramos todos... eso es intercultural.

Aquí, la idea de interculturalidad en la emisora, es asumida como un lugar que da espacio a toda diversidad “étnica” de Silvia; el español es el idioma privilegiado sobre el *namuy wam* y el *nasayuwe*, lengua *nasa*, para promover una forma de interculturalidad que incluye a la población mestiza. “La gente del casco urbano también, se ha integrado en la propuesta, en

⁵⁸ De acuerdo el MinTic el propósito de estas emisoras “es satisfacer las necesidades de comunicación del Estado con los ciudadanos y comunidades, en el área geográfica objeto de cubrimiento”. (<https://www.mintic.gov.co/portal/inicio/Micrositios/Radio-de-Interes-Publico/Descripcion-Radio-de-Interes-Publico/#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%3F,%C3%A1rea%20geogr%C3%A1fica%20objeto%20de%20cubrimiento.>).

doble vía el uso del español, pero algunos si bien no hablan la lengua, si la entienden”, argumenta Felipe. Sin embargo, para evitar exclusiones, si por algún motivo se habla en otra lengua se traduce al español. Construyeron una imagen publicitaria que conectaba varios elementos de tal interculturalidad.

Figura 15 - Logo publicitario de La Bakanísima hasta 2020.



Fuente: Wilmer Charamuscay, Enero 2020.

Como me explicaron, en la Figura 15 se puede apreciar una representación de la Iglesia de Silvia, un símbolo del arraigado catolicismo en la región. Un rayo que se proyecta sobre la iglesia en representación del señor trueno, alteridad que hace parte de la cosmología misak, y a la vez, un símbolo de la señal de frecuencia transmitida; elementos encerrados por los audífonos de diadema, como representación de la radio. En la parte superior en letras con eje curvado tiene escrita “La Bakanísima” destacando la letra K, que es constitutiva de la Palabra “Misak”. Y en la parte inferior, sobre una franja que contiene los colores de la bandera de la ciudad está escrita “Silvia - Cauca”. Tres de los colores usados, negro, rojo y blanco, hacen parte de la bandera misak. Esta representación que conglomeraba ideas cosmológicas con la presencia de la religiosidad católica y los recursos tecnológicos en acción se conjugaban para dar una idea visual de tal interculturalidad como puede ser percibida.

Y para dar orden al funcionamiento de la anterior propuesta crearon un reglamento con los deberes y compromisos entre los involucrados que participan del funcionamiento de la emisora:

Hicimos los estatutos, y cuáles son las responsabilidades y el reglamento interno aquí, de respetar el lugar, no fumar no tomar, portarse bien, nada se podía perder, decíamos “apropiémonos de esto”. Entonces eran normas de respeto, y cómo manejar los equipos, apropiarnos de esto juntos, cuidar el espacio. Hicimos los estatutos, le leíamos, por si estaba de acuerdo, si no le gustaba no había problema.

Los estatutos son una serie de compromisos que los DJs, los locutores y los programadores de la emisora deben cumplir si quieren participar en ella como una forma de regular los comportamientos dentro y fuera de la misma, “cuando se ponen la camiseta de la emisora”, como lo aprendieron Felipe y Wilmer en NW92.2 y lo aplican en LB99.2:

Allá tiene estatutos como acá, que dicen usted no puede estar mandando saludos que, a las chicas, que un besito, enamorando, nada de eso, eso desestabiliza la armonía y no es cultura nuestra. A nosotros nos hablan de respeto, intimidad. Por ejemplo, yo puedo estar saludando a una María, pero resulta que por allá hay otra María, y tiene esposo, y él escucha eso, lo más probable es que va a acontecer algún mal entendido una pelea, de pegarle hasta a la mujer. Y la señora qué va a saber que era para ella “yo me llamo María, pero no fui yo, no fui yo”. Después dicen “¿Quién fue el locutor que hizo el comentario?” “Fulano de tal” entonces lo regañan y lo sacan de ahí. Entonces, es prohibido mandar saludos, porque hay muchos nombres similares, y puede ser soltera puede ser casada, quién va a saber y el marido borracho cree que es la esposa y ahí viene la descomposición social. Entonces el cabildo no apoya eso porque lleva a la descomposición social, por el contrario, apoya la unidad, que vivan en armonía, en que tengan una bonita relación, no que la esposa se vaya por allá con otro y el hombre por allá con otra, no eso no es...

Wilmer hace referencia a una serie de valores misak donde se aprecia, entre ellos, el dominio los hombres en los medios de comunicación quienes hablan del comportamiento de ellos mismos y de las mujeres. Hombres, que por medio de otros hombres saludan a mujeres, que después los hacen enfadar y que, probablemente, en condiciones alcoholizadas golpeen a las mujeres lo que se considera una desestabilización y desarmonización de la familia y de la comunidad. Sin duda, para evitarlo, lo mejor es no enviar saludos. Ese tipo saludos tampoco son permitidos en La Bakanísima, en ambas, solo se anuncia o saludan los reportes de sintonía: “fulano de tal nos escucha desde la vereda tal”. Las restricciones sobre el consumo de alcohol o cigarrillo, y las visitas de personas ajenas a emisora, principalmente “las novias”, constituye parte de la regulación sobre este espacio:

Los estatutos, como le digo son las restricciones de aquí...qué deben hacer y aquí solamente tiene que ser el personal autorizado. Usted no puede estar con una muchacha aquí toda la noche, y después se nos apareció con el estómago inflamado [en embarazo] y después vienen a ver si no, pues la muchacha dijo que estaba en la emisora. (...) No le estoy diciendo a los compañeros que no tengan novia, pueden tener sus novias, después de que esté fuera de la institución ya es otra cosa, allá yo no tengo nada que ver con su vida personal,

pero mientras tú estés aquí dentro de la institución usted se respeta. Otro ejemplo, yo le digo así “ese es el locutor que hablaba bien bueno en la emisora La Bakanísima y vea cómo está tirado en el suelo, durmiendo borracho que todos pasen por encima”, eso también ¿La imagen de quién se daña? Entonces nosotros todo eso evitamos aquí dentro de la institución. Si usted hace sus locuras por fuera, ya es su responsabilidad, no responsabilidad de la emisora.

Con los estatutos como normas que se debe cumplir, pueden entenderse que son activados para la regulación de los comportamientos y producen por momentos formas de masculinidad controladas dentro de este espacio. Es decir, reglamentar lo que no se debe hacer dentro de un espacio, es porque con frecuencia sucede fuera, o ha sucedido antes dentro de este.

Progresivamente estas personas, la mayoría, hombres jóvenes que se interesaban por la radio encontraron un lugar para el aprendizaje, que fue orientado por la experiencia que Wilmer y Felipe adquirieron al participar junto con otros taitas y mamás comunicadoras en la emisora NW92.2.

Entonces, así fuimos dando a conocer espacio. Y como sabíamos un poquito por la experiencia en la emisora del cabildo les enseñamos a los que venían qué es la comunicación, qué es la locución, cómo se debe hablar, todas esas cosas las enseñamos aquí. (FELIPE, 2020)

Así llegaron los muchachos, muchos con la idea de ser DJs y eso era bueno para ellos porque había un espacio de oportunidad para ellos. Esto es mejor que estar en malos caminos, esto es para que se alejen de los vicios y usen mejor su tiempo y sus habilidades, pero deben cumplir las normas de la emisora. Como deben atender, hablar, administrar un mínimo recurso, todo eso lo saben los muchachos. Entonces con esa visión y esa era la visión de seguir fortaleciendo, y de recuperar el lugar de una emisora que había en este barrio, pero que dejaron perder. Aquí a nadie le importó, en el barrio nadie mostró interés por eso, dejaron perder la emisora pasada. (WILMER, 2021)

A pesar de que afirmaban que la emisora no les generaba ingresos y más bien exigía gastos, era la condición de funcionar sin licencia la que limitaba poder usufructuar a través de ella. En 2019 afirmaron “Aquí pasamos una que otra propaganda y eso ayuda, si no es plata se recibe lo que sea, pero así de a poquito, como no tenemos licencia comercial, pero si nos llegan a coger... ¿Qué pasa? para la cárcel”. El marco regulatorio colombiano penaliza dicha conducta⁵⁹ y restringe la posibilidad de participar en una futura licitación.

⁵⁹ Según LEY 1341 DE 2009 Dictada por el Congreso de la República de Colombia (Julio 30) “Por la cual se definen principios y conceptos sobre la sociedad de la información y la organización de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones –TIC–. En el ARTÍCULO 63. Disposiciones generales del Régimen de Infracciones y Sanciones, se enuncia que (...) 2. Proveer redes y servicios o realizar telecomunicaciones en forma distinta a lo previsto en la ley, 3. Utilizar el espectro radioeléctrico sin el correspondiente permiso o en forma distinta a las condiciones de su asignación”, acarrea Sanciones económicas y dependiendo de la gravedad de la causa puede llevar cárcel e inhabilidad de participar en una solicitud de licencia como lo estipula el Artículo 14 de la misma ley. (CONGRESO DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA, LEY 1341 DE 2009, Disponivel em: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=36913>)

Figura 16 - Estudios de LB99.7 año 2019.



Fuente: Oscar Martínez, Dic 2019

Mantener este proyecto, expresan Wilmer y Felipe, ha implicado muchos esfuerzos e inversiones, pero vale la pena por el lugar que ocupa y los sentidos que moviliza para una población de personas jóvenes, que perciben que tienen pocas las posibilidades de conseguir actividades que les garanticen una estabilidad económica a ellos y sus familias.

Nosotros[Felipe y Wilmer], teníamos un sueño, una idea, que estamos tratando de cumplir, y aquí llegaron jóvenes y nos dimos cuenta que hay muchos jóvenes que tienen talento, pero hay juventud que ya no tiene nada que hacer, no hay trabajo, no hay nada (...).Entonces aquí tantos jóvenes han llegado y se han sentido acogidos en la emisora y llegan voluntariamente, aquí solo se llega de voluntad, no hay remuneración, solamente si está aquí le damos, el desayunito, el almuerzo y la cena, eso, no más. Y si los llamamos a una minga ellos también vienen voluntariamente, sin ninguna remuneración, (...) ellos se forman como DJs y aprenden la locución y es por ellos que esta emisora también se mantiene.

Y yo les digo, si usted hace lo que hace, te nace, tienes esa pasión de ser locutor de radio, hágalo, aprenda que aquí es una escuela, si algún día en la vida de pronto se le presenta alguna oportunidad, de cualquier cosa aunque sea empírico, pero en cualquier parte tenga voz, tenga talento. Tengas ese estilo y sabe llegar a la gente, a usted le sirve mucho, esto es lo que has comenzado aquí. A mí, yo le digo, eso me pasó a mí lo que yo comenté con NW92.2, gracias a Dios me ha servido mucho, me instruí, pero con eso nunca no es que yo me las sepa todas ¡No! Yo también aprendo todos los días, aprendo de usted y ustedes aprenden de mí también. (WILMER, 2021)

Es bueno recordar, para ubicar estas discontinuidades sociales, que según el Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas DANE, la tasa de desempleo juvenil se estima en el 23,3% en el año lo que equivale a un promedio de 5,1 millones de jóvenes desempleados. Una consecuencia ante esta demanda social cobró efecto durante la llamada Explosión Social en Colombia en 2021, cuyo protagonismo fue liderado en su mayoría, por jóvenes, caracterizados bajo el apelativo de los “ninis”, los que ni estudian, ni trabajan. Ahora bien, estos datos en el Cauca no son alentadores, el 12,7% corresponde a hombres⁶⁰; un poco más del doble, con un 39,6% atañe a las mujeres. Y con elevados índices de empleo informal del 79,2% en hombre y 73,5% en mujeres.

Frente a tales coyunturas para algunos jóvenes de Guambia y de Silvia, y a pesar que los directores de La Bakanísima no tienen el capital para remunerar económicamente la presencia y el tiempo de los jóvenes en la emisora, sí se movilizan otra serie de intercambios con otra dádivas, tales como garantizarles las tres comidas del día. Y a la vez, es un lugar que sirve de amortiguador para algunos jóvenes que ante sus precariedades encuentran un lugar donde aprender, construyen capitales sociales y tecnoculturales en conexión global, y por supuesto, hacen uso del tiempo libre “ayuda a que estén lejos del vicio”, principalmente, haciendo referencia al consumo de las bebidas a base de alcohol y también al consumo de la marihuana.

3.3 “TU MEJOR CONEXIÓN”

Tres años después de iniciado el proyecto se levantaron altercados entre los asociados por el incumplimiento de los estatutos de la emisora. No voy a entrar en los detalles, sino, señalar que fueron malentendidos por la gestión económica del director encargado, que entre otros, no pagaba la anualidad de las licencias de funcionamiento y demás burocracias, lo que provocó que cancelaran los permisos de transmisión⁶¹. Sumado a lo anterior, Wilmer y Felipe percibieron sus recelos por el uso de su casa como lugar para la emisora lo que desembocó, en ocasiones bajo los efectos del alcohol, agresiones físicas hacia Felipe, Wilmer y sobre los equipos que habían adquirido. En la pelea más fuerte que se presentó la policía tuvo que intervenir y posteriormente, informar a la alcaldía lo sucedido para deshacer la asociación. Los equipos fueron trasladados a la casa de Wilmer y a pesar de tener las licencias canceladas

⁶⁰ En: <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/planes-desarrollo-territorial/200313-Info-Dane-Cauca.pdf>

⁶¹ Como lo enuncia el Decreto N° 4350 de 2009. En el TITULO VI " sobre Sanciones por incumplimiento del régimen unificado de contraprestaciones en materia de radiodifusión sonora. (https://mintic.gov.co/portal/715/articles-3614_documento.pdf)

seguían transmitiendo, periodo de preocupación, pues sus equipos podían ser decomisados. Cuando visité La Bakanísima por primera vez estaban en la coyuntura anterior, por eso la preocupación de Wilmer era que yo fuera algún inspector.

En el año 2020 la alcaldía falló a favor de Wilmer y Felipe y les dieron la autorización de funcionamiento, de nuevo como emisora de servicio público, y fue considerada un proyecto de “emprendimiento” para los jóvenes, donde ellos aprenderían sobre radiodifusión sonora, locución y la práctica de DJ. En esta ocasión las responsabilidades e inversiones estarían soportadas por ellos, Felipe y Wilmer, por tal motivo consideraron importante la creación de alianzas con otras organizaciones y con la administración municipal para mantener y fortalecer esta propuesta radial:

Cuando nosotros iniciamos el proceso, informamos y pusimos por escrito, solicitando a la alcaldía los permisos, para nosotros trabajar también, junto con la alcaldía. Y poner en conocimiento toda la labor, toda la gestión que está haciendo como alcaldía para el pueblo silviano. La propuesta era que nos ayudáramos mancomunadamente como medio de comunicación y a ellos les pareció bueno. Entonces, se dio que podíamos sonar bajo la responsabilidad nuestra, todo en documentos firmado. Entonces por eso no nos podían hacer nada aquí en el pueblo, estábamos bajo la autorización de la alcaldía. Porque aquí había otra emisora legal y si funcionamos así nos pueden echar la policía, entonces evitamos eso, teníamos la autoridad.

Después de ganar una convocatoria local del municipio en coalición con una fundación artística y cultural de la ciudad, se forma una alianza para dar continuidad a la emisora, la imagen publicitaria fue modificada de forma radical. Acuñaron el eslogan “La Bakanísima, tu mejor conexión” (Figura 17); en color negro y gris, a excepción de la letra “K” en color rojo que hace parte de la trayectoria del cable en forma de frecuencias en transmisión de unos audífonos de diadema. Esto lo pude apreciar cuando en noviembre de 2021 visité de nuevo la emisora. La calidad de iluminación del espacio y el orden eran mejores, el primer cuarto no era usado como depósito y ahora se usaba como sala para hacer entrevistas. El estudio mantenía los mismos equipos, las paredes en su conjunto estaban pintadas de colores rojos e insonorizados.

Movilizar una serie de materialidades y darle orden a la idea de un espacio de radiodifusión sonora Wilmer lo considera como una forma de “institucionalizar”, entendido como una forma de organizar cierto desorden operativo que no haga viable el funcionamiento de esta emisora: “Nos fuimos institucionalizando poco a poco, colocando su logo, su marca sus equipos, sus reglas, una imagen que mostrar, esto no era así, antes era más desordenado”. Adquirir este tipo de orden, “institucionalizarse”, es importante para Wilmer porque es una posibilidad de construir “alianzas” con otras personas organizadas y con intereses comunes.

Figura 17 - Logo de LB99.2. Desde 2020



Fuente: Felipe Morales, Dic 2021

Figura 18 - Estudios de LB99.7 año 2021



Fuente: Oscar Martínez, 2021

El Asociado que se separó montó una emisora, cuyos estudios quedan en la calle de atrás a las instalaciones de La Bakanísima y curiosamente con el dial 99.2, al lado de lado de LB99.7. Sin embargo, esta propuesta no prosperó, pues su desconocimiento técnico y de regulación al operar su emisora llevó a que se produjera interferencia en la señal de otras

emisoras de Popayán, Bogotá y en las radiofrecuencias destinadas para Aeronáutica Civil. Esto llevó a que sus equipos fueran decomisados por las autoridades que vigilan el uso del Espectro Radio Eléctrico, ERE.

3.3.1 Construyendo las alianzas

Frente a esta nueva posibilidad de reactivar la emisora, Felipe y Wilmer decidieron retirar la antena de transmisión ubicada dentro del perímetro urbano de la ciudad para instalarla en un lugar que les permitiera una mayor cobertura hacia las regiones de mayor dinámica comercial, como Piendamó o Morales. Trasladaron los transmisores a lo alto de las montañas dentro de un resguardo y para ello, debieron pedir permiso al Cabildo de esta jurisdicción, que les fue aprobado. Es decir, así los estudios de producción estén en el casco urbano de Silvia, la emisión se realiza desde ahí, pero transmiten, por la localización de la antena y los transmisores, desde un resguardo. Al tener los equipos de transmisión dentro de los resguardos, por su autonomía, es menos posible que puedan ser decomisados por alguna agencia del Estado encargada de supervisión sobre las radiofrecuencias y de la ocupación del Espectro Radioeléctrico.

Ahora bien, el hecho de instalar los transmisores dentro de un resguardo adscrito al Consejo Territorial de Autoridades indígenas del Oriente Caucaño, COTAINDOC⁶², les obligó a vincularse con esta organización a través del Colectivo Voces de Oriente, que convoca las emisoras de 14 cabildos, adscritos al programa de comunicaciones del CRIC que respalda el funcionamiento de las emisoras de las comunidades indígenas del oriente del Cauca. Estas trabajan articuladamente, como una red extensa de comunicación de las organizaciones indígenas, “si no trabajamos así nos sacan de patitas de aquí, nosotros estamos al servicio de las autoridades indígenas en Silvia, no solo con los misak, con las autoridades de Guambia, sino con los otros pueblos los *kishu, nasa, ambaló, polindara, totoroés*”.

En Silvia, como en otras ciudades con alto predominio de poblaciones campesinas e indígenas en las zonas rurales, como veredas y resguardos, la radio local y comunitaria es el medio de información y comunicación privilegiada. Y para las comunidades indígenas las

⁶² Como describe en su página web COTAINDOC “es una Organización de carácter político organizativo y cultural, en el cual confluyamos cinco pueblos indígenas ancestrales: NASA, AMBALO, MISAK, POLINDARA y KISHU, (...) con JURISDICCION en los Municipios de Silvia, Totoró, Piendamó y parte de Morales en el Departamento del Cauca”. Y “Propendemos por el Fortalecimiento de los sistemas de Autoridad milenaria y cultural de los pueblos indígenas, la permanencia y defensa de la TERRITORIALIDAD y el bienestar de sus habitantes en la integralidad, la armonía y el equilibrio” (En: <https://www.cric-colombia.org/portal/consejo-territorial-autoridades-indigenas-del-oriente-caucano-cotaindoc-dan-conocer-la-situacion-seguridad-social-politica/>).

emisoras han tenido un papel relevante en la articulación de las políticas orientadas desde los cabildos. Como caso relevante cito la importancia de la articulación de la radiodifusión comunitaria y solidaria cuando se atendió al llamado de las autoridades de la OMS ante la presencia de la Pandemia mundial COVID-19. Frente a esto, la alcaldía de Silvia por primera vez y bajo la administración de una mujer guambiana, articuló una estrategia de comunicación basada en un esquema de “radio enlace” entre las emisoras de los siete resguardos que hacen parte de Silvia, con el objetivo de garantizar diligencia en los canales de información incluyendo las partes más alejadas del casco urbano. Y para este propósito fueron convocados Felipe y Wilmer, junto con LB99.7, para ser parte del equipo de comunicación que mantuvo a los habitantes del municipio al tanto de los programas de prevención, control y vacunación sobre el virus. Así lo explicó Felipe:

Con La Bakanísima estamos trabajando en la parte de comunicación de la alcaldía. Y yo coordinando, me toca estar pendiente de la comunicación de las siete emisoras de los siete resguardos internamente, soy el comunicador por parte de la alcaldía. En la alcaldía me dieron ese trabajo mientras pasa la cuarentena. Son siete emisoras, parte de la información que le estamos entregando... estamos llevando... ósea, que sale información de la alcaldía entonces yo soy el que remito, organizo, si tengo que organizar de pronto una rueda de prensa, entrevistar a personas, ahí dentro de cada cargo... educación, deporte, cultura, igualmente infraestructura, ingeniería, salud, un poco de cosas, entonces, todo lo que tiene que ver con eso... no logran informar a todos. Para evitar que la comunidad termine diciendo que la alcaldía no hizo nada, que, porque no informa, entonces es eso dar información clara y veraz de lo que se realiza. Entonces es eso dar esa información a toda la comunidad para que estén interesados, prácticamente es la primera vez que la alcaldía organiza eso. (MORALES, Mayo de 2020)

También en este periodo lograron un contrato con las *Centro 1*, que es una es una empresa social del Estado para dar boletines sobre el COVID -19, con mensajes alusivos a la pandemia, para la prevención, el control y la vacunación: “Fue un contrato de seis meses para pasar la publicidad sobre esto. Haciendo perifoneo, hacemos las grabaciones de las voces y al aire. Vienen los médicos profesionales a dar indicaciones y a atender inquietudes de la gente. Eso es lo que trabajamos”. Terminado este contrato antes de finalizar el año 2020 y ante la dificultad de emplearse por la baja demanda comercial de Silvia durante la pandemia, situación de la cual dependen los trabajos que ejercen Wilmer y Felipe, se vieron en la necesidad de desplazarse a otras ciudades como Cali, Morales o Popayán en búsqueda de posibilidades de empleo para el sustento de sus familias.

Mientras tanto, en LB99.2 los DJs apoyaban el proceso radial en tanto tuvieran disposición de tiempo, lo que sucedía los fines de semana, asumían el control de la emisora. De lo contrario, desde un computador con la ayuda de un software la emisora se dejaba en modo

“automático”, en el que no había necesidad de que nadie la controlara, pues una serie de órdenes algorítmicas garantizaban su funcionamiento las 24 horas.

3.3.2 “Porque somos bacanos”

Los directores de LB99.7 la definen como una emisora “Crossover Juvenil”, lo *crossover*, entendido como un paraguas de todos los géneros musicales mediáticos en el resto del país. La idea de mantener el interés como una emisora crossover juvenil, tanto Andrés como Wilmer, concordaron en que se remonta a sus inicios de práctica radial como voluntarios en la emisora NW92.2. Explicaban que la programación musical de la emisora pasaba por una rigurosa revisión por parte del Cabildo, limitando la posibilidad de incluir la música actual para los jóvenes, así ellos cavilaron que LB99.7 debía llenar cierto vacío sobre el que la emisora comunitaria no se interesaba.

Y pensaron en un nombre que les permitiera incluir el gusto musical de una radio-audiencia musical amplia: “Nosotros pensamos en tener una emisora que complazca a todo el mundo, donde pongamos de todo... de todo, entonces pensamos ¿Qué puede ser algo que sea así? ¡Pues algo Bacano! Entonces decidimos, vamos a llamarnos *La Bakanísima*”. A diferencia de la emisora NW92.2, que tiene una programación a fin a la agenda desarrollada por el Comité de Comunicación del pueblo guambiano que me describieron como “de tipo cultural”, donde predomina la lengua propia misak, LB99.7 se enfoca en una audiencia juvenil y en ella predomina el idioma español. Entiendo que el hecho de ser incluyentes con una audiencia que los sigue, complaciéndolos en sus gustos musicales y en español, es una forma de llegar a un público más allá de Guambia, es una propuesta política de integración de doble vía, como una forma expansiva de creación de sensibilidades para radioescuchas diversos.

Las diferencias en la estética sonora de estas dos radiodifusoras, coordinadas por personas del pueblo misak en Silvia, las pude escuchar al sintonizarlas dentro de un amplio radio de acción que incluye la transmisión *online*. El dominio de la programación en NW92.2 hace referencia a informativos sobre las actualidades de los programas que desarrolla el cabildo y que son de interés para la comunidad. Por ejemplo, me explicó el Taita Vicente Tombé comunicador misak y músico guitarrista del grupo *Etno Son*, que existen franjas en la programación musical, en ciertos horarios, donde se hace sonar *música propia* misak, de flauta

y tambor, y la música “campesina” interpretada con guitarras y *tiples*⁶³ y cantada en lengua propia a la que le llaman *canciones culturales*: “Son las canciones que le cantan a la lucha de las tierras, a la memoria histórica del pueblo Misak, es música con mensaje del propio pensamiento”. Estos repertorios se programan en horarios como “el amanecer”, donde la música invita a trabajar el campo con motivación, música para llamar a “al almorzar”, y por ejemplo, música “para parar de trabajar” al atardecer. O también cuando hay mingas se programa un repertorio de músicas que invita a participar de ellas, y se habla de la importancia recordar esta práctica colaborativa y solidaria⁶⁴. Es decir, entendí que la programación, además de ser clasificada por el tipo de sonoridad contenida, como “música propia” o “música campesina” puede ser ordenada, por lo que entendí, en términos de “usos y de fusión social de la música”.

Si se trata de otras referencias musicales, diferentes a las *canciones culturales*, como la “música de afuera” o músicas de consumo masivo, antes de ser incluidas en la programación pasan por un filtro, donde se descartan canciones con letras que atenten contra una “moral misak”. Cuando le pregunté qué tipo de músicas específicamente, se refirió solo al reggaeton, un género musical masivo que en América Latina ha sido altamente estigmatizado y acusado de tener un contenido sexual, misógino y violento de sus letras (MARTÍNEZ, 2014, TORO, 2011). Wilmer comenta que este filtro lo realiza con menos rigor en La Bakanísima:

Allá sí hay un reggaetón, digámosle lo que se conoce como el *perreo*, para el cabildo es como una falta de respeto. “¿Cómo está diciendo nuestras intimidades?, ¿Qué es eso?” Por eso a una persona le pueden sancionar por irrespetar a través de las canciones. Porque hay canciones que, de verdad, pues hasta da como cosa para escucharle. Entonces, los mayores dicen “desde la comunicación viene también la educación”, porque no solamente los adultos se escuchan, también hay niños que van a escuchar. Entonces, palabras malas, más fácil graban los niños, entonces eso no quieren esa influencia. El Cabildo de Guambia como autoridad no quieren que inflencie en eso. Entonces, a nosotros aquí el Cabildo no dice nada, que no podemos hacer, pero no podemos descarrilarnos del todo nosotros. Pues sí, manejamos canciones occidentales, y por ejemplo, hay canciones que también utilizan palabras como muy fuertes, entonces, las canciones también las vamos eliminando del sistema [del disco duro o del software que programa]. Así, van haciendo un filtro de ese tipo de repertorio para que no suene. Aquí tratamos de hacer un filtro también, pero con menos rigor.

Ahora, parte del trabajo de campo que desarrollé consistió en escuchar con frecuencia estas emisoras y percibí que es un filtro con fugas en ambas, pues además de filtrarse alguna

⁶³ El Tiple es un instrumento cordófono que se ha desarrollado en Colombia, hasta convertirse en un instrumento “tradicional”. Tiene doce cuerdas agrupadas en cuatro órdenes de tres cuerdas, tiene un sonido brillante, “aplatillado”.

⁶⁴ un ejemplo de ello fue programado desde un perfil de Facebook como me lo enseñó un taita en Namuy Wam, en el siguiente link <https://www.facebook.com/watch?v=775183180595761>

que otra canción con las características anunciadas por Wilmer, también suenan músicas de otro tipo como la *norteña*, *banda* y *carrilera* que apelan a letras que pueden ser consideradas como machistas y misóginas, que mencionan temas relacionados con el “dinero fácil”, la “posesión” de bienes materiales y de mujeres, el consumo del alcohol, la valorización del narcotráfico⁶⁵, en un ambiente de riesgo y de traición permanente. Dejo claro que estos repertorios no son recurrentes en la programación musical, pero suenan eventualmente en los horarios nocturnos de los fines de semana, días en los que se asume que la gente dedica tiempo para el entretenimiento.

Ahora, los propósitos de LB99.7 que son aparentemente antagónicos sobre la forma de hacer radio y NW92.2, tienen profundas conexiones y se vinculan, como expresó un taita del Comité de Comunicación: “Es una forma de fortalecimiento y un apoyo más en el proceso de comunicación, que provee profesionales para esta emisora, provee reemplazos para la emisora del cabildo, es como un “repuesto” para nosotros”. Además, se articula con los propósitos del cabildo sirviendo como radio-enlace con otras emisoras del resguardo para ampliar la cobertura. Como explica Wilmer “Esto también hace que seamos un medio alternativo, que flexibiliza en una red más amplia, por eso somos importantes”.

Este tipo de expansión radial en red articulada entre una diversidad de emisoras, también ha promovido frente a instancias de participación política nacional, la movilización masiva para votar con resultados positivos para candidatos de las organizaciones que se articulan en partidos políticos de los pueblos indígenas los cuales han logrado ocupar cargos en la gobernación, las alcaldías y el senado. En una entrevista para uno de los medios digitales más importantes de Colombia⁶⁶ el taita Jeremías Tunubalá, Comunicador Social del pueblo Misak, consideraba importante el lugar de la emisora en los procesos de consolidación política municipal, regional y nacional ya que a través de la radio “sensibilizamos al Misak para que apoyara y para que bajara a votar, oponiéndose a los partidos tradicionales que siempre se habían apoderado acá”. Este elemento ha sido importante en la obtención por varios periodos de la alcaldía municipal de Silvia, así como de diputados, senadores y un gobernador departamental. Otro taita explicó que “para nosotros no es proselitismo. No hacemos campaña a favor de tal o cual, sino concientización de que esos espacios públicos no los hemos tenido nunca”.

⁶⁵ Cuando toqué con EtnoSon y mi entrada fue vía la música norteña donde interpreté una canción conocida como *La Mula* cuya letra dice: “Me dicen la mula, donde quiera que vaya me dicen la mula o el cargador, trabajo con buenos narcotraficantes, llevando su venta hacia el exterior. Guerreio por tierra por aire y por mar, los patrones dicen que soy el mejor porque no me paran ni los federales y soy escurrido con la emigración”.

⁶⁶ Fuente *La silla Vacía*: <https://archivo.lasillavacia.com/historia/el-dueno-del-microfono-el-dueno-del-poder-49841>

Igualmente, la población mestiza comparte la misma percepción sobre las emisoras y su importancia para darle continuidad a la política misak desde la administración municipal y en la continuidad de cargos en el cabildo, lo que incomoda, pues desde hace dos décadas ningún mestizo volvió a ocupar el más alto cargo del municipio, y la queja radica en la perpetuación sobre los cargos administrativos.

Un día regresaba de la Vereda Santiago, en Guambia, camino hacia Silvia, después de realizar mi primera visita a las instalaciones de NW92.2. Al llegar al perímetro urbano de la ciudad, por el barrio Las Delicias, aproveché una venta de comida que había a las afueras de una casa, en la que una mujer y un hombre, ambos de edad avanzada, atendían el lugar. La mujer atendió mi pedido. Mientras comía, aquel hombre alto y blanco, con rasgos fuertes en su rostro que exponía vitalidad me interpeló: “Amigo, imagino usted no es de aquí ¿De dónde viene?”, “De ahí de la emisora que hay en Santiago ¿La ha escuchado?” Dije. El hombre detuvo sus actividades y se sentó en frente mío “¿Usted investiga con los guambianos?” Sin decir que era antropólogo, respondí, “Sí, un trabajo sobre la radio”. Eso fue suficiente para que hiciera su exposición sobre los Misak, que no solo escuché yo si no otros parroquianos y vecinos, mientras su esposa acentuaba positivamente lo que el señor, nativo de “La Suiza de América” exponía: “Humm sobre radio, allá ellos tienen muchas emisoras y con eso es que ellos han montado en el poder a los políticos, con la radio todos los guambianos bajan a votar y siempre gana porque ellos son más que los mestizos”. Mirándome a los ojos, continuó su comentario:

Sabe que se necesita aquí, pero óigamelo bien, aquí se necesita un antropólogo, usted si tiene amigos invítelos, para que les haga un estudio profundo a los misak, eso no es como ellos pintan. Óigame bien, si en algún resguardo anda mal la comunidad es allá, pero hay que hacer la investigación obviamente. Porque allá hay robo, hay corrupción (...) pero ellos tapan eso, ellos quieren ocultar, como ellos los hombres andan con batica azul la gente dice “hay pobrecito, los guambianitos”, pero ellos utilizan las dos cara de la moneda, para pedirle al gobierno... son de los tipos que piden al gobierno y sí les da, pero no producen nada... el gobierno les concede mucho, tierras, pero usted cree que un municipio como era antes Silvia, yo soy de aquí, y los abuelos de nosotros iban y traían la papa de allá, ulluco, la cebolla, esto aquí, Silvia, antes era autosuficiente, en este momentico están trayendo de otros municipios y están trayendo de Nariño. Además, en los resguardos ellos no pagan impuestos.

Intervino su esposa, que reclamaba que ella nunca ha sido beneficiaria de algún programa del Estado como el programa de Protección Social al Adulto Mayor⁶⁷, a pesar de haber gestionado la respectiva burocracia.

Los programas que el gobierno crea y ellos se benefician ciento por ciento. Allá ellos viven como unos reyes, ellos tienen plata, ellos allá no pagan impuestos, energía... un recibo de energía paga \$10.000 aunque más, y aquí nosotros ¿Cuánto? \$70.000.

Intervino el hombre:

Hay una desigualdad la berraca aquí con relación a ellos, y ellos lo único que le producen al Estado son gastos. Se lo digo yo que he vivido por tanto tiempo, y así se lo comentaba yo aún profesor “ah es que me voy a darles una capacitación a los guambianitos” ¡“Guambianitos”! ¡La Chimba! Ellos han aprendido mucho para robar, ellos a los 12 años ya están pariendo las muchachas, y entre más gente tengan mejor porque así les llega mejor las transferencias, más les llega, porque eso es por cada cabeza... mujer que no haya parido a los 12 años dice “usted no sirve”, si las niñas están pariendo a los 12 años ¿Es violación o no es violación? Ah bueno... entonces, no ha habido nadie que vaya bien despacito y haga una investigación por allá.

La queja de estas personas que se elevaba en su tono desembocó en una serie de narrativas que desprestigiaban a los Misak. Otras percepciones y opiniones de la población mestiza, señalan que existe un cambio en el actuar de los Misak mayores que lideraron en las décadas de 1970 y 1980 con relación a las nuevas generaciones, y que las últimas, han sido “corrompidas” por lo que se denomina como Ley de Transferencias.

La culpa se la echan al gobierno, por ser “permisivos” con la población indígena. “El gobierno tiene la culpa, el gobierno les dio dinero y nunca mandaron a hacer una auditoria sobre que están haciendo con las tierras, y según ellos “es que nosotros somos autónomos”. “La legislación indígena de nosotros no permite eso”. Gobernadores, ellos son muy avispados... en aquel tiempo no manejaban la plata que les da el gobierno de las transferencias, pero ahora como están las transferencias, le invierten plata para hacer campaña ¿Por qué? Porque ahí está la mina para robar (...) y así como hay unas hegemonías, ciertas familias, tres o cuatro familias son, ellos conservan la hegemonía, coge uno suelta a otro el poder en el Cabildo y así se lo van pasando entre esas familias.

También se refirieron a como los misak que progresivamente están comprando casas y predios dentro del perímetro urbano de Silvia:

Ellos ya están comprando las casas del pueblo, ellos andan buscando quién quiere vender una casa, por si alguien la quiere vender, ¿Cuánto piden? ¿Tienen los papeles al día? Por ejemplo. Ellos llegan, están vendiendo esta

⁶⁷ Un programa del gobierno nacional que busca aumentar la protección a personas mayores de 60 años, que se encuentran desamparados y en extrema pobreza, por medio de la entrega de un subsidio económico.

casa, doscientos millones de pesos, si usted la quiere comprar el cabildo le presta la plata comprarla. Y es plata de la salud, de la educación...

Desde el lugar se podía apreciar lo alto del barrio Sol de Oriente; el hombre lo señaló y expresó: “Mire toda esa tierra de allá... las invadieron porque esas tierras no son de ellos... las invadieron. Entonces la gente del pueblo también se está poniendo las pilas para comparar lotes y construir porque si no se nos meten”.

Para este nativo de Silvia la ausencia del pago de impuestos por parte de la población indígena desestabiliza la forma de inversión en lo público en el municipio. De ahí que sea común escuchar expresiones que dan cuenta de esfuerzos por parte de los mestizos de la ciudad de colocar un candidato que intervenga en beneficio colectivo: “No hemos podido sacar un candidato del pueblo...” “El pueblo está muy dividido y no se junta para proponer una persona”.

Este relato es una muestra de lo que explica Martínez Pino (2002) en función de la idea de lo pluricultural en este lugar, donde se produce una serie de contradicciones sobre el ejercicio del poder local. El autor interpreta la “Política Guambiana” articulada bajo algunas ideas de “lo común”, “de todos”, pero en la práctica la percepción parece ser contraria, pues algunas personas sienten que se quedan al margen de la participación en estas políticas.

3.3.3 Alternativa a la “Payola”

Lo que Andrés y Wilmer destacaron es que la idea de La Bakanísima, no es hacer lo que hacen las emisoras comerciales pertenecientes a las grandes cadenas radiales establecidas en Popayán, “ellos tienen una programación con una música que le gusta a ellos, es buena, pero falta más de la música que le gusta a la gente del campo, ellos no son incluyentes”. Complementó Andrés, “vea yo llamaba a Olímpica Stereo⁶⁸, para que me colocaran una cumbia de esas de *Rossy War*⁶⁹, y ¿Usted cree que ellos la ponían? Decían, ya se lo ponemos, y nunca la ponían, me quedaba esperando”. Este tipo de desplantes y selección de lo que debe sonar en la radio comercial es interpretado como una forma de exclusión; término y práctica que como he dicho no es afín con la idea propuesta en La Bakanísima.

Aunque esta emisora se define como *crossover*, una categoría usada en la radio en Colombia que acobia diversos géneros musicales, percibí una tendencia hacia ciertas músicas para bailar, de ritmos firmes y elaborados con sonidos digitales, que contienen una diversidad tímbrica, producto del uso de sintetizadores y baterías electrónicas, y que enunciaban como

⁶⁸ Emisora perteneciente a un importante grupo empresarial de Colombia.

⁶⁹ *Rossy War*, es una cantautora peruana, referente importante que internacionalizó por los medios masivos un tipo de tecnocumbia del Perú conocida como Chicha Amazónica (QUISPE, 2019).

“tecnocumbia”. Le consulté a Felipe sobre tal percepción y cuantificó que aproximadamente el cincuenta por ciento de la programación eran “cumbias”, por lo que entendí una gama de “cumbias” que identificaba y clasificaba: “Esta es villera, de Argentina”, “esta es chicha, de Perú”, esta es la rebajada” de México, pero la que más suena es la cumbia “perucha” o “cumbia sureña”. Tenía un dominio para identificar los estilos, los grupos y las características específicas de cada cumbia. Lo que interpreto como la articulación de la habilidad y los conocimientos que, en ejercicio insertaban una región, a partir de una dinámica radiofónica, en un complejo dinámico cosmopolita de musicalidades mediadas en un circuito suramericano andino. Sobre el porqué de tal inclinación colectiva, hacia esta última sonoridad y sobre algunas de sus dimensiones sónicas me detendré en los capítulos posteriores.

Otra forma de apreciar este acento en la programación de la cumbia sureña, que valoriza el lugar de emisoras como La Bakanísima, y otras emisoras alternativas y comunitarias, tiene que ver con la difusión de artistas locales regionales, e internacionales que interpretan “tecnocumbia”. Algunos de estos grupos musicales visitan las emisoras y otros entran en contacto por redes sociales. Como DJ Nilson quien ha establecido contacto con grupos de Perú y de Bolivia que envían en formato de audio sus últimas producciones para que sean incluidas en la programación radial. En rara ocasión es remunerada esta acción económicamente, o si ocurre, se hace con valores significativos, irrisorios en comparación con lo que cobran algunas emisoras por sonar la música de los grupos de la región.

Algunos músicos que dirigen grupos de tecnocumbia en el Cauca encuentran en estas emisoras un lugar que permite la difusión de sus producciones musicales, en función de diversas economías de intercambios o capital económico de bajo monto, en comparación a los precios elevados que en ocasiones las emisoras hegemónicas exigen bajo el conocido esquema de la *payola*.

En la era de la industria fonográfica, la práctica conocida como *payola*⁷⁰, que es una palabra derivada del inglés *pay off law*, se entiende como un “soborno”. Según Kerry Segrave (1994) es una “práctica de la industria de la música de pagarle a alguien una suma de dinero para promocionar una pieza musical con la expectativa de ganar audiencia, aumentar las ventas y las ganancias” (*apud* WAUTLET, 2021, p. 832)⁷¹. En el trabajo documental de Brewster y Broughton (2006), es descrita como una práctica generalizada de los sellos discográficos que sobornaban a DJs para tocar sus discos. A partir de descriptivas fuentes narrativas y

⁷⁰ En Brasil “jabá” es el término utilizado para denominar este tipo de soborno.

⁷¹ Traducción mía: “In its most fundamental form, the term “payola” describes the music industry practice of paying someone a sum of money to promote a piece of music in the hopes of gaining exposure to a wider audience and increasing sales and profits” (*apud* WAUTLET, 2021, p. 832).

documentales, los autores destacan el impacto social que tuvieron los DJs y el poder que podían ejercer en la radiodifusión sonora, con el dominio de la selección de lo que sonaba y lo que no sonaba. En las prácticas que pueden ser evidentes en las radiodifusoras en la actualidad, los autores destacan el lugar de la “payola” en la masificación del *rock and roll* en Estados Unidos, como una práctica que, además de considerarla una maniobra producida en el escenario radial como una “influencia corruptora en la juventud de Estados Unidos”, era un mecanismo para evadir impuestos. Explican los autores que una forma de minimizar el impacto de la *payola* y por ende el poder del DJ o del programador, se creó el formato conocido como el TP40 o lista de canciones, de acuerdo a reportes de la sintonía y la curaduría, que describen Brewster y Broughton como una idea de seleccionar registros científicamente y no de acuerdo con los antojos del DJ. Ahora ese tipo de formato es común en las radio-estaciones en cualquier parte del mundo, pero valdría preguntarse ¿Sirve para controlar la *payola*? Yo lo dudo en algunos contextos, como en Colombia.

Dejo claro, que este término no lo escuché usar entre *los que hacen sonar* misak, ni en los músicos, ni entre los DJs, pero sí en músicos de Popayán y de Cali que han tenido proximidad con la dinámica de la difusión radial en medios de consumo masivo. Por ejemplo, Jorge y Vicente Tombé, integrantes del grupo EtnoSon de Guambia, cuando hacen sus primeras grabaciones buscan posibilidades de difusión por diversos medios, por radio y televisión, pero se dan cuenta de que para esto hay que pagar cuando visitan una emisora de gran calado:

Averiguamos en la emisora para hacer sonar todas las canciones de nosotros y entonces averiguamos en radio, allá en Popayán, y nos estaban cobrando tres millones de pesos. Imagínese, para hacerlo sonar, hacernos conocer... todo es difícil, entonces. (JORGE, 2020)

Finalmente, las formas en las que su música circula han sido las redes sociales y YouTube donde tienen publicados sus videos, o audios de sus canciones. Otra, es con los DJs de las emisoras comunitarias, de los resguardos, o las emisoras alternativas y piratas. “Fácil es tocar el instrumento, es más difícil digámoslo así, para la distribución de la música y pues menos mal existe internet y YouTube y los DJs de las emisoras del pueblo que le reconocen la música que uno hace”.

Una experiencia similar cuenta Nene Polo (38 años), músico nacido en Valledupar en la Región Caribe de Colombia, intérprete de guacharaca⁷². Llegó a Popayán en el año 2014 y desde entonces se ha desempeñado en orquestas de música tropical y de tecnocumbia. Él ha

⁷² Es intérprete de *guacharaca*, instrumento idiófono destacado en grupos musicales conocidos “parranda vallenata”, que interpretan vallenato.

tenido la experiencia de visitar varios municipios y veredas en el Cauca y encuentra varias recurrencias a destacar: el fervor que causa la cumbia sureña entre la población indígena y la relevancia de las emisoras en la difusión de las músicas de los grupos en los que él ha tocado.

Maestro Giovanni, le cuento que yo en mi vida he sido andariego, pero le cuento que yo no había encontrado una manifestación musical con tanta aceptación como la cumbia, no la cumbia del norte de Colombia, es la cumbia sureña del Perú, y si la emisora es grande, los cacaos grandes, que no les quiere poner [cumbia] sureña y entonces, bueno, en la emisora pequeñita y vamos con la sureña. Es decir, detrás del proceso de la cumbia y de la tecnocumbia viene el proceso de las emisoras comunitarias. Ahora que usted me pregunta por las emisoras. Sé de cualquier cantidad de emisoras comunitarias, que, en muchos casos, se crearon alrededor de la necesidad que ellos tenían de su música, porque las emisoras tradicionales, cacaos grandes, no la satisfacían, no le llenaba con su cumbia, con su tecnocumbia y entonces muchos optaron por esa opción. Todo eso hace parte del proceso también. (NENE POLO, 2021)

Con “cacaos grandes” se refiere a las emisoras *majors*, que prácticamente suenan a artistas reconocidos de talla internacional o grupos que tienen la posibilidad de pagar *Payola*.

GM: ¿Tú que piensas de cuáles son los motivos de que esos cacaos grandes, la emisora de grandes, no los ponen a sonar? ¿Usted que percibe que hay detrás de esa negación de hacer sonar este tipo de música?

NP: Bueno la primera es la parte económica, y para eso la *payola* es fundamental para eso. Para el grueso de las agrupaciones de cumbia, de tecnocumbia del Cauca, primero, es difícil acceder a los cacaos [emisoras] precisamente, por el valor económico que significa poder pautar en esas emisoras. Detrás de eso también se ha venido cayendo la capacidad de sintonía de esas grandes emisoras. ¿Por qué? Porque obviamente en la región ya la gente escucha la emisora local, que sí los complace, los satisface en cuanto a su necesidad musical, que a la vez, es la necesidad cultural. Y considero detrás de eso también está todo el proceso de información... la posibilidad que da la misma emisora de enviar el mensaje de “a fulano allá en la finca tal, que se traslade hasta acá” que eso no lo hacen las grandes emisoras. Entonces ha servido como una forma de comunicación, eso les da más fuerza a esas emisoras en su entorno, y de paso le va quitando fuerza a la de los grandes cacaos.

Y la otra es, como en los municipios y veredas es donde más se consume esa tecnocumbia, entonces los grupos la verdad no están interesados, y me incluyo, no estamos muy interesados en sacar el dinero que nos pide la emisora grande para ponernos a sonar una canción por tres meses tres veces al día, si realmente en Popayán, no vamos a tocar. En Popayán de pronto está la persona que le guste la tecnocumbia, aprecia y demás, pero digamos que los espacios, las posibilidades de mostrar lo que haces y de que seas contratado son escasas... son muy escasas, mientras que, en las veredas, municipios y demás, las posibilidades son muchas, entonces para nosotros es más importante pautar allá, ir allá a la vereda y allá [en la emisora] no le piden a uno, dos o tres, ni cuatro millones pesos (500-800 USD), maestro, le piden una recarga [para celular] de 5000 pesos (1.3 USD). Mira qué bonito eso, me parece de gente humilde, solidaria.

Ahora bien, una posibilidad se encuentra en la articulación a través de las emisoras comunitarias y alternativas, como un lugar de promoción para los artistas con bajos presupuestos para la distribución, pero teniendo en cuenta que es para audiencias localizadas, de acuerdo a su alcance, que no superan a las de una emisora de tipo “cacao grande”.

Montero Puma (28 años), cantante y director del Grupo de cumbia sureña Sueños de amor, de origen caucano, pero residente en Cali, es reacio y critica el hecho de tener que pagar una cantidad de dinero tan elevada para hacer sonar una canción tres veces al día por un mes. Su idea es que va a llegar el momento en que las personas van a escuchar y se van a sentir atraídas por la tecnocumbia sureña, y que será por esta misma audiencia que estas músicas sonarán en las emisoras hegemónicas que programan música comercial bailable.

Me parece el colmo tener que pagar tres o cuatro millones de pesos por hacer sonar una canción, de dónde se puede sacar ese dinero (...) yo tengo la esperanza de que la tecnocumbia, y la cumbia sureña se escuche y a la gente no le dé pena pedir esta música en la radio, aquí en Cali se escucha salsa, pero aquí hay caucanos por todo lado, por donde usted mire hay gente del Cauca y que le gusta a la gente del Cauca la Tecnocumbia. (MONTERO PUMA, 2020).

Montero recurre a las emisoras comunitarias y alternativas, que tienen alcance dentro de los perímetros urbanos de los municipios del centro y sur del Cauca, y confiesa que él no paga en dinero por hacer sonar su música, pero como forma de retribución “agradece con algún detalle” para los programadores radiales con presentes como gorras, lociones, relojes u otros, para que sean sorteados entre los oyentes.

Para algunos DJs como DJ Nilson, otra posibilidad de intercambio por programar la música de los artistas es a partir de los saludos. Es decir, los grupos envían saludos personalizados al DJ o a la emisora lo cual es algo que valoriza la gestión de esta radiodifusora y el prestigio del DJ que los anuncia o promociona. El saludo de un artista, contenido en un archivo de voz que es enviado por mensajería instantánea, son eventualmente reutilizados en las mezclas, como un valor simbólico que da reconocimiento, pues son legitimados por los grupos y cantantes sobre los que recrean otras versiones en mixes y remixes movilizand una forma de economía de dádivas en función agenciar prestigios.

La Bakanísima funciona porque se inserta en una red de alianzas, y su infraestructura distribuida en diferentes partes de acuerdo a la conveniencia da cuenta de cómo estas alianzas movilizan formas de configuración, de ensamblaje para dar forma a la experiencia radiosónica. Así, se va tejiendo la trama argumentativa que sugiere pensar la *acustemología* como una arena

de discusión, en esta acustemología del conflicto que propongo, se articulan y aparecen en una serie de actores y materialidades, leyes y tecnologías, que complejizan la producción de territorialidades y las formas de vivir y conocer a partir de la experiencia sónica. Pero lo anterior, es movilizadado por las voluntades de entusiastas de la radio y de la producción sonora que promueven una *política de la creatividad sónica*, y de *políticas de la transgresión* que con sigilo desafían las formas hegemónicas establecidas sobre el acceso a ciertas materialidades, recursos, dimensiones etéreas y formas estéticas de producción radial y musical. También, este es un escenario para poner en debate derechos de autonomía sobre el territorio, así como los derechos de autoría sobre las producciones que los DJs proponen. Y la Bakanísima es un lugar donde se tejen estas tramas.

Es importante comprender que la trayectoria de esta emisora, se trenza con las trayectorias de vida de Wilmer, Felipe, con los antagonismos que emergen en esta creación, y con los que apoyan a la emisora: Los DJs en proceso de formación. La Bakanísima además de ser movilizadada por una gestión asociada, es pensada para una diversidad cultural que se encuentra en la ciudad de Silvia. Que moviliza una serie de materialidades conjuntas para dar sentido a una *formación tecno-sónica*, que me lleva a pensar que la radiodifusión no es emitir, transmitir y recibir señales de radiofrecuencia con algún contenido mediado por infraestructuras; es la movilización de un conjunto de materialidades diligenciadas, conglomeradas y ensambladas para dar sentido a la experiencia social de la radiodifusión.

Finalmente, quiero apostar en otra forma de entender el sentido práctico y político de ser “bacano”, porque no es solo un atributo, es ser una persona agradable. A partir de la experiencia en LB99.7 y de lo que iré tramando a continuación entiendo que ser “bacano” es estar abierto a las posibles conexiones, es una disposición para hacer alianzas, para los intercambios, lo anterior, en un marco de negociaciones previas en construcción y pactadas, es excitar formas de socialidad y sociabilidad.

En esta dinámica se puede hacer una lectura de la promoción de las formas de sociabilidad entramadas en función de las economías morales, como sugiere Didier Fassin para comprender “la producción, distribución circulación y uso moral de los sentimientos valores, normas y obligaciones en un espacio social contextualizado históricamente” (FASSIN, 2009, p. 1257). Para el autor, la moral como objeto de estudio de la antropología intenta comprender la formación de los sujetos en función de sus acciones y prácticas, y destaca el lugar de las emociones en las configuraciones morales que estimulan y actualizan los arreglos sociales; dinámicas que se tejen en La Bakanísima en función de los compromisos de quienes participan en ella.

La Bakanísima se ha ensamblado de diferentes formas o también es posible que se atomicen sus partes y desaparezca, esos son los riesgos en las *formaciones tecno-sónicas*. Como en La Bakanísima, fue posible rastrear su trayectoria que se configura en un permanente riesgo por sostener su actividad en función de un entramado de relaciones socio técnicas y contornada por negociaciones transitorias o *alianzas sónicas* (PALAU, 2020). Aquí la idea de *alianzas sónicas*, propuesta teórico-metodológica de Palau es activada para comprender las prácticas sonoro-musicales en función de “las asociaciones de los actores y los saberes locales impulsados por una permanente transformación, negociación y relacionalidad” (PALAU, 2020, p. 232), en las jugas de Adoración al Niño Dios en las comunidades negras del Norte del Cauca en Colombia. Es importante destacar que estas alianzas movilizan “asociaciones que convidan a la participación” (Ibíd., p.234) de agentes humanos y no humanos, con aciertos y desaciertos. Aquí *convidar* es una disposición de abertura a las *alianzas*, es una forma de ser bacano, que tiende los hilos que permite posicionar diversos elementos como ensamblajes y que son parte de una construcción permanente de las *formaciones tecno-sónicas*.

En el próximo capítulo daré continuidad a mi inserción entre los que hacen sonar, destacando el cuerpo como lugar de experiencia y de conocimiento en el mundo ¿Qué se puede decir de la corporalidad de los que hacen sonar? ¿Quiénes son ellos? Lo que es tensionado en los discursos de representación y las formaciones nacionales de alteridad que construyen imaginarios en el que el cuerpo del investigador también es cuestionado y movilizado en sus compromisos de aprendizaje.

4 FORMACIONES TECNO-SÓNICAS: UN GRUPO MUSICAL TECNOCUMBIA

En este capítulo me interesa sugerir que existe una percepción local de que la tecnocumbia expresa una sonoridad panindígena en Latinoamérica. Esta concepción puede ser entendida como una forma de indigeneidad, de acuerdo con De la Cadena y Starn (2009). Siguiendo los aportes de la etnomusicología y antropología de sonido, destaco etnográficamente las concepciones y las valoraciones nativas sobre los saberes sonoros de la tecnocumbia relevantes en los procesos de creación sonora en el Cauca y sus conexiones con una dinámica global. Además, a partir de mi experiencia musical como baterista en EtnoSon presento los desafíos en la construcción de una propuesta sonora de tecnocumbia.

En los capítulos anteriores presenté a algunos colaboradores *que hacen sonar* en el Cauca. Entre ellos, hablé de los hermanos Tombé Morales, integrantes del grupo de tecnocumbia Etno Son, a partir de sus trayectorias fuera de las fronteras del resguardo de Guambia y en función de sus vínculos cosmológicos con el territorio y la producción de corporalidades. Hablé de los desafíos de la gente misak ante los tránsitos entre lo urbano-rural, la implementación de políticas de la etnicidad en la era neoliberal, el entramado cosmológico y los sentidos ontológicos desde las fronteras territoriales y sus complejidades. Sigo el entramado de las *formaciones tecno-sónicas* que vinculan las tecnologías de producción sonora, sus procesos de aprendizaje y los conflictos, desde mi posición como etnógrafo y músico que fue incorporado al grupo de tecnocumbia Etno Son. Estas experiencias me llevan a pensar en la producción de sentidos diversos en función de lo que llaman tecnocumbia y, concretamente, de la *cumbia sureña*.

Compartir con la familia Tombé Tunubalá y, especialmente, ser parte de las dinámicas de EtnoSon me llevó a adoptar prácticas como los “tarareos”, onomatopeyas con sentido rítmico y sonidos con la voz que realizan los músicos como recursos metodológicos para la enseñanza-aprendizaje. La valoración sonora sobre lo que escuchan, los referentes y las formas de producción sonora se revelan a partir de las narrativas que permiten comprender cómo la gente escucha, entiende el mundo y vive a partir de lo sónico, en las que incluyo mis experiencias en diálogo, siguiendo el camino de una etnografía que no sólo ve, sino que también escucha y percibe intersensorialmente (ERLMANN, 2004). Existen varias formas de trazar la trayectoria del grupo en función de variables que se articulan progresivamente: la tecnología, el sonido, las formas de escucha y las economías diversas, ecuación narrativa que presento a continuación.

4.1 UN COSMOPOLITISMO ANDINO

En los siguientes párrafos elaboro las concepciones de la cumbia sureña entre los misak y en el Cauca y acerca de cómo se entiende y construye su sonoridad, que no pretenden agotar todas las definiciones e interpretaciones sobre las mismas.

4.1.1 Cumbia sureña: una formación tecno-sónica

Cuando pretendía entrar en contacto con músicos provenientes del Perú en Colombia, logré una breve, pero contundente interacción con Yuler Pacheco, director y músico del Grupo Oasis, que por referencias de DJs y músicos de cumbia sabía que realizaban conciertos en el Cauca. Al exponerle a Yuler los motivos de mi investigación, que con recelo me pidió que le explicara, me respondió en una conversación por el chat de Facebook:

Amigo, pues qué le digo...en realidad yo vengo del sur del Perú, donde nace la *cumbia sureña*. Pues es muy largo de hablar de ello. Pero algo le traduzco la cumbia sureña es una *fusión* de *saya* y la *chicha peruana*. No existe creador de este género cada grupo ha estado incluyendo sonidos y formas de tocar, pero son pocos los grupos más viejos. (YULER PACHECO, 6 DE Mayo de 2020).

Después de su respuesta, intenté varias veces provocar una conversación con Yuler, pero fue imposible. Sin embargo, tomo su respuesta como un punto de partida para señalar que comprendo la cumbia sureña como una *formación tecno-sónica*, en la que se articulan diversos elementos, creados en una amplia red, como una formación que adquiere sentidos e incorpora y abandona materialidades sonoras⁷³. Continuo con otro testimonio de un interlocutor para luego profundizar en esta idea.

El cantante Víctor Quispe, nacido en el año 1993 en la provincia de Cuzco, formó en la ciudad de Lima, Perú, en el año 2013 junto con Rubén Quispe, el grupo *América Luz*. Por invitación de un promotor artístico que pensó que el grupo podría tener audiencia en el Cauca, en el año 2017 llegaron a Colombia e iniciaron una relación de proximidad con la región. Desde entonces, el grupo pernocta por temporadas de tres a cuatro meses que dura su agenda de giras en el Cauca. Agenda vinculada con el calendario de las cosechas entre los periodos de junio-julio y noviembre-diciembre, y la época de carnavales, entre enero y febrero. Si bien, el grupo *América Luz* en un inicio era formado solo por músicos peruanos, en la actualidad, ha incorporado músicos caucanos. El grupo América Luz es un grupo que se define como de

⁷³ Sentidos similares encuentra Alejandra Cragnolini en sus estudios sobre la cumbia Villera, en sectores juveniles periféricos precarizados en la Argentina donde argumenta que este no es un “genero” homogéneo y “tiene reapropiaciones locales y estilísticas” (CRAGNOLINI, 1998).

cumbia sureña. Al respecto, Víctor me comentó en una entrevista que le hice, que entiende a la *cumbia sureña* así:

Cumbia sureña, es una fusión que nació en el sur de más que todo. Es una fusión de músicas bolivianas y música del Perú. Como está Juliaca, que está en frontera con Bolivia y Perú del lago Titicaca, y entonces ahí también pasa la música de Bolivia y la música de Perú y ahí nace de la fusión de la *saya* y de la *chicha*, [a la] que le metemos la guitarra en la *cumbia* de Perú, entonces nace esta fusión y se les denomina como *cumbia sureña*.

Lo que identifica al género es que es todo electrónico. Más que nada el sonido de la batería, del teclado y la guitarra también siempre que acompaña. El instrumento principal en la *chicha* en Perú es la guitarra (...) Y Pues la melodía, generalmente, la lleva completa de teclado. También, la percusión... la percusión sí, pues es el ritmo que no puede faltar... sin la percusión no estaría la *cumbia* (...) inicialmente, los que hacían *cumbia sureña*, pues siempre metían una parte en la melodía de guitarra. Pero ya como esto fue avanzando pues ahora ya, normalmente, mayormente por un buen teclado lo hace completo.

Pues mayormente utilizamos la base o la secuencia y pues el bombo lleva *dos doble*, “Pu-**Pum**, Pu- **Pum**”, como la *saya*, eso es lo que le caracteriza también al género; también “los redobles” y los sonidos, eso es lo que la caracteriza y lo hace diferente a otros géneros, se podría decir. (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Como peruanos, Víctor coincide con Yuler en que la *cumbia sureña* reúne la sonoridad de la *saya* boliviana y la *chicha* peruana en la región de frontera entre ambos países. Un punto de encuentro con el complejo sonoro del Lago Titicaca. En el audio 2⁷⁴ presento la base rítmica de *cumbia sureña*, donde se puede apreciar el “Pum – Pum” onomatopéyico del bombo electrónico, descrito por Víctor Quispe y que remite a una característica rítmica de la fusión de la *saya* y la *cumbia chicha*.

En un contexto más amplio la *cumbia sureña* es parte de la diversidad de las *cumbias* peruanas. El antropólogo Raúl Romero (2017), destaca que la *cumbia* peruana deviene del encuentro de diferentes tipos de *cumbias* como la mexicana, la villera argentina y la colombiana, fusionadas con músicas consideradas tradicionales e indígenas de los Andes, de la Sierra y la Amazonia de Perú, en función de la migración de población de esas regiones a la capital, Lima. Se fortalece en un mercado del huayno rural consolidado en Lima producto de tales procesos previos de migración en la segunda mitad del siglo XX (BONILLA, 1984; TURINO, 1988). La confluencia de esa migración campesina e indígena a la capital peruana, es acuñada como “cultura *chicha*” y observada con cierto menosprecio clasista y racista por los sectores urbanos hegemónicos. En lo musical, implicó la conjunción de una *cumbia* con

⁷⁴ Audio 2 - Base rítmica de *cumbia sureña*: Disponible en: <https://youtu.be/iNqu5dk8JcY>

músicas de origen andino, es decir, hubo un “proceso de «andinización» de la ciudad que tiene en la «música chicha» una de sus más complejas evidencias” (LEYVA, 2005, p. 20).

Romero (2017), estudia los efectos de la globalización en la música en Perú entre la década de 1990 e inicios del siglo XXI, a partir de la introducción de las políticas neoliberales de la era de Alberto Fujimori. Señala que un elemento derivado de ellas es la presencia de instrumentación musical electrónica como la batería electrónica y el sintetizador en la producción de una sonoridad que adquirió el nombre generalizado de *tecnocumbia*.

En los flujos transnacionales Perú – Bolivia, una región de densa población indígena, surge la cumbia sureña, también conocida en la región como “cumbia chicha sureña” o “cumbia-saya”. También se da a partir de un flujo de migrantes indígenas y campesinos de la región hacia el centro urbano de La Paz, donde realizan grandes fiestas y sus primeras grabaciones musicales, expresiones que son fuertemente rechazadas y discriminadas por los medios hegemónicos (GUTIÉRREZ, 2015). La saya boliviana, que se caracteriza por la marcación del bombo, mencionado por Víctor como “pum-pum”, ha circulado de modo amplio dentro del repertorio de la *música andina*. Además, vale resaltar que la *música andina*, como etiqueta de la industria que reúne un conglomerado de músicas de todos los países andinos (Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Chile y Colombia) tiene una presencia histórica de circulación en Colombia, y entre la población indígena del Cauca, ha sido un símbolo del movimiento indígena en articulación con estos países desde la década de los setenta y ochenta (MIÑANA, 2008). Por ejemplo, entre los misak, se destacan los grupos de música andina Piurek y Aires de Guambia.

Las interpretaciones anteriores nos remiten a una serie de acoples musicales y de ajustes que se realizan entre instrumentos musicales diversos, entre eléctricos y electrónicos, y músicas tradicionales. Aquí lo que se llama tecnocumbia no puede ser definido y cosificado debe ser entendido de forma relacional, y en un marco de volubilidad y fluidez. Interpreto tales ensamblajes como *formaciones tecno-sónicas*.

Las percepciones de los músicos caucanos con relación a la cumbia sureña coinciden en reconocer su origen en el sur de Perú y también señalan que han contribuido con sus propuestas a una cumbia sureña que se produce en el Cauca. Para Montero Puma, cantante de El Tambo, ciudad al Sur de Popayán, pero radicado en Cali (departamento del Valle del Cauca) desde el año 2003, y director y cantante del grupo Sueños de Amor, que inició su proyecto en 2015 “en una ciudad donde la tecnocumbia apenas está entrando”, tiene su mayor itinerario de conciertos en el departamento del Cauca. Él también explica la cumbia sureña desde su percepción, cómo la entiende y cómo la ha adaptado en su grupo musical Sueños de Amor:

Yo hago cumbia, que es como el género... Cumbia Sureña que llaman el género... en sí se llama Cumbia Sureña, así lo tengo entendido. Es porque es de Perú, viene de Perú obviamente, es porque en Perú, se oye mucho al sur. Por eso le dicen Cumbia Sureña, acá le llaman tecnocumbia. Lo que pasa es que aquí no la han asociado a un género como tal. A todo le dicen cumbia, a todo le dicen tecnocumbia. Pero en Perú se llama Cumbia Sureña. Y yo por ejemplo adapté la *Flor Dormida*, una balada de Luis Ángel, que en mi versión toma la percusión de la cumbia sureña, pero los solos tienen otros arreglitos que ya son como, por así decirlo, más comercial, salen un poquito de Perú, lo que tendría de Perú, sería la percusión. (MONTERO PUMA, 2020)

Cumbia y tecnocumbia son entonces, en el contexto del Cauca, palabras intercambiables que se refieren a una misma cosa, pero que incluyen reelaboraciones de cumbia sureña locales, como señaló Montero Puma. Antes de ser cantante fue DJ y asume que es conocedor de muchos tipos de cumbia, lo que lo lleva a concebirla como una categoría amplia, al pensar sobre este tipo de producción sonoro-musical.

Yo pienso que la cumbia es, por así decirlo, el león dormido de Suramérica. ¿Por qué? porque cumbia hay en todos lados; cumbia hay en Perú, hay en partes de Brasil, Bolivia, Uruguay y Argentina, en México, entonces, en todo Suramérica. Hay cumbia en Colombia. Lo que pasa es que es una cumbia muy diversa: cumbia villera, cumbia Tex-Mex, que le llaman en México. Y, digo yo, si alguien llega a unir ese patrón musical que es la cumbia, y hacer algo era muy comercial que suene igual en Argentina y Colombia sería fantástico. Entonces por eso pienso que es la cumbia como el León Dormido... (MONTERO PUMA, 2020)

Por su parte, Jorge, el cantante de EtnoSon, en sintonía con Víctor Quispe, entiende también la cumbia sureña en relación a dos referencias musicales que ya ha escuchado: la Saya, la cual escuchó en el colegio en clases de música por parte de profesores que hacen actividades culturales y apelan a la *música andina* como forma de aprendizaje lúdico-cultural en los grupos de danza, y como mencioné arriba, por su vínculo con el movimiento indígena andino. Así lo explica:

Para mí, la cumbia sureña tiene cierto parecido a la saya, tiene un parecido... antes existían cumbias normales “chi qui chichi qui”, pero la cumbia sureña es diferente, es con sonidos andinos, es como con el sonido de la saya y tiene los sonidos en la batería y en el teclado. La cumbia y la saya se asemejan mucho. Y es tecnocumbia porque tiene las cosas eléctricas, son como el tecno, como la música electrónica, entonces es lo mismo porque tiene algo electrónico. (JORGE, 2021)

Como se aprecia en las narrativas de mis interlocutores la cumbia sureña se entiende en sus conexiones con otros países, como parte de una indigeneidad andina (DE LA CADENA; STARN, 2009).

Podemos encontrar otras conexiones globales y formas de indigenidad tejidas en torno a la música andina y boliviana. Michelle Bigenho (2002) interpreta la idea de autenticidad como una metanarrativa, a partir sus etnografías acompañando las experiencias de jóvenes músicos bolivianos que migran hacia las grandes ciudades, y en sus performances evidencia cómo se gestionan ideas de autenticidad en función de imaginarios nacionales, locales y transnacionales. Acompañando a músicos bolivianos y oyentes e intérpretes de músicas bolivianas en Japón señala la producción de una *distancia íntima* donde se construyen vínculos a través de narrativas compartidas sobre una ancestralidad común, que vincula las historias de los pueblos indígenas y de ambas naciones con la continuidad y formación de los sujetos en la actualidad.

4.1.2 Música romántica para bailar

He dicho que desde el año 2014 que visito la región centro-oriente del departamento del Cauca, de carácter predominante indígena y campesino, me ha llamado la atención el lugar que ocupa la tecnocumbia en el paisaje sonoro y también he percibido, una mayor presencia de grupos locales de tecnocumbia, de grupos peruanos y de jóvenes queriendo ser DJs. Consulté a Jorge, músico en EtnoSon, al respecto. Él, como seguidor de la cumbia sureña, ha rastreado su impacto y destaca que Caldono, ciudad vecina de Silvia, con alta población Nasa, es un lugar donde se han formado gran cantidad de grupos de tecnocumbia. ¿De dónde viene ese gusto o qué hace atractiva la tecnocumbia? Las respuestas conjuntas que encuentro entre los integrantes de EtnoSon, y otras personas que consulto tienen que ver con la diversidad de sonidos que los instrumentos musicales electrónicos puede ofrecer, el carácter de ser un sonido digitalizado, electrónico, nacido en un lugar consonante a los laboratorios científicos: los estudios de producción musical.

Ahora bien, Vicente encuentra un motivo adicional y es la llegada de grupos del Perú al Cauca:

VT: ¡Sí! porque acá primero llegaron los del Perú, el primero fue *Son Master* (Perú) y ellos se quedaron un tiempo acá, casi seis meses acá desde junio o mayo, hasta diciembre. Sí, ellos llegaron en 2015, después 2018 y 2019 y pegaron duro acá esas canciones, no sé si usted ha escuchado, la más conocida fue *El Picaflor*.

GM: Sí he escuchado *El Picaflor*⁷⁵, pero no sabía que esa canción fuese una referencia, aunque en una fiesta en 2015 la escuché casi diez veces en una noche.

⁷⁵ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Fgmo8qmH-tw&list=RDFgmo8qmH-tw&start_radio=1&ab_channel=SonMaster.

VT: Sí, ellos vinieron en varias partes, pero hicieron unos conciertos muy chéveres, muy buenos. También tuvimos la oportunidad de conocer y hablar con la gente del *Grupo Yoga*, a ellos los vi tocando por allá en Ecuador y en Silvia (...) Después llegó *Los Chavales de la Cumbia* (Perú), *América Luz* (Perú), *Amor del Sur* (Perú), *Pasión del Sur* (Perú) y *Hermanos Meza* (Perú), ellos son duros aquí...

Los *Hermanos Meza* de Perú tienen una productora, HM Studios, está instalada hace algunos años en la ciudad de Piendamó y Felipe Morales trabaja con ellos prestando sus servicios como *animador*, primero, del grupo *Pasión del Sur* y después, del grupo *La Furia* (Perú). Cuando el *Grupo Yoga* tocó en la ciudad de Silvia, para Vicente fue una importante oportunidad de verlos en concierto y así, aprender un estilo de tocar tecnocumbia en la guitarra que ha incorporado en la sonoridad del grupo, como mostraré más adelante.

Es decir, la movilización de imaginarios en función de los registros de audio y de ver los grupos en concierto le permitió incorporar elementos en una dinámica que da cuenta de las posibilidades de construcción a partir de las circuitos transnacionales y de formas de conexión de una indigeneidad andina presente en las experiencias sónicas, lo que puede dar cuenta de un cosmopolitismo andino (DE LA CADENA Y STARN, 2009).

La conversación que inició referenciando grupos recientes de cumbia sureña, poco a poco, tomó una dirección que nos conducía a los grupos “clásicos”, que pueden entenderse como las primeras referencias sonoras de tecnocumbia que datan desde la década de 1990. En esta época, ni Francisco, ni Humberto, los integrantes más jóvenes de EtnoSon habían nacido, pues nacieron en el siglo XXI, sin embargo, Francisco intervenía demostrando que tenía dominio de la información de memoria, sobre las trayectorias de los grupos que ha consultado por usando internet:

FT: Para mí los grupos clásicos que pegaron duro por acá son Mojado, Iberia, Alaska, Sonido Master, ellos sí tienen el sonido original de la cumbia.

GM: ¿Y en qué consiste el sonido original?

FT: El sonido de los teclados, de los sintetizadores, la variedad como... la calidad del sonido, las voces también, son como voces con mucho sentimiento... que llega aquí, al pecho.

Aquí Francisco estaba mostrando indicadores de valoración de un sonido que es logrado y producido por sintetizadores entramados con la voz que movilizan emociones, que logran un efecto que llega al pecho, se siente en el cuerpo, es decir, una conjunción física y emocional, precisa y eficaz que adquiere sentido y se torna *referencia*. Esto da cuenta de una trama entre tecnología, cuerpo, sonido y sentimiento que adquiere forma alrededor de la cumbia.

Víctor, músico peruano, coincide en tal apreciación en relación a las voces y letras. Y hace referencia al amor romántico que caracteriza la *balada andina*:

Muchas son adaptaciones de música latinoamericana... pero más que todo de algo como una balada andina. Entonces, uno las toca como cumbia y el género queda totalmente diferente, y con letras que son de desamor, de reconciliación. Hay cosas que pasan en la vida, yo creo que es parte de eso. (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Los comentarios anteriores en torno de una música cantada con sentimiento, una *balada andina*, se tejen con la idea inicial identificada por los integrantes de EtnoSon, de que la tecnocumbia es una “música romántica para bailar”. Es decir, hay una percepción sobre un tipo de timbre y gesto en la voz que expresa un profundo sentimiento. Tanto Vicente como Jorge enfatizaban esta relación entre sentimiento y baile, más expresiva en la cumbia peruana:

VT: O sea, es más movida o sea, para bailar más y mucho sentimiento. Y con mejor composición.

JT: la letra ya es sentida, allá es sentida en la forma como se canta el sentimiento para cantar.

Me lo explicaba mientras empuñaba sus manos hacia su cuerpo y fruncía el ceño, expresando una emoción muy profunda.

Si bien, todos *los que hacen sonar* que conocí en campo eran hombres, tanto la expresión de sentimientos de amor y dolor en las letras de la tecnocumbia⁷⁶, como la práctica del baile son aspectos que tienen que ver con cambios sociales y que implican una mayor participación y agencia de la mujer misak. En las letras los hombres le cantan al amor y también al desamor, en el que se evidencia una mujer que puede tomar la decisión de abandonarlos en algún momento. Una razón recurrente pueden ser las dificultades económicas y los avatares de movilidad de hombres y mujeres en busca de trabajo hacia las ciudades que erosionan la estabilidad familiar. Recordemos que tales sentimientos que se experimentan a nivel subjetivo, son también sociales, como interpreté con mis interlocutores en el capítulo dos. Las condiciones sociales que causan dolor como el despojo, la falta de tierras, y por ello la inestabilidad de la

⁷⁶ María Méndez (2009) que indaga sobre el impacto del narcotráfico en la cultura, presenta marcos comparativos para países con fuerte influencias del narcotráfico como Colombia, México y Perú, expresa que este crea un modelo de ascensión social que cultiva una ideología que justifica delito. En la cumbia peruana los valores y narrativas exponen la idea de “la pobreza” y la desgracia como justificativa que legitima el cultivo de la hoja de coca “la planta sagrada”, por su mejor valor en el mercado con relación a otros productos agrícolas. Muestra una poética que destaca la figura de sociedades campesinas, agricultores e indígenas envueltos en permanentes dinámicas de despojo y la precarización de su vida y además del agotamiento por las relaciones caviladas entre gestiones gubernamentales, burocracias y proselitismo político. Sin embargo, no escuché en el amplio repertorio de las producciones de tecnocumbia en el Cauca, este tipo de letras, si bien se trata de contextos similares, y es posible que surjan próximamente.

familia y las relaciones de pareja por las que se lucha constantemente; la migración entre ciudades durante largas temporadas enfrentan la discriminación racial hacia ellos, como indígenas, factores que como mencionaba DJ Miel, conllevan a reacciones como el alcoholismo.

Es pertinente aclarar que entre los Misak cada vivienda habitada por una familia tiene como mínimo una cocina y un fogón. Se puede decir, destacando los estudios de Ronald Schwarz (2018[1973]) y Aranda, Dagua y Vasco (2015 [1998]), que cada *nakchak*, configura una “unidad familiar”. Es decir, un fogón puede estar conformado por una pareja, hombre y mujer, sus hijas solteras (o solteras con hijos) y sus hijos solteros y casados con sus respectivas mujeres e hijos. Esto acontece cuando los hijos casados no han construido aun su casa o no han independizado el fogón dentro de la misma casa.

Es en la cocina, *nakchak*, en donde existe y se desarrolla la idea de la familia misak, y esto se logra gracias al matrimonio, que se relaciona directamente con la idea de “pareja” o “par”: porque es a partir de la pareja, y del matrimonio que el Pueblo ancestral misak puede “cobrar existencia y dar una multiplicación, crecer y desenrollarse. La pareja es, pues, un par, la verdadera unidad a partir de la cual todo puede comenzar a contarse” (Ibíd, p. 52). Alrededor del fogón se tratan las tensiones familiares, se dan concejos y emergen los momentos para la broma. En el fogón se cuenta la historia de cada familia y a su alrededor se aprende tanto de los mayores, como de los más pequeños, hombres y mujeres, *todos por igual*, un principio cosmo-sociológico misak.

Mercedes, hermana mayor de Andrés en alguna ocasión me explicaba, que a la mujer misak “siempre le toca duro”, pues “aquí [Guambia] los hombres [guambianos] cuando se casan o se están enamorando, [o lo que ellos llaman de *amaño*] llevan a la mujer a la casa de los papás, porque ellos tienen derecho a parte de la tierra del papá, pero las mujeres no tienen nada, la mujer siempre tiene *la casa prestada*”. Es decir, las mujeres no heredan tierra de los padres, son los hombres los que heredan y llevan las mujeres a la casa paterna. Pero para la década 1970 las etnografías enfocadas en el parentesco no tuvieron en cuenta tales condiciones de desposesión de la tierra y cómo estas formas de distribución familiar se veían progresivamente afectadas conjugándose en las relaciones de género, de parentesco, lo que produjo rupturas simbólicas y nuevas configuraciones socio-afectivas y espaciales (LEÓN, 2017).

Por otra parte, la tecnocumbia se baila en pareja de hombre y mujer, lo que representa un gran cambio social, pues hasta la década de 1980, los bailes de músicas comerciales se hacían predominantemente entre hombres, y ellos le prohibían bailar a la mayoría de las mujeres. Mientras que los bailes vinculados a fiestas religiosas comunitarias y rituales de paso, suelen

hacer coreografías que separan los géneros como sucede en la *música propia*. Por eso, así me contó mama Laurentina, madre de Andrés, varias mujeres mayores, como ella, no saben bailar las músicas comerciales, pues no aprendieron.

Así como en la política, la formación universitaria, entre otros campos, las mujeres misak han logrado más espacios de participación social en las últimas décadas, de modo que podemos entender el baile en la tecnocumbia, y de otras músicas, como uno de ellos.

Prudencio (2016), analiza a partir de diversos procesos sociales cómo han variado las representaciones femeninas en las canciones de las cumbias peruanas. La representación de una mujer mariana, cariñosa, pero infelizmente, engañada, da un giro a la mujer autodeterminada, dominante y conquistadora. Estas mujeres

Subvierten el orden simbólico de las relaciones amorosas, que se esperan sean solo de pareja y fieles a ese compromiso; así pues, la presencia de un tercero ocasiona tristeza, sentimientos de haber sido burlado y también molestia. (...) haciendo de sus cuerpos espacios de empoderamiento corporal, sensualidad y deseo sexual” (SOTELO, 2016, p. 125-126).

Ligado a este discurso en las letras, en la propuesta de la cumbia amazónica o norteña en la década de 1990 se produce una “desandinización”, efecto de la propuesta sonora de Rosy War que deja de tener como referente fundamental al huayno, y se orienta hacia una tecnificación, sensualización y globalización de la tecnocumbia (QUISPE, 2000). Cuyas letras presentan nuevos discursos como la “individuación, sensualidad, apertura hacia todos los ritmos musicales, ausencia de conflictos” (p. 125). En este sentido, Quispe (2000) destaca que con tales cambios estéticos, puesta escénica y sonora “se ha convertido en un género musical “multiclasista”, multiétnico, pannacional e internacional” (ibíd., 127). Sin embargo, el antropólogo Alex Ruiz (2018) al seguir la trayectoria de formación de un grupo de cumbia de Perú en el siglo XXI revela que las prácticas de racismo sobre la producción de cumbia no desaparecen a pesar de los esfuerzos por positivar la imagen peyorativa que se le adjudica.

4.1.3 “Son indios, como nosotros”

Además del contenido sonoro de lo que puede ser la tecnocumbia, en el Cauca y entre los misak, me llama la atención la importancia que ocupa la imagen y la imaginación en esta dinámica. En la experiencias iniciales de interacción con estas músicas que fluyen en Perú y Bolivia a través de las caratulas de los CDs, los discos y los casetes tienen una aproximación a los imaginarios de su origen, así como al contenido de las canciones.

Vicente Tombé destaca cómo hoy en día el acceso a la información es “incomparable con tiempo atrás”, pues en aquel entonces escuchaba la música se compraba en CD pirata o casete, pero no se imaginaba cómo eran los músicos que la hacían, pues la información consignada en los empaques o caratulas de estos dispositivos de almacenamiento era limitada. Y fue solo con YouTube donde tuvieron su primer acercamiento, viendo quiénes eran esas personas que producían tales músicas. Pero, fue con la presencia, el encuentro cara a cara, que pudo verificar la dimensión de tal alteridad. Lo que sucedió cuando en el año 2015 consiguió observar y escuchar al grupo Son Master (Perú), en la galería central de Silvia. Este evento fue un punto de giro para la producción musical no solo para EtnoSon, sino para una diversidad de grupos de tecnocumbia locales.

VT: Era la música que uno escuchaba y uno decía como serán ellos los que tocan, no se conocían uno se los imaginaba ¿serán mestizos? O blancos como usted, pero cuando apareció internet y vimos los videos yo los vi y dije “esos son indios, como nosotros” y de verdad... porque eso lo comprobé cuando vino Son Master a Silvia, yo los vi y bajitos y con esa cara de indio como nosotros, ahí yo pensé “si estos pudieron, nosotros podemos tocar cumbia”.

JT: nos dimos cuenta que a la gente de acá le llega al alma la música del sur de Perú, Ecuador, Bolivia, llega mucho a nosotros acá, de los indígenas, se pega al oído de nosotros porque es como con más pasión, llegan más cosas al corazón, como cosas... incluso hasta el sonido del piano es como más... le pega más fuerte. En eso nosotros nos basamos y nos gusta hacer la música del sur... es bonito.

OG: Y tú crees que hay una afinidad, por ejemplo, de la cumbia sureña por la raíz indígena de que la música del sur pega acá por eso, porque con una línea...

JT: Ah sí, claro. Sí, claro eso aquí en el grupo lo hemos pensado, que eso es por lo que somos y ha sido misma raíz... yo por eso creo que por acá pegan esas canciones.

VT: Y además pues, aquí en nuestra Suramérica, la mayoría de los que tocan tecnocumbia son indígenas. Por ejemplo, cómo este Emerson Kowayta, es de apellido Kowaita, ese apellido Keita es indígena, además tienen el rostro tienen rasgos indígenas. También este el grupo Sagrado también tiene rasgos de indígena. Entonces yo así pienso, que yo no sé porque como existen encuentros de música colombiana. A mí me gustaría hasta eso de pensar hacer un encuentro internacional de música tecnocumbia...

Es relevante señalar que ese encuentro con la alteridad donde Vicente encuentra una imagen de indígena similar a sí mismo, implica una fricción de indigenidad. A partir de la presencia del otro, observa que no es un *indio hiperreal*, como diría Ramos (1994), sino, uno moderno, que ha transgredido la posición a la que había sido relegado. Vicente dice, “si estos

“pudieron, nosotros podemos tocar cumbia”, es decir, reconoce un cuerpo con habilidades, más allá de los estereotipos racializados sobre el ser indígena.

Montero Puma, cantante y director del grupo Sueños de Amor, también presenta percepciones que vinculan música, la etnicidad, la racialización y el mestizaje para justificar el lugar de la tecnocumbia en el Cauca:

La gente por mi físico pensaba que yo era de Perú, porque parezco peruano, pero no, soy del Cauca, pero con eso yo pienso que los géneros [musicales] van mucho como a la raza... eh por así decirlo como a la raza, no sé cómo llamarlo, es decir, a la *gente de color* le gusta la salsa, los géneros que son muy alegres; a la gente blanca, le gusta el rock ese tipo de cosas; y a la gente que tiene un mestizaje o son indígenas, la cumbia le llega; ese “chiqui chi chiqui chi” le llega. Y pues es la introducción de lo que pienso yo, de este género.

Hoy, voy yo a lo que te decía, cada raza tiene un acercamiento a un género. Ellos entendieron eso, y son como ellos hacen como mezclas con sonidos de Saya, sonidos que son así como de cultura indígena. Pues el Cauca es un territorio donde la cultura indígena está regada [esparcida]. Tú puedes ver una persona de color blanco, qué se yo, pero algo tiene de mestizaje, eso también es algo cultural. (MONTERO PUMA, ENERO 2020)

Este referente sonoro e imagético en convergencia con la aceptación de estas músicas por un sentir colectivo no terminado y en proceso, lleva a asumir desafíos en función de construir una sonoridad, sino idéntica, por lo menos equivalente.

4.2 TRABAJANDO, AHORRANDO Y BUSCANDO UNA SONORIDAD TECNOCUMBIERA

4.2.1 Lograr sonidos andinos, nítidos y grandes

El sonido digitalizado tiene un valor en función de las fuentes emisoras, los instrumentos musicales electrónicos, casi todos producidos por multinacionales en el norte global. Si algo tienen los equipos electrónicos en este país del sur global es que se hacen más costosos, lo que significa cuantiosas inversiones, que a la vez, lleva a crear estrategias colectivas para capitalizar. Entre ellas, está el aporte de ahorros personales al bien colectivo, y participar en concursos musicales regionales con la expectativa de conseguir algún premio, como aconteció en el concurso Efraín Orozco, en la ciudad de Cajibío, donde participó y ganó uno de los premios EtnoSon. Vicente comentaba:

Pensábamos “no, pero no tenemos plata, cómo comprar los instrumentos para ese sonido”, y cada uno comenzamos a pensar. Primero, pensamos ir a trabajar a coger cafecito, a ver si podíamos comprar algo. Conseguimos tres millones

de pesos entre los cuatro. Pero necesitábamos más para lograr ese sonido... porque estos equipos electrónicos son caros (VICENTE, 2021)

Pero, para esta ocasión no interpretaron tecnocumbias, sino que recurrieron a músicas colombianas, como los bambucos, los pasillos y la carranga son interpretadas con instrumentos de cuerda que se considerados típicos o tradicionales, la guitarra, el tiple y la bandola y en ocasiones, se incluye la percusión, y el bajo eléctrico. En este concurso en el que participan desde el año 2016, han sido finalistas en tres ocasiones y ganadores en dos ocasiones. Todas las veces han ganado con canciones que son escritas por Humberto y con la creación musical colectiva y orientada por Vicente. Recordemos que los músicos Tombé han sido muy versátiles, adecuando sus corporalidades y explorando sus habilidades, pasando del rock, las rancheras y la música popular, a la tecnocumbia, y en este caso, a la música colombiana. Ganaron el premio, y:

Recogimos 500 mil pesos [103 USD]. Y dijimos “¿bueno, y qué hacemos con esa plata? ¿Qué vamos a hacer con esa plata?” alguien dijo “Entonces compramos un piano”. Y preciso, un maestro de música de allá el Cajibío, Tomas Quijano, estaba vendiendo un sintetizador Roland XP 60, costaba millón trescientos [\$1'300.000 – 268 USD]. Y cogimos esos 500 [mil pesos – 103 USD] los montamos entre todos y acumulamos la plata y nos fuimos por el piano. Y pues claro, chévere, tenía todos los sonidos... eso sonaba “*tararaaaa tara rara rara raaaa tara raaa*” y “*teeee, teere tere tere*” y tenía todos los sonidos. (JORGE, 2022)

Le incluía al fraseo anterior de tecnocumbia un sentido rítmico y melódico llenándola de distintos colores con su voz, distorsionando y alargando los sonidos, lo que no había hecho cuando había mencionado los otros tipos de música que interpretaban. Este elemento no es para menos, pues es sumamente expresivo.

Nuckolls (2004), quien indaga los procesos comunicativos usados por los Runa en la Amazonia de Ecuador, señala que los idiófonos son una forma de expresión presente en la mayoría de las familias lingüísticas del mundo, que incluyen las expresiones onomatopéyicas, que imita los fenómenos experienciales, al vincular lo gestual, las dimensiones tímbricas de la voz y el sonido, y lo visual. Existen diversas formas de enlazamiento entre la visualidad y la oralidad, que dan cuenta de cómo los idiófonos comunican una amplia gama de experiencias multisensoriales, ya que estos “están funcionalmente especializados para la expresividad que a menudo se atribuye al simbolismo del sonido”⁷⁷ (NUCKOLLS, 2004, p. 65), como apunta Erlmann “los idiófonos agregan un componente gestual a fenómenos relativamente silenciosos”

⁷⁷ “Ideophones are functionally specialized for expressivity that is often attributed to sound symbolism”.

(2004, p. 6)⁷⁸ y se presentan y funcionan de múltiples formas, de modo que deben ser indagados con una sensibilidad y atención antropológica.

Argumento que los idiófonos emergen entre los jóvenes misak como formas de comunicación que vinculan diversas tecnologías, remiten a timbres sonoros brillantes y colores que tienen efectos en sensaciones corporales, con vínculos cosmosónicos, que articulan una indigenidad. Tales idiófonos también están involucrados en los procesos de aprendizaje de las prácticas musicales, en el desarrollo de habilidades corporales y multisensoriales, como iré desarrollando. Jorge continuó describiendo su exploración del nuevo teclado:

Empezamos a tocar “borracho, borrachito, paso mis días solito, borracho borrachito, tomando vino, tomando” la versión de Organización X, de Argentina. Y eso en el teclado sonaba bueno “*tiiiiiti ruriruri ruriiii tiruuri, tiiiiri turituri turiiiiitiraaaa*”, sonaba bueno, eso fue en 2017. Bacano ¿no? los sonidos eran más *nítidos*, teníamos unos sonidos buenísimos, teníamos ya el piano y empezamos a ensayar así. (JORGE, 2021)

Después de montar un repertorio, y de horas de ensayo durante varios fines de semana, gestionaron la posibilidad de presentarse en público, la que fue una experiencia determinante en la búsqueda de la sonoridad del grupo:

Nos salió la oportunidad de presentarnos en los carnavales de Silvia en el año 2017, nos dejaron tocar ya teníamos el teclado y yo con la batería acústica que traje de Bogotá, y cuando arrancó a sonar todo... me di cuenta que eso no sonaba como imaginaba, como en los ensayos, eso *sonaba como aburrido...como opaco*, la gente nos miraba y no bailaban, la gente no se animaba, en ese entonces no sonábamos, por eso decidimos vender esa batería y seguir juntando, con la batería acústica no sonábamos lo mismo. (JORGE, 2021)

Señaló su batería electrónica y con una baqueta e impactó uno de los *pads* de este aparato, como si le diera *play* a un reproductor de audio, pero con una baqueta, y “soltó” un *sampler*, una base rítmica de sonidos digitalizados similar a la base que usan los DJs en sus producciones. En la pantalla de la batería apareció la etiqueta de “cumb.Sur”, reducción de “cumbia sureña”.

¿Pero qué es sonar aburrido? sonar aburrido en la descripción realizada por Jorge tiene una correspondencia con un efecto nulo del sonido del grupo en el baile del público. No conectaba, a pesar de asumir los repertorios que sabían que les podrían gustar a los misak. Y quiero destacar lo que Jorge identificó según su versión, que una cosa es el ensayo y otra, la tarima, y estando en la última se dieron cuenta de que producían un sonido “opaco” que es “aburrido”, y no movilizaba la emoción. Tanto para Jorge como para Vicente, mejorar el sonido

⁷⁸ “Ideophones add a gestural component to relatively soundless phenomena”.

del grupo tenía una correspondencia con la calidad y el tipo de instrumentos usados, y esta búsqueda era una permanente puesta en ejercicio de “ensayo y error”, de poner en riesgo sus inversiones en búsqueda de tal sonoridad. Así, vendieron el sintetizador recién comprado e invirtieron en la batería electrónica que usa actualmente el grupo y otro sintetizador que pensaban que correspondería mejor a su necesidad:

El Roland XP era un teclado muy bueno, lo vendimos y compramos esta batería y un teclado Yamaha, pero perdimos el sonido con ese teclado, no nos daba la talla, el sonido era muy malo. El otro teclado era mucho mejor, solo que nosotros no sabíamos. Como era viejito pensamos que era malo, pero era mejor que el Yamaha, no daba buen sonido, cuando se amplificaba en sonidos grandes no sonaba nítido. (JORGE, 2021)

Lo anterior, añade más otras dimensiones a las concepciones nativas de la tecnocumbia, además de una música sumamente expresiva en su sentimiento, que se baila y se asocia a un cosmopolitismo andino. Podemos entender la valorización de un sonido *nítido* en oposición a uno *opaco*. Un sonido nítido refiere entonces a un sonido de elaboración electrónica que involucra una gama de colores brillantes, cuya sonoridad que remite a un producto tecnológico y moviliza al público a bailar. En contraste, un sonido opaco, es demasiado acústico, por lo tanto se entiende como aburrido, y no convoca al baile.

Con sonidos “grandes” hacía referencia a los sonidos del registro grave del sintetizador que producían cierta saturación y distorsión cuando eran amplificados con equipos de potencia en una intensidad alta. Era un piano electrónico que a pesar de ser de una marca comercial reconocida traía limitaciones técnicas que se manifestaban en la mala calidad del sonido y la poca practicidad del mismo.

4.2.2 La inversión aumenta, mientras la competencia se multiplica

Pude apreciar a lo que se refería Jorge cuando toqué con el grupo durante una fiesta organizada por el cabildo en 2021. A pesar de los inconvenientes técnicos, que son frecuentes, como caída de energía, mala ecualización de los equipos electrónicos por parte del sonidista o precariedad en la amplificación, logramos sonar de tal forma, que había una correspondencia con el público y lo hicimos bailar. La gente estaba motivada.

Después de nuestra presentación intervino otro grupo de Tecnocumbia, con un ensamble entre instrumentos acústicos y electrónicos, pero estos equipos por las marcas que el mismo Jorge referenciaba no eran de gama alta. En el momento en que inició la presentación, el sonido fue aturdidor y molesto, y pude apreciar algunos rostros de desagrado, mientras que otras personas les gritaban y otros, les chiflaban. El sonidista tardó cerca de 15 minutos tratando de

mejorar el sonido y su cara reflejaba desconcierto por no lograr arreglarlo. La gente que estaba en el público se nos acercaba y nos expresan frases como “súbanse y toquen de nuevo, que ese grupito no suena”, “muchachos sigan ustedes, que suenan mejor”. Nosotros ya habíamos hecho nuestro trabajo y no subiríamos a la tarima de nuevo. Jorge me expresó “esa es la marca del teclado que teníamos antes, escuche, ese sonido es opaco; opaco igual que la batería”. Logré comprender a lo que se refería Jorge, un sonido *grande* no era un sonido fuerte en intensidad o volumen, era un sonido que lograba de alguna manera un impacto en el cuerpo, que se hacía sentir *grande*, o sea, era un sonido grave, con efectos corporales inmediatos. Algo similar a lo que pasa con los tambores misak. Es decir, estamos hablando de materialidades sónicas que logran una efectividad y una resonancia en el cuerpo.

Otro aspecto que destaca Francisco es que en el teclado Yamaha que tenía EtnoSon “tampoco se podían programar los sonidos”, es decir, adicionar un banco o paquete de sonidos, y de ese modo, era un instrumento no funcional para la dinámica exigida por la tecnocumbia, que debía proveer una multiplicidad de sonidos o timbres. Lo que llevó de nuevo a gestionar, ahora con asesoría y mejor informados, un teclado que no era posible encontrar en Colombia. Finalmente por una red de contactos lograron comprar en Estados Unidos un teclado que, por el momento, llenaría sus expectativas:

VT: Este teclado lo buscamos, aquí en Colombia casi no existen, fui a Cali, a Bogotá y no había. Entonces conocimos un señor de por allá de Piendamó, que conoce amigos en Estados Unidos y traía cosas por encargo. Entonces coticé un sintetizador, un instrumento siete a doce millones [de pesos, 1.500 – 2.140 USD]. Son teclados, pues caros, de alta gama... y yo pensaba otra vez “será que dejo, será que no dejo de hacerlo”. Nos arriesgamos y decidimos comprarlo.

GM: Imagino, ahí, contentos con el nuevo sintetizador.

FT: no, pues eso no es nada. Lo conectamos y no sonaba y decíamos ¿Dónde estarán los sonidos? Y vimos el manual y decía que había que cargarle los sonidos. Entonces teníamos el instrumento sin sonidos... Nos tocó comprar los sonidos por aparte, esa fue otra inversión.

Explican que se demoraron un tiempo en ahorrar el dinero para comprar los instrumentos (Figuras, 19 y 20), con inversiones colectivas cuando el mismo grupo capitalizaba o inversiones individuales en el grupo.

JT: Entonces, todo ha sido los instrumentos, los hemos conseguido progresivamente y juntando entre todos, de trabajo y de presentaciones. Es decir, un grupo es una cosa muy personal, uno no depende de nadie, nadie le va a decir tenga esto, y no esperamos que nadie nos regale, lo hacemos nosotros mismos. No es decir, “a uno que le gusta la música y ya”, a esto le toca meterle al trabajito, toca meterle platica.

VT: a uno le toca trabajar durito, pues para comprar estos instrumentos. Aquí hay aquí hay inversión ¿cómo que, más de dieciséis millones? [3.650 USD] Es mucho dinero aquí, y pensaba que hacer la música, era como tener una novia bien bonita, “hay que tenerla bien, tener platica y uno piensa ¿será que dejo?, ¿será que no?, pero si es bien bonita quien la deja, yo no la puedo dejar, yo creo que esa es la pasión.

Figura 19 – Francisco sonando el sintetizador KORG- KROME



Fuente: Oscar Martínez, 2021.

Figura 20 – Jorge sonando la batería Roland SPD-SX Sampling Pad



Fuente: Oscar Martínez, 2021.

Tener un grupo de Tecnocumbia es costoso y más para personas de baja renta, pues la mayoría de instrumentos son eléctricos y electrónicos e importados. Aquí existe una lógica dominante y es que un instrumento electrónico de calidad produce un sonido digital de calidad y estas variables afectan la ecuación del valor económico, lo que eleva el costo de los mismos. Por lo tanto, buscan estrategias organizativas, haciendo un fondo común lo que permite también establecer relaciones y compromisos en función de sus inversiones. En esta conversación junto con los hermanos se aprecia este campo de negociaciones de tipo parental:

JT: Pues uno pensaba en la inversión en la economía, uno que vive en el campo no gana un sueldo fijo, y para sacar la plata uno tiene que sembrar, esperar y hasta que salga la plata en el campo. Hay que esperar unos meses no es como los que trabajan y gana al día, pues bueno ya tengo mi plata manejan tantos pesos, trabajo mañana tengo otros tantos más, pero para quien es agricultor no es así, uno siembra y me toca esperar unos meses, o hasta años. Pero decíamos “bueno ¿cómo hacemos para que suene mejor? o sonemos mejor y que estemos con más calidad de sonido?” Pues hagamos sacrificios, invirtamos a los que nos gusta, lo que nos apasiona.

VT: En eso nos basamos... siempre estamos así, como el trabajo, diciendo y pensando ¿qué vamos a hacer? Entonces todos aquí colaboramos con lo que a veces trabajamos, con lo que nos queda del trabajo, y esto lo sacamos entre nosotros mismos, nos tenemos que apoyar, si no es así, nos queda muy duro.

De este tipo de inversiones elevadas se espera una retribución, es decir, obtener una ganancia por el uso de estos instrumentos, sea económico u otro tipo de beneficio. Sin embargo, consideran que en Guambia, después de que ellos aparecieron en la escena pública, se multiplicaron los grupos de cumbia con este tipo de formato instrumental, y que esto ha afectado la posibilidad de hacer presentaciones. Debido a que se forma una especie de competencia por ganar espacios para conciertos y presentaciones en eventos públicos y privados, en función de los precios que los grupos ofrecen. De ahí, que también sea importante incorporar un elemento innovador, sea a partir de la sonoridad de los instrumentos, el canto, las coreografías, las formas de “animar”, las formas de vestirse, de cortarse el cabello, o de incorporar nuevos ritmos para el grupo:

Cuando iniciamos éramos le único grupo de cumbia sureña, pero digamos que ya están llegando, ya aparecen muchos grupos de cumbias, todos hacen lo mismo. Entonces ya estaba pensando cambiar de ritmos, incluir el *merengue dominicano*, *norteña*, una *balada*, así, uno que otro, para variar. (JORGE, 2021)

“Variar” es aquí una palabra clave, que se instala en la idea de avance y del cambio permanente que se puede vivenciar en las experiencias sónicas, la transición, una formación continua e inesperada. Ante la multiplicación de la oferta musical, y la consecuente disminución de su valor en el mercado, la variación e innovación y la búsqueda de nuevos públicos y

mercados se vuelve una necesidad para sobresalir ante la competencia, una lógica propia de cualquier mercado. Esto promueve a la vez la dinámica de crear una competencia en función de copiar las prácticas que hace el otro, crear modas, y que los integrantes interpretan que sucede con las prácticas agrícolas en la actualidad.

VT: Es como el cultivo, por ejemplo, digamos en Guambia, si uno siembra cebolla, todo el mundo quiere sembrar cebollas. Entonces para venderlo es difícil. Sacan mucha cebolla, ¿no? Entonces no lo compran o quieren comprar, pero a precio regalado. Si alguien cultiva trucha, cultivan lo mismo; si alguien fabrica quesos, lo mismo. Entonces, aquí en Guambia empezamos nosotros, y se está volviendo lo mismo, ya son tres grupos.

JT: Entonces ya la gente al contratar, vamos a mirar la cumbia de Silvia, aparecen Encantos de amor, Ángeles de la cumbia, EtnoSon. Entonces, ¿cuál llevamos? A EtnoSon, a Encantos de amor. Entonces ya comienzan a mirar precios, entonces ahí ya no aguanta, ahí es la pérdida. Ahí, es donde es necesario abrirse a otros lugares, otros mercados, como buscar otras plazas de mercado para vender los cultivos, y ver como para no quedarse compitiendo en el mismo lugar. Claro que estamos pensando en otros lugares. Ir a otros departamentos y afuera donde la cumbia no pega todavía. Por ejemplo, sabemos que apenas está llegando al Huila, entonces vamos para el Huila.

Dos millones de pesos (412 USD) es el precio una presentación de Etnos Son fuera del resguardo. Mientras yo toqué con ellos todas las presentaciones fueron dentro de resguardos, y oscilaban entre 400 mil y 700 mil pesos (83 a 145 USD), lo que los integrantes consideran un precio bajo, al alcance de quienes los pueden contratar en zona rural en su mayoría dedicados a la agricultura, la mayoría de veces en eventos organizados por el cabildo, por personas asociadas o fiestas particulares. Por más que me negué a recibir dinero por las presentaciones ellos pensaban lo contrario, pues me consideraban más que un investigador, un músico dentro del grupo, así recibí pagos entre 50 mil y 100 mil pesos (11 a 22 USD), dinero que sería para mantener varios gastos del grupo como el transporte para el grupo y para comprar instrumentos. Además, se daba una parte para el consumo de licor lo que implicaba un compromiso con el colectivo, pues todos participaban. En las presentaciones la mayoría de veces surgía alguna incomodidad con relación a los pagos donde los organizadores no cumplían lo pactado, cancelando semanas después del compromiso, o a veces, reduciendo el valor de las presentaciones por amaño.

4.2.3 “Esto sonidos los trajimos del Perú”

Tener el instrumento no es suficiente, pues en general tiene unos sonidos básicos, no adecuados para la sonoridad tecnocumbiera. Para ella, los teclados requieren de paquetes de sonidos con diferentes *timbres* o *colores*, mientras que la batería electrónica requiere de las

bases percusivas de la cumbia con variados timbres. Y es en Perú donde se encuentran algunos de los proveedores de estos sonidos digitales que son elaborados en estudios de grabación y producción musical.

FT: Primero, compramos el piano, el teclado. El sintetizador viene vacío en la memoria, sin nada, el teclado como el piano básico, viene con unos sonidos aburridores. Y pues usted para conseguir eso, es como difícil, toca hablar con los del Perú. Y comprarles los sonidos.

GM: ¿así funciona eso? no sabía eso sobre el sonido del teclado

JT: Y también lo sonidos de la batería, comprar la base y los sonidos sureños, la batería trae el sonido de una batería normal con un sonido malito diferente al sonido que traen los del Perú, ellas traen el paquete o venden el paquete, comprando todo, el sonido, la conga, la percusión.

GM: ¿Pero ustedes cómo hacen el contacto para comprar los sonidos?

VT: Por internet y correo electrónico con un amigo que se llama Daniel Méndez, que él toca en el teclado cumbia sureña y vende los ritmos y sonidos sureños, el viene en un paquete, trae 250 sonidos de Delirios, Coralí, Eclipse.

GM: ¿los sonidos que usan estos grupos los venden en paquetes?

JT: Sí, trae lo que de una vez todo, los sonidos que utilizan esos grupos los venden en paquetes para las canciones, entonces se programa en el sintetizador, para cambiarlos para tal canción. Y entonces no más se meten el sinte [sintetizador] y se programa y ya...y se coge una línea de sonidos.

VT: Usted escoge los sonidos que a usted le gusta, ya cambia de sonido... usted, por ejemplo, digamos con trompeta, con violín, con saxofón, así, escoger los sonidos que se escuche bien, entonces ya cambia, como dijera el sonido de cada grupo. De los grupos originales, pero también es nuestro sonido porque es personalizado, en el momento de la compra, esos sonidos solamente los tiene ese teclado, no lo repite otros grupos aquí en Guambia, porque está en ese teclado... es el sonido de EtnoSon.

Como explicaron los músicos de EtnoSon, los colores de los sonidos identifican a cada grupo, tanto aquellos reconocidos, como a los emergentes. De modo que no se suele compartir el pack de sonidos con otros tecladistas. Primero, por la inversión económica y segundo, por el sonido que los caracteriza. Para comprar estos sonidos entran en contacto con los proveedores por Facebook, se les paga a una cuenta bancaria en Perú por transferencia internacional, en un banco de Popayán. En un principio, en 2016, los proveedores enviaron a EtnoSon una memoria USB (*pendrive*) por una empresa de correos. En los últimos años envían un link para descargar el pack de sonidos por internet, a un precio cerca de los 900 mil pesos (310 USD aproximadamente, para el año 2018). La “secuencia de los ritmos y sonidos” de la batería electrónica, significan otra inversión a parte.

De modo generalizado, el motivo del gusto de los jóvenes por la tecnocumbia, en las apreciaciones de algunos colaboradores de esta pesquisa resaltaban que, aunque se considera importante el sentido de las letras (una poética del despecho), lo que más atrae es la producción de una materialidad sónica digital y electrónica, el sonido tecno. Es decir, el acceso, uso e incorporación de tecnologías de producción sonora.

Es decir, hay un sonido producido que llama la atención; esto lo pude percibir con Francisco al preguntar “¿Y ustedes creen que en Guambia los jóvenes tienen un gusto por qué tipo de música?”, relacionó el gusto de los jóvenes con la tecnología y su importancia en la producción de la *formación tecno-sónica* de la tecnocumbia, “Yo creo que ahorita la cumbia que les gusta a los jóvenes, es la tecnología lo que motiva, a mi varios jóvenes me preguntan ¿cómo usted hace para hacer esos sonidos así? y yo les digo “eso es tecnología y esos sonidos le toca que comprarlos”.

4.2.4 “Cumbia Sureña” y “Cumbia Sureña” del Cauca

Párrafos antes había identificado dos valoraciones sónicas a las que los integrantes de EtnoSon se referían para diferenciar los timbres en la búsqueda de lograr una sonoridad de *cumbia sureña* para el grupo: los sonidos nítidos y los sonidos opacos. Una sonoridad nítida depende de la tecnología, y esta tiene un valor económico elevado en relación con los sonidos opacos que son de baja calidad, baratos, básicos y que vienen “por defecto”, en los instrumentos electrónicos que se compran. Esto me lo explicaron en una charla conjunta los integrantes del grupo, aunque no siempre estaban de acuerdo en tales valoraciones.

OG: ¿Ustedes perciben que la cumbia que se hace aquí en el Cauca tiene una sonoridad bien diferente a la cumbia que viene del Perú?

JT: Sí, eso sí es muy verdad. Por ejemplo, la cumbia de aquí en el Cauca es un poquito más... como un poquito más opaco. Con menos sabor, entonces la cumbia del Sur, la cumbia del Perú tiene más sabor y es más nítida.

OG: ¿Cuándo usted dice es que es “más opaco” a que se refiere?

JT: Es decir, la calidad del sonido es diferente, suena no tan nítido.

Otro aspecto, tal vez evidente, que le da ese valor considerado como avanzado en la tecnocumbia es que con los aparatos se puede reemplazar una amplia cantidad de instrumentos musicales y de forma consecuente, a los músicos. Esto también lo explica Jorge en el uso de las *pistas* o el *sampler*, que están almacenadas en una “caja de ritmos” incorporada como funcionalidad dentro de la batería electrónica que está adecuada y programada para que suene

una diversidad de ritmos. Las *pistas* o el *sampler* consisten en “bases rítmicas”, entre las cuales, está la cumbia sureña que contiene el sonido de instrumentos como la conga, el güiro, la campana y el *jamblok*. Y la *pista* reemplaza un conjunto de músicos percusionistas.

JT: Cómo le dijera, eso se escucha como si estuviéramos más personas, hace sonar una orquesta completa, eso es la tecnocumbia, es por la tecnología que se puede hacer con tres o cuatro personas, entonces suena lleno y eso es lo que le gusta a la gente, que suene lleno.

VT: Es decir, la cumbia del Perú es muy avanzada, tiene mucho avance. Antes yo he visto que para hacer la trompeta, o el violín y el saxofón, tres músicos después se reemplazó por teclados y un tecladista tocaba tres teclados, pero hoy en día se toca todo en el mismo sintetizador, todo está ahí en uno solo, hace la *pregunta* y él mismo le *contesta* en otro sonido, solo hay que saberlo programar.

OT: Sí, como que con la tecnología de hoy día entonces, asimismo, va desarrollando la cabeza de uno. Uno también pensaba igual hacer lo mismo que ellos, no aprender solo lo de la gente de aquí, digamos también de la gente extranjera, yo también puedo aprender de ellos, así como hacemos, usted aprende con nosotros y nosotros con usted que viene de otro país.

OG: ¿Bueno y si se va la energía?

[Risas entre todos]

JT: Pues... nos jodimos... hasta ahí nos llegó la tecnología.

La explicación expuesta deja entrever un proceso continuo de innovación sonora de la tecnocumbia en función de las tecnologías usadas para su producción sonora. Lo que da pista de valoraciones estéticas de la cumbia sureña: el uso de una batería de sonidos digitalizados y sobre este un juego sonoro de *pregunta* y *respuesta*, o cambios tímbricos por secciones, en función de una variedad de sonidos que el tecladista varía hábilmente. Maniobrar estos instrumentos sonoros con tecnología electrónica y digital, sugiere desarrollar habilidades corporales que permiten enunciar las posibilidades musicales, al agenciar sonidos procesados que entran en correspondencia con la valoración de *los que hacen sonar*, como lo cree Omar “avanza la tecnología... avanza la mente”.

Como ejemplo, para mostrar varios elementos referenciados, presento la canción escrita entre Jorge y Humberto Tombé, *Sabes mi amor*⁷⁹, de EtnoSon, producida en un estudio de Popayán. El video conserva de fondo una foto donde aparecen de izquierda a derecha de la pantalla, y en orden generacional: Francisco Tombé (Hijo de Vicente), Jorge Tombé (Hermano de Vicente) y Vicente Tombé. En aquel entonces los demás integrantes del grupo, Omar y

⁷⁹ *Sabes mi amor*, de EtnoSon, disponible en https://youtu.be/1oSB6mMu_7E

Humberto, se encontraban fuera del Cauca, no participaron directamente de la producción así que ellos privilegiaron sus imágenes para publicación en YouTube.

Sobre la foto está el nombre del grupo Etno Son en una letra con fuente de tipo “Scrip”, de color amarillo que resplandece como oro. Este efecto es privilegiado en los slogan de muchos grupos usan, “el color amarillo llama, la atención es como el oro y todos lo quieren” escuché con frecuencia. Debajo del nombre del grupo y en una letra menor, de color azul, está la marca usada por el grupo “para tu corazón”. En la parte inferior, en un recuadro, en otra letra de menor tamaño se anuncian los números de contacto de celular y WhatsApp del grupo, para su contratación. Sobre este recuadro se proyecta el resplandor del amarillo oro usado en el nombre.

Al analizarla, me apoyo en un *diseño sónico* (Figura 21), que puede funcionar también como un idiófono, ya que entre los sentidos polisensoriales de los idiófonos muestra que estos pueden considerarse los modos visuales de expresión (NUCKOLLS, 2004). Se evidencia que tiene una estructura, conformada por una sección que presenta una introducción (I), la estrofa de la canción (E), el coro o estribillo de la canción (C), que se repite. Sigue, el solo del Sintetizador, (S), de nuevo el Coro (C), y un Final similar a la introducción.

Al inicio, el sintetizador hace una apertura con una secuencia de sonidos en tonalidad menor (Fa sostenido menor) con un arpeggio, al terminar la frase melódica. Luego entra la batería electrónica con un redoble, terminando con el platillo, y el inicio de la base de percusión a una velocidad de 100 BPM, que siguen el resto de los instrumentos: la batería, la guitarra, el bajo (representadas en tres líneas constantes, ya que estas cumplen un papel rítmico permanente) y el sintetizador (representada por una línea que presenta alteraciones). Es común que el sintetizador use el efecto transitorio de subir o bajar un poco la altura de los sonidos, usualmente al final de cada frase, a modo de *glissando*, que lo hace el *pitch* (*pitchbender*), una pequeña rueda o palanca, habitualmente localizada en el costado izquierdo del sintetizador. La voz masculina mantiene su carácter brillante y agudo, característico del estilo. En cada cambio de sección la batería hace un corte, *break*, o llamado, y finaliza cada frase con sonidos de platillos. Al cambiar de una sección a otra se pueden percibir estos cambios tímbricos, por ejemplo entre los segundos. Cambios que acontecen cada 20 segundos equivalentes a 32 pulsos (*beats*).

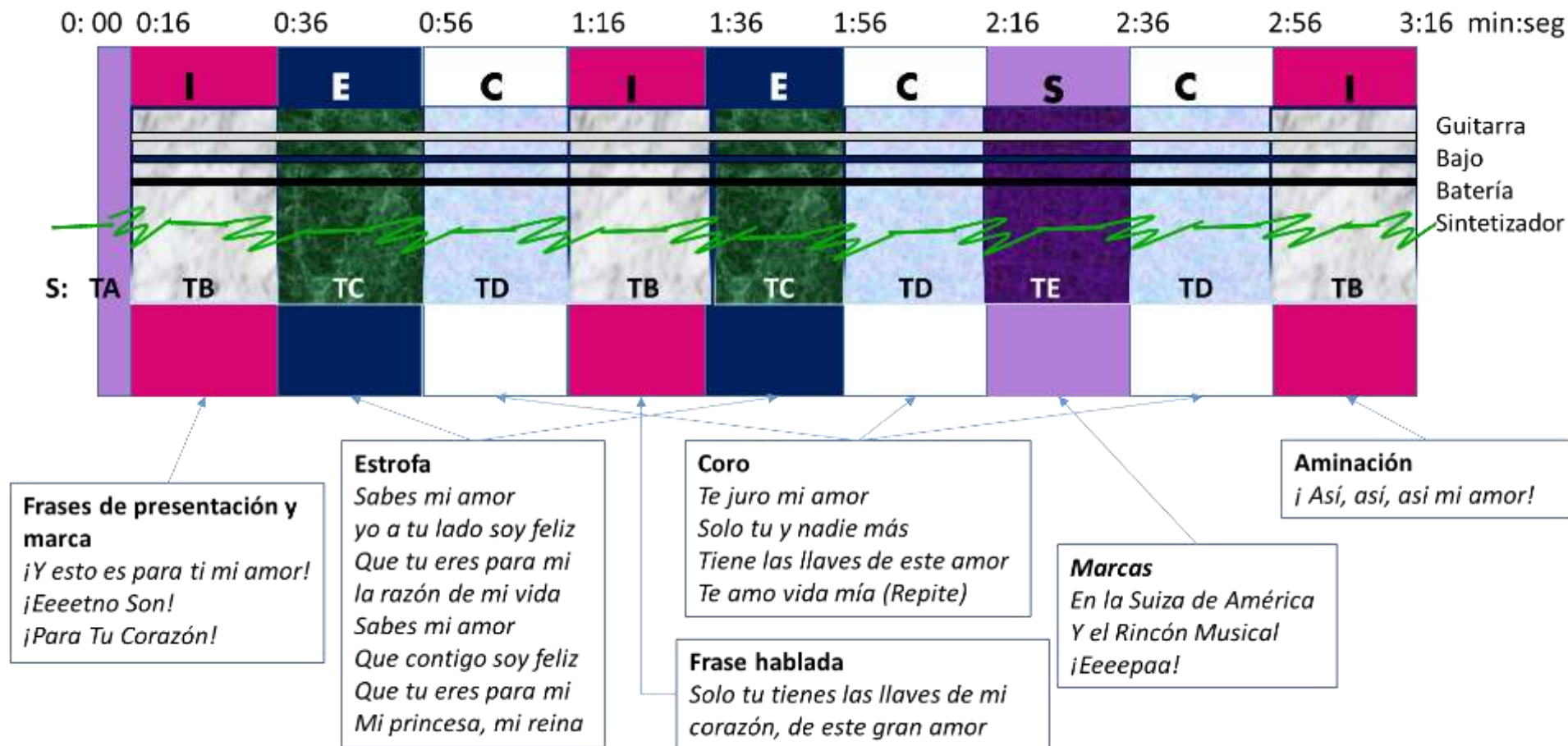
En esta pieza musical, el sintetizador usa cuatro timbres diferentes, que se cambian con diferentes botones de la parte superior. Los describo aquí con relación a los timbres que los sonidos imitan y modifican, aunque lo importante para mis interlocutores es que cada color, moviliza la emoción. El primero, simula el sonido de algún instrumento de cuerda pulsada, el segundo, es un vibráfono con mucha resonancia (*reverb*), bastante común en las tecnocumbias. El tercero, suena en respuesta a la voz en la estrofa, y tiene cualidad electrónica y brillante, tal

vez similar a trompetas en unísono; el cuarto timbre, parecen cuerdas frotadas (*strings*). En el solo se retoma el segundo color, aunque es más expresivo (*vibrato*), producto del uso del *pitch*. Lo que es valorado como una habilidad del instrumentista.

Vicente considera que la cumbia que se hace en el Perú es “más avanzada”, y una de las diferencias con la que se hace en el Cauca, además de la calidad del sonido digital emitido por los instrumentos electrónicos con valoraciones entre lo opaco y lo nítido, la encuentra en la “complejidad” de tipo armónico:

A ver, cómo le explico, yo le voy a decir como yo entiendo, la cumbia aquí en el Cauca, tocan así en tonos naturales Do, Fa, Sol. O también La, Mi Re, es decir, notas naturales y de tres acordes, no sé si me entiende. Pero entonces, en la música de Bolivia, es más complicado, ellos tocan en cualquier tono... Si Mayor, La menor sostenido, Sol sostenido... tocan tienen tonos menores y disminuidos... Para llegar a eso es difícil de decir, ya tiene muchas notas una canción tiene casi cinco notas, es más avanzada porque las canciones aquí [Cauca] casi no tienen esas notas, no tienen esa armonía dos o tres tonos y listo. (Vicente Tombé, Diciembre de 2021).

En términos de la teoría musical occidental, Vicente señalaba que las cumbias en el Cauca, se basan en las funciones básica de la armonía, tales como tónica, subdominante y dominante en tonalidades con pocas alteraciones de sostenidos o bemoles. Mientras que las peruanas incorporan tonalidades con alteraciones, dominantes secundarias y otras funciones armónicas.

Figura 21 - Esquema sónico de la canción *Sabes mi A mor*, del Grupo *EtnoSon*.

Fuente: Oscar Martínez, 2022

Víctor, que es peruano, afirma que algunos grupos del Cauca están detrás de tal sonoridad, pues lo buscan para que les asesore o le consultan sobre estudios de grabación y productoras peruanas, sea instalada en el Cauca o en el mismo Perú.

Y pues algunos también que han grabado, pues con productores de Perú algo así, pues ellos quedan con los mismos sonidos que son de del Perú. Estudios como HM, Huajan Rentería también del Perú. Ellos han grabado algunos temas para acá, y también cada uno tiene su estilo, cada productor tiene un estilo diferente. (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Cuando le consulté a Víctor si ellos estaban construyendo alguna sonoridad particular, me insistió en que han incorporado elementos musicales muy sutiles que ellos que perciben les gusta a la gente en el Cauca, y que también se vinculan con una diversidad de formas y transformaciones y no un único origen, recordando el comentario de Yuler Pacheco, que piensa que están en una dinámica transitoria:

La primera producción que hicimos fue pensada para un público en Perú, pero no sonábamos casi, lo hicimos para promocionar, así trabajamos, allá hay muchos grupos y sobresalir entre tantos grupos es duro. Pero ya cuando nos enfocamos acá [Cauca] dejamos todo allá, nos enfocamos donde estamos produciendo. Y con eso también cambiamos el estilo un poquito, el estilo del grupo, porque acá vimos tiene un gusto algo diferente, entonces vimos eso que tiene otro estilo que gusta, entonces nos apegamos a esto. (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Entiendo que los esfuerzos por una construcción sonora como el caso de América Luz y de EtnoSon esta ecuacionada también en función del sentir colectivo sobre el cual *los que hacen sonar* detectan y transforman:

Eso es un poquito el estilo que lo que tiene cada grupo, yo creo que cada grupo tiene su esencia y algo que le hace diferente al otro, y así también somos nosotros incluimos cosas, porque acá uno percibe qué es lo que gusta al público o qué canción, y siempre estamos pendiente de eso, porque pues para seguir innovando, ¿qué es lo que vamos a hacer para eso? (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Las sonoridades diferentes y sus elementos diferenciadores también las percibe Montero Puma que las ha sido incorporado en sus producciones, tratando de hacer conexiones sonoras entre el Cauca y la producción sonora del Perú:

MP: Sí, para mí son diferentes los instrumentos de la *cumbia caucana*, son como más en vivo, la música peruana, ya es más sintetizada, por así decirlo. También la composición estructural, la cumbia sureña [del Perú] es más larga, de cinco o seis minutos. La cumbia sureña, por así decirlo, tiene dos bombos **PuPúm... PuPúm...**[chocando una mano cerrada contra la palma de la mano abierta], la cumbia caucana, normalmente, es un solo bombo Pum, Pum, Pum, Pum. Y si usted escucha nuestras canciones, ahí está la propuesta (MONTERO PUMA, enero 2020).

Parte de la innovación también radica en tener una puesta escénica en tarima con coreografía, lo que para ellos es fundamental ya que también perciben una correlación en el Cauca con el baile:

La coreografía es también otra parte que nos caracteriza de los otros grupos. Siempre tratamos de innovar, (...) en cada producción que vamos sacando, vamos sacando un paso nuevo, una coreografía nueva. Y en el grupo todos bailan: el guitarrista baila, el bajista baila, entonces es algo que llama la atención y eso es importante porque contagiamos al público también... Yo lo he visto así (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

Víctor me insistió que en las fiestas en Perú donde se interviene con la tecnocumbia la gente baila separada, en grupo, sin contacto. Es algo parecido a un baile de música electrónica. En ocasiones, se hacen hileras de hombres frente a mujeres y en medio de ellos, se coloca canastas de cervezas. Todos permanecen de pie, sin la presencia de mesas o sillas. Esto lo puede apreciar por videos que publican los grupos de cumbia sureña peruanos que sigo en Facebook (como Coralí y Sagrado). A diferencia del baile en el Cauca que se hace en pareja. Así lo explica Poli Quispe, *animador* de América Luz:

El baile acá en Colombia es muy diferente que en Perú. Bueno, acá en Colombia el baile es más pegado, es más de pareja... más romántico, en Perú es individual, libre. Bueno acá cuando uno está entre copitas, uno dice acá a sacar los pasos prohibidos, más o menos es así, en Perú es así sacas los pasos prohibidos y a lucirse en el baile. (POLI, 2022).

Recordemos que hasta hace unas décadas a las mujeres misak se les prohibía bailar. Es posible pensar que se haya adoptado el baile en pareja en la tecnocumbia a partir de la similitud con otros bailes más extendidos en esa región y en Colombia, como el vallenato, la música tropical y la salsa.

Otro elemento interesante que Víctor Quispe ha identificado como una diferencia significativa, sobre la cual Jorge y Vicente también me llamaron la atención, tiene que ver con la velocidad de las canciones, el cual es comandado o guiado por la velocidad de la pista.

Otra cosa que le he escuchado a los grupos en el Cauca, se podría decir así, se percibe en los sonidos en los sonidos y en los toques como que le hacen un poquito más rápido la batería, las secuencias un poquito más rápido y tienen otros sonidos también, o sea, no son los sonidos que tenemos nosotros. (...) El sonido del teclado y de la batería también. Digamos, ellos tratan como de programar los mismos sonidos, pero a veces es un poco diferente y más rápido (VÍCTOR QUISPE, Enero de 2020).

El aumento de la velocidad de la base de la secuencia, como también percibí, es recurrente en las producciones de los DJs con relación a las versiones originales, lo pude distinguir cuando toqué con el grupo EtnoSon. Había dicho que debí aprender un repertorio de

canciones de cumbia sureña, cuyas versiones tenían una velocidad entre 100 y 105 BPM (*beats per minute* o pulsos por minuto), pero en el momento de los ensayos era aumentado a 115 BPM. En algunas presentaciones que hicimos con EtnoSon, y asumiendo, que yo no sabía programar la batería, Jorge se acercaba y reprogramaba la base aumentando la velocidad de la secuencia. Pude percibir que él la fue aumentando progresivamente, en el transcurso de la presentación hasta que lo puso en el límite que permitía el aparato a 120 BPM. Cuando le pregunté a Jorge sobre porqué aumentaba el BPM de la base, me expresó: “aquí a la gente le gusta más movidito, entonces hay que subirle, la gente se anima”.

Me hizo recordar algo similar a lo que pasaba con la *música propia*, alguna vez que fui a un matrimonio con el taita Samuel. La música propia ocupa un lugar especial en ese evento y el momento, quizás más esperado, es la danza del matrimonio que se forma con dos hileras, una de hombres y otra, de mujeres, una frente de la otra, y con los brazos entrelazados, hacen movimientos circulares e intercambian sus posiciones. Aquí la velocidad del tambor no era la misma a las tres y las seis de la mañana que duró el baile, sino que percibí un aumento. Parecía un juego, en el que a la gente le gusta y espera que los músicos suban la velocidad, lo que acontece progresivamente y de forma casi imperceptible.

Ahora bien, como ingeniero electricista que soy, tengo conocimiento de que muchos equipos electrónicos entre ellos los instrumentos musicales, para que tengan un óptimo funcionamiento es importante que tengan una buena calidad de las fuentes de energía eléctrica que los hacen funcionar. Pero acontece que uno de los problemas que padecen las regiones rurales en Colombia, es la precaria calidad del servicio de energía eléctrica. Las zonas más vulnerables y precarizadas siempre van a tener menor calidad en el servicio de energía eléctrica por diversos motivos, en los que no me voy a extender. En Silvia, los cortes de energía son frecuentes y principalmente cuando hay lluvias, pues es una zona de alta pluviosidad y de tormentas, y esta es una de las principales causantes de fallas en el fluido de energía eléctrica. Puedo decir que en todas las ocasiones que tuvimos presentaciones con el grupo fueron en días lluviosos, así que pude observar que los organizadores de los eventos tienen como respaldo plantas eléctricas.

En uno de los eventos, en la vereda Gualangal en el marco de los Carnavales de 2022, el fluido eléctrico empezó a fluctuar lo que percibí inmediatamente que se reflejó en la batería electrónica la que empezó a mermar la calidad de los sonidos, y la reducción de la velocidad de la base sobre la que yo tocaba. A lo que, de inmediato, los músicos reaccionaron, me miraron y preguntaron qué pasaba. Los silbidos de algunas personas del público eran una señal de aquella incomodidad sónica, y treinta segundos, quedamos por completo en silencio, sin energía

eléctrica. De ahí en adelante, fue reestablecido el fluido eléctrico con plantas eléctricas que funcionan con gasolina, y fue posible apreciar la fluctuación de la energía eléctrica reflejada en la inestable velocidad de la secuencia de la batería. ¿Y si falla la energía eléctrica? Nada que hacer, “pues nos jodimos” dice Jorge. Así, que para mí estas fallas técnicas que en principio eran molestas, pues acontecían en todas las presentaciones del grupo, fueron convirtiéndose en un suceso más que entendí como interferencias recurrentes del propósito sónico, y no había nada que hacer.

4.2.5 “Tocamos para integrar pueblos”

El taita Vicente, quién ha tenido una trayectoria como comunero activo al servicio de la comunidad, como alguacil y después trabajando para la emisora comunitaria del Cabildo Namuy Wam 92.2, ha podido percibir las tensiones presentes entre los diferentes grupos que se autodefinen bajo categorías de etnicidad. De ese modo, explica el porqué del nombre EtnoSon:

Es decir, Etnia es un grupito de personas ¿no? un grupito de personas diferentes. Se llama EtnoSon por las etnias que tenemos aquí, por las diferentes etnias, etnia misak o guambiano, nasa, o sea... hay mestizos... y la gente a veces se pelea, entonces dijimos “EtnoSon, para tu Corazón”, para sensibilizar e integrar a la gente. Puede sonar romántico “para tu corazón”, pero también es para pensar en los conflictos entre los pueblos, es un nombre para integrar (Vicente Tombé, Noviembre 2021).

Vicente se refiere a las frases a que enuncian en sus canciones como “EtnoSon, para tu corazón”, que dentro de la estética de la cumbia se llaman “marcas”. En la Cumbia Sureña es común escuchar las voces que anuncian el nombre del grupo y su marca o *slogan* que los identifica como grupo. También se puede escuchar los agradecimientos; sobre estos recursos sónicos vocales me referiré más adelante. A través de estas marcas y de los saludos se hacen expresas las relaciones de socialidad y sociabilidad integradas a las intenciones sónico-musicales del grupo. “EtnoSon, para tu Corazón” es una marca que parece remitir al “amor romántico”, y que puede ser reafirmado en las letras de las canciones, pero que Vicente también le otorga sentidos direccionados a procesos integracionistas, sosteniendo una postura política, en función de pensar en cómo intervenir sónicamente en la resolución de tales tensiones sociales. Tensiones que mencioné en los capítulos anteriores con las territorialidades superpuestas o los procesos de despojo que afrontan los misak y otros colectivos en la región.

Aquí aparece una recurrencia que se conecta con las ideas propuestas también realizadas por los directores de La Bakanísima, cuando piensan en ella como un lugar “bacano” que incluya la diversidad musical en la programación, relacionada a una pluralidad poblacional de Silvia, y alcance hasta donde puedan ser sintonizados, con el Slogan: “tu mejor conexión”, para crear canales de proximidad entre los pueblos.

Otra forma de expresar sónicamente la idea de “integración”, entiéndase como forma de crear vínculos entre lugares y personas, remite a las frases recurrentes en sus tres grabaciones y anunciadas permanentemente en los conciertos en vivo de los lugares donde los hermanos Tombé por el motivo principal de acceso a la tierra en el resguardo han logrado levantar una casa, un *Nakchak* [Cocina] y un *yatull* [huerta] que le permite una forma de estabilidad económica y alimentaria para su familia. Uno de esos lugares es mencionado como “La Suiza de América” que desde el principio pude comprender que hacía referencia a Silvia. Otro lugar, es el “El Rincón Musical”. Confieso que en un principio pensé que era un almacén de instrumentos musicales, pero en realidad se refiere a Cajibío, ciudad en el centro del departamento a 30 minutos de Popayán, donde queda la vereda El Túnel, nombre atribuido por el túnel donde pasa un sistema ferroviario discontinuado que data de 1925, época del desarrollo cafetero en el Cauca.

Así, EtnoSon ha integrado a esta estética frases que los vinculan de diversas formas a su trayectoria, y al lugar que le dan a la música y al sonido como forma de crear vínculos y relaciones de proximidad entre una diversidad étnica en tensión. En la primera conversación que tuve con Jorge en su casa en El Túnel, pude comprender la importancia de incluir estas frases como marcas en sus canciones. “yo he aprendido que Cajibío era de los indígenas paniquitá y en la lengua de ellos [Cajibío] significa Caja de Viento... y como hay tanto músico le pusieron El rincón Musical”. La panorámica que se aprecia desde la casa de Jorge en un encañonado paralelo a la vía panamericana provoca un canal de viento que se sentía de forma permanente, de modo que tenía sentido el nombre de Caja de Viento.

4.2.6 Marcas y Agradecimientos

Es común escuchar en las canciones de tecnocumbia o de cumbia, en cuanto a la parte vocal se refiere, además del canto, las “marcas” (Audio 3)⁸⁰ y los “saludos y agradecimientos”

⁸⁰ Audio 3 – Marcas. Disponible en: < <https://youtu.be/SHNqtcOgCOI> >

(Audio, 4)⁸¹. Poli, integrante y animador del Grupo América Luz (Perú) se refiere a los saludos y agradecimientos explica:

Esas voces que aparecen son saludos de cariño, saludos de agradecimiento, cuando uno saluda a una promotora, a un contratista, es porque el contratista siempre nos apoya, siempre está con nosotros, esos son saludos de agradecimientos son saludos de cariño, así les llamamos. Es mencionar nombres, por ejemplo, alguien por ahí me apoyó para hacer una música, entonces yo de agradecimiento tengo que saludarlo, entonces la palabra clave es *agradecer* (POLI, 2022)

Rescatando la palabra clave citada por Poli, que es “agradecer”, podemos deslizarla a las discusiones antropológicas sobre el don o la dádiva, levantadas por Mauss. Es decir, estos saludos se vinculan con una red de dones, o de apoyos cuya retribución se da agradeciendo, a través de un saludo que queda grabado para la posteridad y es de carácter público. Lo anterior revela lo que en algún momento me comentó Felipe “aquí salimos adelante entre todos, haciendo alianzas” que se extienden e involucran a personas a través de alguna economía de intercambio de favores, con contribuciones de tipo técnico o monetario.

Estos saludos también crean referencias, por ejemplo, cuando les dije a los integrantes de EtnoSon que yo vivía en Brasil, me preguntaron “¿y usted conoce a Juan Ventura?”. No tenía idea de quién era ese señor, aunque después de escuchar las cumbias del grupo Coralí y Son Master de Perú, escuché agradecimientos dedicados a él: “Y en São Paulo, Brasil, Juan Ventura”. Al indagar, me enteré que Juan Ventura es un promotor de eventos que lleva reconocidos grupos para fiestas de la colonia andina peruana que vive en la capital paulista. Esto llevó a que algunos integrantes de EtnoSon imaginaran una movida cumbiera en Brasil, y me solicitaran que entrara en contacto con este señor para presentarle la propuesta de algún evento.

Entonces comencé a buscar en el Facebook a ver si ellos nos ayudaban, escribí en el Facebook, pero no me contestaba. Me gustaría que me diera el pasaje y hacer un concierto, no más el pasaje para ir de regreso y hacer un concierto allá, entonces sería chévere para conocer allá. (Vicente Tombé, 2020)

Aquí, quiero contar una experiencia de la época en que inicié el trabajo de campo, cuando hice contacto con Montero Puma, director y cantante del grupo Sueños de Amor, mencionado párrafos atrás. Después de una primera entrevista en enero de 2020 y de regresar a Porto Alegre mantuvimos conversaciones por mensajes de audio y llamadas por WhatsApp, compartíamos ideas sobre diversos asuntos, y entre ellos, sobre la película *Ya no estoy aquí* (de Fernando Frías

⁸¹ Audio 4 – Saludos y agradecimientos. Disponible en: < <https://youtu.be/KeRCoVchq8I> >

de la Parra, 2019). Trata de un joven mexicano perteneciente a la cultura urbana de Monterrey conocidos como los “Kolombia” donde la música de *cumbia rebajada* es una propuesta estética y sónica en cuestión. Por conflictos entre pandillas se ve forzado a huir a Estados Unidos, desarrollando la trama de un migrante que encuentra en su reproductor de audio y sus cumbias, una forma de mantener un arraigo con su lugar de origen. Después de ver la película me expresó “que película más linda, me sentí identificado”. A los pocos días recibí un mensaje que decía “escucha esta canción”, me envió una de sus cumbias, recientemente grabada. Estaba escuchando cuando apareció un saludo, “Y un Saludo en Brasil, Porto Alegre, Oscar Giovanni”⁸². Nunca le pregunté el motivo por el que lo hizo, simplemente le agradecí con emoción y en el momento, la magnitud del compromiso. Después me escribió “vos sos bacano”. Posteriormente, sentí que tenía una dadora pendiente con él.

Y otra son las “marcas” nombrar al grupo y una frase como *slogan* que lo reconoce. Por ejemplo, la definición de Poli Quispe es que:

Usted escucha los grupos decir “Agrupacióooooon los puntos” o “agrupacióooooon virus de Amorrerrr”, o como nuestro grupo “Aaaamerica Luz Luz Luz” eso es la marca del grupo, que nosotros psicológicamente tatuamos en la memoria del público. Es una marca, ese es mi punto de vista, a mi manera, como animador que soy, menciono ese nombre con el fin de tatuar mi nombre o la marca, de la agrupación donde trabajo... por ejemplo “Sonnnn Guassssqueros”, o como “¡Kumbia Calle!” o como “Los Hermanos Meza”, es la marca que cada uno tatúa en cada público, en cada oído... eso es para que recuerden... eso es una marca. (POLI, 2022)

Poli explicaba las marcas, que son papel del cantante o del *animador*, figura que se encarga de vender el grupo y animar al público con su baile, sobre la que profundizaré en el capítulo final. Por ejemplo, EtnoSon utiliza la marca “EtnoSon, para tu corazón”, y a partir de estas marcas y saludos también ayuda a construir imaginarios sobre lugares y vínculos con personas. Lo que da cuenta de cómo el contenido sonoro de las canciones de tecnocumbia contiene esa red que es movilizadora por las trayectorias y relaciones con otros agentes que el mismo grupo musical va construyendo.

4.3. ¿CÓMO VOY A APRENDER ESTE REPERTORIO?

4.3.1 Usted es mi baterista

Un sábado en la mañana llamé a Taita Vicente, y al darse cuenta que yo estaba en Silvia me invitó a un ensayo que tenían programado, debido a una presentación que tendrían esa

⁸² Saludo en el 1:02 de la canción *Cantinero*, de Sueños de Amor, de Montero Puma, disponible en <https://youtu.be/aLtT1pjatAU>, Acceso en: 18 out. 2022.

noche, en la fiesta de despedida de final de año de los asociados de una cooperativa piscícola de *trucha* de Guambia⁸³. Me dio las indicaciones de cómo llegar a la casa, el lugar de ensayo, en la vereda Las Delicias, a pocos pasos del Hospital Mama Dominga. Ahí vive la hermana de Vicente, y era un lugar a medio camino adonde se realizaría la presentación. Vicente, el hermano mayor de los hermanos Tombé, salió a mi encuentro. Ya estaban ensayando y pensé, por un momento, que mi presencia incomodaba, sentía tensión en el ambiente, sobre todo porque Vicente en reiteradas ocasiones daba indicaciones corrigiendo a Omar y Francisco, y notaba en ellos la molestia por los llamados de atención. Para no incomodar, eventualmente, evitaba observarlos de forma individual, por momentos me miraban como pidiendo aprobación, y yo esquivaba las miradas y me dedicaba a escuchar.

Figura 22- ensayo del grupo EtnoSon. Vereda Las Delicias, Guambia



Fuente: Oscar Giovanni Martínez, 2021

A pesar de mis conocimientos en música preferí no opinar hasta que no me lo solicitaran. Mientras Vicente corregía a Omar, Humberto me expresó “tocamos de oído, por ejemplo, Francisco no sabe cómo se llaman las teclas, que Do, Re, Mi, nada de eso, pero las hace sonar,

⁸³ El cultivo piscícola del pez llamado Trucha es una de las alternativas económicas que en el presente siglo se ha instalado en Guambia, aprovechando las aguas de los ríos Piendamó y Cacique. Así una cooperativa de personas organizadas alrededor de esta economía, invita al grupo a la fiesta de despedida de final de año 2021.

tiene oído”; intervino Jorge “Él nunca estudia” y reflexiona “bueno, aquí como tal, nadie estudia, con qué tiempo, uno trabajando el campo todo el día y toda la semana, porque se trabaja hasta domingo”. Con sus manos toscas y grandes agarraba las baquetas e impactaba los platillos, *pads* electrónicos, y cencerros con sutileza y habilidad. Jorge cantaba y tocaba la batería a la vez, de forma envidiable. Yo no lo hago con esa habilidad. Además, siempre he sido tímido para cantar en público por eso me he escondido detrás de una grande y estruendosa batería.

Vicente se retiró del ensayo, debía atender la logística para el evento de la noche, lo que relajó el ambiente del ensayo. Para mi alivio, yo era ignorado mientras asumían el repertorio y lo afianzaban. Después de unas canciones ensayadas, Jorge me interpeló “¿quiere tocar cumbia? Ahí me ayuda a descansar y me dedico a cantar”. No me sentí capaz de hacerlo, no tenía idea de lo que estaban tocando, la tecnocumbia sureña era algo nuevo para mí, y no quería consumir el tiempo del ensayo corrigiendo mi aprendizaje “me gustaría, pero no estoy preparado” respondí. “¿es diferente, cierto? tiene cosas diferentes a lo que me imagino, usted escucha”. Coincidí con su apreciación.

Después, decidieron “y ¿por qué no montar un ‘norteño mexicano’?” [Para referirse a la *música norteña*], con esta música y con la forma de tocar la batería estaba más relacionado, así que me sentí en la comodidad de hacerlo. Era un canción nueva en su repertorio, la escuchamos varias veces con atención, desde un celular amplificado con un altoparlante, la versión que les interesaba”. Franco se ubicaba sobre el teclado con sus dedos buscando la melodía, Humberto hacía la secuencia de acordes, mientras Jorge y Omar seguían la letra. Yo escuchaba tratando de memorizar la estructura y cortes y obligados. Al principio, cometimos errores que superamos con nuevos intentos y entre risas, minutos más tarde ya sonaba acoplada. Lo que no imaginé es que esa noche se incluiría esa canción en el repertorio, y debutaría como baterista de EtnoSon.

Un mal entendido con los horarios de la presentación provocó que llegáramos con dos horas de atraso, lo que molestó a los organizadores del evento pues querían que llegáramos “antes de que la gente se emborrachara”, ante eso los taitas mayores decidieron pagar el 30% del valor de la presentación. “Nos castigaron por llegar tarde”, dijo Jorge, “no es justo, aquí son así, pero bueno, vas a tocar a demostrar lo que sabemos”. Las condiciones de amplificación eran precarias, no había pedestales para el micrófono, así que mi misión toda la noche fue esa; mientras Jorge tocaba la batería y cantaba, yo sostenía el micrófono que amplificaba su voz. Cuando inició el grupo muchas personas se levantaron a bailar, ante la ausencia de mujeres, los hombres bailaban solos, inmediatamente, el licor empezó a circular para los músicos. Después de dos cumbias, Jorge me dijo: “vamos a tocar la norteña, hágale que yo canto”. Cogí las

baquetas, ajusté la batería e iniciamos, las personas coreaban “el tiempo que duró nuestro amor nunca fui tan feliz, quiera Dios te deseo lo mejor” con las botellas y las copas de chirrincho en la mano. Una hora después volvimos a tocar esa canción. Esa noche la presentación duró casi dos horas y muchas canciones fueron repetidas. Al final del evento uno de los taitas se acercó y dijo “estos kasukos [jóvenes] tocan bueno, vamos a pagarles un poquito más”, y pagaron el 60% de lo pactado. Valor que aun incomodaba a Jorge.

Esa madrugada retornamos a casa con los instrumentos al hombro, caminando entre chistes comentando la presentación y renegando por el precio pago. El taita Vicente me dijo “yo le vi el cuerpo tocando, usted toca bueno, de hoy en adelante usted es mi baterista” y me pasó un billete de \$50.000 [11 USD]; me pagó como a un músico más. Aunque yo me negué a recibir, y más aun con el recorte en el pago, ellos insistieron en que era un trabajo en el que participamos todos y debía recibir el dinero, y comentaron “prepárese porque vamos a tener varias presentaciones, y aprenda a tocar cumbia” me insistió Jorge.

Figura 23- Repertorio Grupo EtnoSon



Fuente: Oscar Giovanni Martínez, 2021

A los pocos minutos Francisco me mostró una lista de las canciones escritas de su mano “tómele una foto al repertorio” (Figura 23), y Humberto me envió por WhatsApp las canciones en archivos de audio. Eran veintidós canciones que debía preparar. Dos pertenecían a lo que ellos describieron como música norteña. Las otras veinte eran de cumbia sureña, una canción era de propia autoría, escrita por Humberto Morales titulada *Sabes mi amor*; y diecinueve eran de grupos peruanos como: Alaska, Iberia, Sagrado, Ronichs, Los Chavales de la Cumbia, Purpura y Coralí.

De inmediato, pregunté “y ¿cuándo es el próximo ensayo?”, “la próxima presentación” respondió Jorge. Y pensé “¿cómo voy a aprender este repertorio?”, teniendo en cuenta que nunca había tocado una batería de este tipo, que estaba sin el instrumento solo un par de baquetas, y las únicas posibilidades de ensayar con el grupo eran pocas horas antes de la presentación, muy diferente a los que estaba acostumbrado cuando había tocado con otros grupos cuando tenía hasta tres o cuatro ensayos antes de una presentación. Pero aquí no, no hay tiempo la gente está ocupada trabajando, solo hay disponibilidad cuando hay presentaciones.

4.3.2 “Escuchando e imaginando”

La pregunta que rondaba en mi cabeza la hice pública, considerando las condiciones citadas “¿cómo aprendo este repertorio?”. En ese momento Vicente explico cómo él lo hizo, lo sigue haciendo, y me lo recomendó como él lo sugirió a los guambianos músicos que querían tocar tecnocumbia. “¿Sabe cómo aprende a sacar eso rápido?, escuchando eso unas veces unas ochenta o una cien veces”. Sin duda, me quedé sorprendido por el cálculo que había hecho, del tiempo dedicado a escuchar tantas veces, para no caer en los sentidos ontológicos sobre el tiempo, entiendo que se refería a que era una forma de él cuantificar la repetición, la escucha insistente y la atención como puntos de partida para descifrar lo que se iba a hacer sonar.

El ejercicio de la escucha atenta la imitación y repetir han sido funcionalidades que Vicente ha activado en su cuerpo, para asumir un proceso de aprendizaje sobre universos musicales diversos, en la narrativa como aprendió estas habilidades él considera, va desarrollando y las sigue aplicando. Estaba desafiado a aprender de ese modo, aguzando y entrenando mi escucha etnográfica atenta (ERLMAN, 2004). Están son, en un entramado, las habilidades de la persona misak en Guambia *que hace Sonar*:

VT: Yo siempre he escuchado, aquí hay mucho tipo de músicas, desde niño he escuchado imagínese niño por allá en los 70s y 80s... y pero a mí me gustó mucho lo que sonaba en la radio (...) mi papá tocaba guitarra y escuchaba música... *ranchera, norteña, era música mexicana*... Yo aprendí así,

escuchando y prestando atención, *capturando* como tocaban. (...) Y como mi papá también era músico, entonces me indicó cómo se debe afinar, cómo se debe, cómo se debe tocar. Entonces mi papá tocaba unas canciones de aquí de Colombia, la de Garzón y Collazos, tocó la música de Silva y Villalba, pero tocaba idéntico, él sacaba unas melodías muy hermosas, *Tin tititi tiiii tin, ti titi titi tin*, con los dedos hábiles hacia cantar la guitarra ahí fue que me dio más ganas, pero no había la oportunidad ni cómo aprender (...) Y en esa época no había maestros, no había profesores. Entonces, pues yo mismo compré un libro, un libro para guitarra. Ahí conocí más las notas, los sostenidos, bemoles, todo... y sin maestros. Y pues ahí comencé a cantar y a cantar y tenía marcado donde iban cambiando de Do a Sol... o de Re a La, dónde van cambiando. Y ahí fue que ya, ya, ya, ya sentí el sentido de la música en mi mente... donde cambia dónde va el alto y dónde van los bajos, uno se siente ya.

Ya como un mes y medio, ya sabía sacar la melodía, *puntear*. Sacaba la melodía primero, yo cuando aprendí, aprendí la música de los *50 de Joselito*⁸⁴. Tenía un casete y le echaba reversa con un palito, y entonces ahí volvía a meter en la grabadora, porque era de pila [batería] y ahí comencé, escuchaba y sacaba a puro oído. Entonces ahí afinaba dónde estaba y no le daba volví a afinar, ya después aprendí a buscar las notas así no más, sostenidos o notas en tonos naturales, el Do, Re, Mi, Fa ya aprendí todo, escuchando a oído y con la grabadora. En mi cabeza sentía como si yo... estuviera tocando con *Joselito*, como si yo fuera el acompañante de él, yo me sentía así... con la grabadora que acompañaba, el acompañamiento hasta que se acabe la música. Así aprendí.

Aquí quiero rescatar la frase de Vicente de “imaginarse tocando con otros”, lo que parece ser un recurso frecuente. La sensación de verse fuera, tocando junto a otros y viendo cómo su cuerpo, ese cuerpo imaginado, *hace sonar* cada parte del instrumento que quiere aprender o está interpretando. Entender esto para mí fue fascinante, pues en mi práctica como músico siempre me he imaginado, tocando la batería tocando con cierto grupo, principalmente de rock, como Sound Garden o Pearl Jam, pero tal vez no lo había valorizado como estrategia y forma de aprendizaje. Ahora bien, otra acción que se entrama al imaginarse tocando, es la idea de “capturar”, en este caso “capturar formas de hacer”.

Esta experiencia me hizo recordar el día que el taita Samuel Morales me pidió el favor que le colaborara en su computador, el cual está aprendiendo a usar, para organizar en un editor de texto una propuesta que iba a presentar a la Misak Universidad. Así que mientras yo usaba los comandos de edición, copiar, pegar, hacer cuadros, organizar el formato del texto, el observaba con atención. De vez en cuando me decía “¿puede hacer eso de nuevo?” era lo único que pedía, yo repetía el procedimiento sin decir nada. A los pocos minutos me pidió que él quería continuar haciéndolo, y mientras, aplicó con habilidad tres o cuatro comandos que no sabía antes. Otro caso que me viene a la memoria, fue el día que visité al DJ Jhon Velazco y

⁸⁴ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=CD2qDCUZzqQ&ab_channel=Los50deJoselito-CanalOficial

trataba de explicarme él como hacía las introducciones en sus producciones, lo único que hacía era realizar procedimientos en el computador sobre un software para la edición y producción musical. Hacia un paso y me miraba, como aprobando, sin decir nada, hacia otro paso, y me miraba de nuevo, daba *play* me miraba, como diciendo “escuche ¿vio cómo es?”, yo veía lo que hacía y escuchaba lo que hacía, pero llegué a un punto donde me sentí perdido. Pregunté unos procedimientos tratando de seguir lo que mostraba, pero respondía “yo las hago así” continuó con el *mouse* y el teclado del computador sin pronunciar una palabra más. Después de 15 minutos me dijo “así se hace una introducción, espero me haya entendido”. Lógicamente, no entendí nada, no logré “capturar” nada. Todo fue muy rápido.

Vicente me explicó que ellos *capturan cosas*, que escuchan en los grupos musicales que consideran sus referencias, escuchando reiteradamente como he citado la estrategia que él mismo propone. Y también observando estos grupos. Como reiteradamente me lo expresaba acerca de cómo había aprendido una técnica de interpretación de la guitarra y sobre la cual le insistía a Humberto que debía aprender para lograr el sonido de la cumbia.

En un ensayo del grupo me enteré que durante todo el año 2021, que el taita Vicente, asumió compromisos como comunero y comunicador con la Emisora Namuy Wan, y ese motivo no le permitía estar atento de los ensayos o ir a las presentaciones, así que quien asumiría el reemplazo o “el respaldo” sería su sobrino Humberto. En un ensayo, pude observar como Vicente, observaba con extrañeza cómo Humberto tocaba la guitarra, y le expresó “paremos que esto suena como raro, toque Humberto la guitarra”. Humberto, que me comentó que siente una fuerte influencia del rock y de la canción social y andina, y que la cumbia era algo nuevo para él, le dijo “Tío yo la toco así *Tin, chiqui Tin. Chiqui Tin*, así yo toco la cumbia colombiana”. [Tin un sonido largo con un movimiento de la mano derecha hacia abajo, y “chiqui”, apagando las cuerdas de modo percutido].

A esto Vicente le respondió, “Humberto esto no es cumbia colombiana, es cumbia sureña y esto es así *Tin Chi Qui, Tin Chi Qui Tin*”, lo hacía contando a tres tiempos un dos tres, un dos tres. En el *Tin* hacía un movimiento hacia arriba, y con la mano izquierda sobre el diapason de la guitarra hacia el “Chi Qui”, produciendo un efecto, tipo *slide*, de deslizar el dedo en un movimiento perpendicular a las cuerdas, que alargaba la nota. Cuando sonaba con todo el grupo se podía percibir la diferencia. Cuando asumió Humberto, al principio me hacía muestras de dificultad con su gesto, “es difícil conservar el ritmo”. Y respondió Vicente:

Yo me demoré sacándolo, yo también lo hacía mal, pero aprendí viendo la guitarrista del grupo Yoga cuando vino aquí a Silvia. Yo me metí y me subí a la tarima, bien cerquita y yo me quedaba mirando bien, cómo era que hacía y

claro, me vi el secreto, estaba en la mano izquierda, ahí fue que lo vi, uno aprende viendo y yo soy bien observador.

4.3.3 Tocando con un *sampler* y tarareando

En el proceso de aprendizaje del repertorio y hacer sonar la batería, mantuve mi proximidad con Jorge en espacios como ensayos y presentaciones, que me permitieron observarlo y preguntar sobre el uso de recursos de este instrumento. Así, me aproximé a cuestiones rítmicas y valoraciones estéticas presentes como posibilidades de sonoridades tecnocumbieras en formación. Él destaca que desde niño ha escuchado esa música en Guambia, como si su vida hubiera nacido envuelta por ella y se imaginaba tocando, como un recurso para proyectarse, apreciarse y sentirse:

Yo desde niño he escuchado, y siempre la escucho todo el tiempo, yo también en el trabajo escucho... música de la radio, pero lo que más escucho es lo que yo voy a tocar... y escucho y escucho y cada vez escucho cosas nuevas... cuando recién estaba aprendiendo yo tocaba la batería y no me salía nada... y decía, “cómo es que hacen”, pero ahora escucho una canción y siento cómo lo hacen, es decir, ya *imagino* cómo lo hacen.

Así, yo hago conecto la batería a esa plantica [amplificador], pongo en el equipo de sonido las canciones y yo las arremedo normal. *Tira tara ra*, [golpea la batería y lanza en el Sampler] y trato de hacer lo mismo que la canción, de hacer cosas que yo... no sé si lo haré bien, pero no importa... yo lo hago... y con cariño con amor... para salir adelante, yo no sé de música nada, nada de corcheas, de negras, nada de eso... yo saco es lo que escucho y me imagino tocándolo...

Aquí tocar junto con pista, con un *sampler*, que se conjuga en la producción sonora del resto de músicos, es algo a destacar. Tocar con la pista requiere mantener un sincronismo, y no es tocar sobre la pista, es tocar junto a ella:

JT: Y digamos en el piano también *hay juegos*, ellos van hablando el mismo pregunta y el mismo responde con sonidos diferentes, él mismo hace todas, o sea, lo de una orquesta, es lo mismo en la batería. La batería trae una de caja, trae una base de conga, trae una base de la charrasca, y el resto lo hace uno: los redobles, los adornos, el pie [para referirse al pedal del bombo], ahí suena la base que es el chiqui chichi qui chichi qui, ahí arranca están programados.

GM: ¿Explicame cómo es eso de programar la batería?

JT: Por ejemplo, con *Urgente Otro Amor*, entonces yo lo programó ahí en un pack, mi batería es Roland y trae 6, 8 Pads, entonces yo tengo en el centro para no confundirme ahí está la base de la cumbia programada, y cuando le doi ahí chiqui chichi qui chichi qui... Hago un redoble y le doy ahí y arranca la base programada con una velocidad, velocidad de las canciones, entonces yo debo controlar ahí los pares [cortes], a pesar de estar tocando también debo

estar pendiente del pare, de controlarlos, tengo que estar pendiente. Entonces también es bien chévere eso, eso es lo que da el sabor en el grupo, pues se guía en eso, como que ¡Bum! [Moviendo sus manos como explosión hacia arriba] suena una orquesta, que usted controla, la vaina es estar muy sincronizados en el momento de tocar, no es tampoco tan fácil que digamos, pero es como un juego.

Considerando que la distancia es lo que más afecta la posibilidad de mantener una regularidad con los ensayos, una estrategia que usa Jorge, cuando tiene ideas musicales para crear y componer canciones de autoría del grupo, es recurrir a los recursos onomatopéyicos, con la diversidad de sonidos de su voz que después registra en su celular y los comparte con sus compañeros de grupo. Expresiones que señalé antes como idiófonos.

Sí, pues a nosotros la distancia nos afecta, yo vivo aquí y ellos viven en Silvia entonces casi no podemos estar ahí ensayando (...) A veces a la distancia uno piensa las canciones y por la distancia como que se le olvida y como nosotros no sabemos de pentagrama ni nada, entonces para recordar, lo que se viene a la cabeza se graba en el celular el tarareo...ti tiriri tiri tiriii (Jorge Tombé, 2021).

Esto lo pude observar un día que caminaba junto con los hermanos Tombé hasta la casa de Jorge. Aquel día Omar me hizo escuchar desde su celular una base de cumbia con una secuencia armónica de tres acordes, que había hecho con un programa de producción desde su celular “le estoy sacando una melodía a este”. Mientras sonaba repetía un tarareo; no le incomodaba que estuviéramos subiendo una pendiente resbalosa por el barro provocado por la lluvia, por el contrario, aprovechaba ciertos movimientos que le daban esfuerzo y acentuaba sobre el tarareo. A los pocos minutos me dijo escuche esta melodía “tuií, tututú tiii, tuií,, tututú tiii,” cambiaba la voz haciendo diferentes colores, tui tuii, tútu tuii, tututútututúuuu” mientras la grababa en el celular “¿sabe que falta? La letra, saquémosla juntos”.

En otra ocasión mientras caminaba con Felipe, DJ Misak, desde la vereda El Cacique hasta Silvia, en cuanto me contaba cómo había sido su primera experiencia como animador de tecnocumbia con el grupo proveniente de Perú, un ave llamo su atención y de forma consecuente la mía. Escuchó varias veces, y despacio la fue repitiendo con su voz tratando de capturar algo de la emisión del ave, aunque no era una imitación del canto. Cuando repitió varias veces me dijo, hágale ahí “Chí chi chi Chí chi chi”, lo repetí y sobre este inició un tarareo que había sustraído del ave, variando los sonidos emitidos sobre las producciones, con reverberaciones, “tararata tatataaa, taratata tatataaa”.

Los anteriores episodios acontecían de forma espontánea, fluida, y hacer registro a veces ocasiona rupturas de tales flujos si no se saben usar, sino no son pertinentes, de modo que muchos

no los registré. Dan cuenta de formas de experiencia a partir de lo sónico de forma relacional, es decir “siendo parte de”. Ahora bien, esta experiencia con Felipe dejó en mí unas ideas, y es la relación en la diversidad de sonidos que puede tener las canciones de cumbia sureña y el complejo sonoro que se puede escuchar en Guambia, con la multiplicidad de voces, seres, entre estas las aves, que crean un ambiente sonoro incorporado en las secuencias y capas musicales.

4.3.4 El toque

Antes de salir ese día de la casa de ensayo de Etno Son, y después de haber aceptado tocar con ellos el repertorio de cumbia sureña, le pedí a Jorge que me dejara grabar la forma como él sonaba la cumbia sureña. Me dio unas indicaciones después de ver y escuchar cómo las tocaba primero yo. “no es así, yo creo que estas tocando la otra cumbia, la de la costa, esta es más... no sé cómo decirte *ta ca tá, ta ca tá* y con la mano contraria a como la haces”, registré sus indicaciones “*ta*” con la derecha y “*ca*” con la izquierda en secuencia de tres golpes. Traté de poner en práctica lo que me habían indicado: escuchar con atención, repetir, tararear, imaginarme tocando y también me apoyé en los registros que hice del primer ensayo. Debía preparar ese repertorio para el próximo concierto, 15 días más adelante.

Sin batería y con un par de baquetas en el cuarto donde me hospedaba en Silvia, acondicioné almohadas, unos cobertores que uso para el frío, los coloqué sobre una mesa de baja altura y sentado en la cama y usando la punta de las botas como si fuera el pedal del bombo, tenía mi “batería silenciosa”, además para evitar incomodar a los vecinos, pues las paredes son delgadas y todo se escuchaba. Al levantarme antes de salir a algún compromiso, encuentro o entrevistas de trabajo de campo, practicaba y me imaginaba tocando; en las noches al llegar después de hacer mis notas y registrar en el diario de campo, practicaba otro poco el repertorio, colocaba las canciones desde el reproductor de audio y con los audífonos escuchaba tratando de imitar. Así, por algunos días tuve la rutina de escuchar permanentemente el repertorio, desde los audífonos conectados al celular, también alternaba mi escucha sintonizando *La Bakanísima* y escuchando las producciones de los DJs del Cauca. Eran ejercicios de escuchar mucho, que a veces me agotaban, sobre todo, por el uso de los audífonos.

Al inicio para comprender la base rítmica transcribí el patrón rítmico en partitura para tener una guía, como percusionista, eventualmente uso este recurso. También traté de comprender cómo es la intervención rítmica sobre el canto en las estrofas, y el canto en el coro. Era una estructura similar que se cumplía. Otra particularidad que me causó dificultad, fue que en las canciones de tecnocumbia, al iniciar, la batería hace un *llamado*, después, al golpear en

uno de los *pads*, se lanza la pista o *sampler*, y seguidamente, hay que acompañar en la batería sobre esta base. Estos *llamados*, son un recurso que le da identidad a cada canción, motivo por el cual era importante aprenderlos.

Con todas las dudas por tocar asumí mi primer repertorio de tecnocumbias. Me pidieron que tocáramos las canciones con las que yo sintiera más seguridad “listo toquemos *el tomador* y después *Dile*”, con esas canciones iniciamos, Jorge de inmediato me dio la aprobación “así es, hermano suena bueno”. Cuando olvidaba algún llamado Jorge me lo recordaba “Tum tum tacatá pum...Pish”. Si no realizaba el redoble correspondiente, así entrara en el tiempo, los demás integrantes no seguían, me exigían que debía hacerlo idéntico a la grabación. Para los integrantes hacer las canciones idénticas es importante, tratar de hacer la versión más parecida a la original, para guardar la fidelidad, porque según ellos “la gente tiene memoria y quiere escuchar las canciones igualitas” y no hacerlas idénticas era un riesgo de caer en el juicio crítico y la burla de los otros.

Eventualmente, olvidaba activar la pista y cuando entraba de nuevo estaba con el ritmo más acelerado o atrasado, así que el grupo sonaba “atravesado”, ahí parábamos é iniciamos de nuevo, “tranquilo, ahí se va desenvolviendo”, Jorge me llenaba de confianza. Ese día no dio tiempo para ensayar todo el repertorio, así que muchas cosas saldrían improvisadas para mí en la presentación de esa noche en la Clausura de la Autoridades del Cabildo 2021. (Video 1)⁸⁵

Esa noche tres grupos se presentaban de los cuales EtnoSon era el de mayor trayectoria. Un DJ de Silvia Cauca, Jonja Velazco, estaba operando el sonido del evento, él era amigo cercano de Vicente lo que daba confianza y garantía de estar bien amplificadas esa noche. Después de que sonó la *música propia*, de flauta y tambor, iniciamos. Y yo inicié mal. Hice el llamado, cuando golpeé el *pad* para activar el *Sampler* y no funcionó, tal vez, impacté mal. Después lo activé y al entrar sonó un destiempo entre la base y el resto del grupo que fue evidente. Jorge reaccionó, me miró y me hizo un gesto de “tranquilo, con calma, intuición”. Respiré y continúe, en la tercera canción ya estaba con más seguridad y eso me lo ofrecía Jorge, que me motivaba, “eso batero, así”. Fue un show de tres horas, cuando olvidaba algún llamado, Jorge no se incomodaba en ir hasta donde mí, se acercaba al oído y me lo tarareaba. Así fue la dinámica, la gente en la fiesta estaba contenta, lo percibía, la sala estaba llena de parejas bailando.

⁸⁵ Video 1 - Presentación en la misa universidad Clausura de autoridades del cabildo 2021. Disponible en: < <https://youtu.be/fxYR7qd1CZM> >

Estábamos en ese momento del baile cuando súbitamente se fue el sonido, la gente nos silbaba y abucheaba... Vicente miraba al del sonido y yo también le pedía explicaciones al DJ, estaba disgustado “que pasó hermano con el sonido”. Jorge reaccionó “estos hijueputas lo desconectaron”. Él se refería a otros músicos que estaban presentes en el evento y presentía ellos boicotearon la presentación del grupo. Efectivamente, el cable de que suministra la energía había sido desconectado, y no se supo quién fue. Reestablecido el sonido, interpretamos dos canciones más. Taita Vicente presentó a los integrantes del grupo, en lengua *namtrik*. Cuando me nombró lo único que entendí fue “músico”, “antropólogo” y “Brasil”. Terminada la presentación recogimos instrumentos, los taitas organizadores del evento estaban pasados de copas y cuando Vicente y Jorge fueron a cobrar se negaron a pagar esa noche:

- Sabe que Kasuko,

Refiriéndose a Jorge despectivamente como si fuera un joven sin criterio,

- Venga por el pago en quince días...
- Pero Mayor, este es nuestro trabajo y necesitamos llenar las botellas...

Respondió Jorge, para referirse que necesitábamos, entre otras, el dinero para comprar licor.

- Pues agradezca que le hago un favor y no se gasta la platica...
- Mayor, pero entonces usted si se puede gastar la plata en trago y nosotros qué...
- Vea venga después por ella...

Después se dirigió a mí y me dijo:

- Y usted, perro hijueputa ¿qué más es que nos vienen a investigar?

Extrañado por ese comentario lo interpele por los investigadores de Francia y Bogotá que estaban compartiendo en la mesa con ellos el licor y el baile, y sin terminar mi intervención se interpuso, e insistió.

- Decime hijueputa ¿a qué venís?

Jorge intervino en mi defensa.

- Taita usted está borracho, él tiene muchos amigos aquí, y viene a destapar la olla podrida que tienen ustedes guardada en el Cabildo.

Fue un comentario comprometedor para mí, que debí andar con más cuidado por recomendaciones de personas de Guambia a quienes les comenté lo sucedido, pero no supe en realidad qué le molestó a aquel taita, además de yo ser un investigador, pues él estaba rodeado de otros investigadores foráneos.

Aquel evento y debido a las tensiones que acontecieron, fue comentado después en varias ocasiones que nos encontramos. Destacaban que había sido una “excelente presentación” (show), pues el objetivo se cumplió: Hacer bailar la gente, y eso fue suficiente. Consideraban que los actos que boicotearon nuestra presentación, con la interrupción del fluido eléctrico, donde comprobaron acontecieron de la mano de otros músicos guambianos, fue una forma de justificar que la presentación fue exitosa, dijo Jorge: “viejo Giovanni, en guambia la gente es muy envidiosa, y como los músicos que estaban ahí se dieron cuenta que estábamos sonando bien nos quisieron joder”. Los errores que cometí al inicio de la presentación al hacer sonar la batería, y que me causaron en algún momento vergüenza, él considero fueron mínimas con relación a la presentación en general. El no pago por parte de las autoridades del cabildo, de los cuales uno de ellos me increpó al cuestionar mi presencia, sin ser el único “no misak” investigador que estaba en el lugar, yo lo interpreto como los efectos de los límites o fricciones entre desacuerdos de formas de expresión de indignidad. No es el hecho aparente de un asunto personal que se reduce a asuntos de dinero por una presentación, como comentó el mismo Jorge “a ellos no les gusta que los cuestionemos, no estamos de acuerdo con lo que hacen, no son formas de pensar misak, y además se molestan porque no usamos el traje y andamos con amigos de otros países (...) y ellos saben que hacen los antropólogos los pueden investigar”. Estos comentarios que involucran mi presencia en zonas de fricción, y reconociendo mi condición cosmopolita, da cuenta de mi relación en las conexiones globales que se involucran con la forma de indignidad misak que los integrantes del grupo Etno Son performan. Por ejemplo por sus apariencias que se oponen a la del misak idealizado que usa el traje. Además y porque algunos de ellos tiene antecedentes de cuestionar las acciones erradas de algunas autoridades del Cabildo y por lo que han sido reprimidos en los centros de armonización, o calabozo.

Sobre esta experiencia se puede traer el análisis de América Larraín sobre las emociones de la envidia y los celos. La autora indagó sobre la producción material y simbólica de los indígenas Zenú en el norte de Colombia, específicamente sobre la elaboración del sombrero *vueltaio*, en el contexto de los procesos de promoción y fomento por parte del Estado y ONGs internacionales que complejizan las relaciones al interior de las comunidades sobre sus producciones materiales y culturales, de modo que no existe un consenso sobre el sombrero, sino un carácter polisémico. Siguiendo las prácticas entre los artesanos, la autora evidencia las tensiones y destaca el lugar de la envidia y los celos como emociones constitutivas en las relaciones de socialidad indígena. Emociones que no son ajenas a los procesos de colonización, pues se activan como una forma de persistencia de un escenario hostil. Expone: “Si la envidia se refiere al deseo de poseer lo ajeno, los celos son simultáneamente el miedo a la pérdida, falta

o ausencia de lo que se considera propio, algo que necesita, en este sentido, ser cuidado.”⁸⁶ (LARRAIN, 2014, p. 143).

Las tensiones son constitutivas en las formaciones tecnosónicas que dan cuenta de los límites entramados y tensiones que vía las experiencias sonoras puede indagar los límites conjunciones, alianzas entre formas diversas de ser indígena. Las fricciones sónicas en aquel evento, que se desarrolló con múltiples mal entendidos algunos premeditados, que pretendían entorpecer el flujo sonoro del grupo, también, daban cuenta de capitales tecno-sonoros, y corporales, que son performadas y puestos en cuestión

Al seguir las practicas sonoro musicales, en relación con las tecnologías y el lugar de *los que hacen sonar* tecno-sonoridades en Guambia, destaco de nuevo, cómo la idea de *formaciones tecno-sónicas* puede ayudar también a comprender los sentidos comunes en la producción de territorialidades y de sentidos cosmogónicos de lo que se le llama Tecnocumbia y específicamente, la cumbia sureña en el Cauca, con sus sentidos localizados. La noción de género musical es insuficiente para comprender las conexiones globales, las articulaciones locales, de tecnologías, objetos y personas que se traman en este encuentro, y la multiplicidad de sentidos y multisensorialidades que involucra.

Así, para algunos grupos humanos y pueblos indígenas las formas de producción sonora musical y autodeterminación están vinculadas a los aspectos prácticos cotidianos en torno al acceso, que pueden depender del lugar, la región y el contexto nacional, así como a cuestiones de clase, género y raza, en un lugar de territorialidades en tensión en medio de procesos históricos de despojo. También es posible rastrear cómo las tecnologías digitales pueden potenciar la producción musical local mediante la apertura de formas y patrones de producción, distribución y consumo nuevos.

Las producciones sonoro-musicales se articulan con las mismas condiciones materiales de la modernidad que ha adquirido las comunidades, por ejemplo, adquirir recursos para lograr tener equipos, hacer producciones audiovisuales, entre otras actividades que movilizan economías diversas. Con todo lo anterior las posibilidades de acceso a las materialidades sónicas de medios digitales que aproximan experiencias cosmopolitas de indigeneidad. Como he asumido desde un principio, al importancia de los medios digitales y de comunicación en la

⁸⁶ “Se a inveja diz respeito a um desejo por possuir o que é de outrem, o ciúme é simultaneamente o medo e o receio da perda, falta ou ausência daquilo que se considera próprio, algo que precisa, nesse sentido, ser zelado” (LARRAIN, 2014, p.143)

construcción de redes de músicos y públicos, no es una sorpresa que estos sean claves para fortalecer el diálogo inter-indígena y engendrar ideas de auto identificación indígena de forma local, regional y transnacional.

5 DJS DEL CAUCA, ACADEMIA: LA CIRCULACIÓN MUSICAL EN LAS FORMACIONES TECNO-SÓNICAS, DEL CASETE A LOS GRUPOS DE WHATSAPP.

Un miembro, de los 250 que forman un Grupo de WhatsApp organizado y titulado *DJs del Cauca* formado en marzo del año 2020, compartió un video en el que iniciaba anunciando “Hola ¿qué tal? Entonces, así suena, muchachos... ¡Cauca suena! ¡Cauca! ¡Cauca!”. Seguidamente, dirigió la cámara de su celular a un computador portátil, que tenía conectados unos altoparlantes, y mostró en la pantalla un software de edición multi-pista o multi-canal. En cada canal se veía una serie de franjas que indicaban sonidos digitales traslapados en una línea de tiempo, en secuencia, sobre *loops* o patrones rítmicos, y efectos sonoros procesados de forma digital. La voz de la persona que lo enviaba, sin mostrar su cara, insistía en reiteradas ocasiones “Así suena el Cauca. Cauca, Cauca, señores”. (Video 2)⁸⁷

El video compartía una “producción”, lo que de acuerdo a los diálogos que tuve con algunos DJs en Silvia, Cauca, consistía en el resultado de un proceso de transformación de los registros musicales y de sonido, mediado por formatos de audio, sea MP3 o WAV, con el uso de softwares para la edición de audio. El audio del video combinaba sonidos electrónicos con sonidos acústicos como la guitarra, el requinto e instrumentos de percusión, como la guacharaca y el cencerro, comunes en músicas populares bailables. Una base rítmica con sonidos digitalizados y efectos, movimiento de los filtros y las reverberaciones producían una sonoridad conjugada que remitía a un lugar.

“Así suena el Cauca, Cauca suena” puede entenderse como una frase que desafía las narrativas construidas en torno a los imaginarios sonoros del departamento del Cauca, y que reclama un lugar en un escenario de disputas donde es necesario reafirmarlos, o ponerlos en debate. También puede interpretarse como un enunciado que afirma y actualiza una sonoridad que va adquiriendo un cuerpo representativo con relación a un lugar. En resumen, es una forma de producir una alteridad a partir de entornos y discursos sónicos que, a la vez, tensiona las ideas que se han construido para argumentar las distancias entre lo “tradicional” y lo “moderno”. Con lo anterior, no quiero establecer una generalidad musical de lo que es el Cauca, sino apuntar una dimensión sonora posible que reclama ser pensada como tal. Es solo un caso que complejiza los paradigmas que pretenden ordenar los mundos sonoros que no tienen territorios fijos, sino que transitan y fluyen.

⁸⁷ Video 2 - Así suena Cauca. Disponible en: < <https://youtube.com/shorts/a-3CKSRsAy4?feature=share> >

Las etnografías etnomusicológicas hace un tiempo han ahondado sobre tales tránsitos, específicamente, sobre las prácticas musicales de juventudes indígenas en América Latina se puede referenciar algunos casos. Turino da cuenta de las circulaciones y transformaciones de las músicas indígenas con la migración de la población de lo rural a lo urbano en Lima, Perú (TURINO, 1993). Montardo (2021; 2022) señala que los lenguajes musicales y artísticos indígenas podrían rastrearse en los flujos globales desde el encuentro colonial y a pesar de ser invisibilizados permanentemente, sus transformaciones continúan sucediendo con expresiones globales como el Rap y el Forró que permiten otras formas de afirmación de sus colectividades, luchas por el territorio y el tratamiento de la salud y la cura.

Silvia Citro (2005) desde una antropología del cuerpo y de la performance y orientada por una perspectiva fenomenológica analiza cómo entre los jóvenes Toba, del Chaco argentino, se resignifican y espectacularizan las prácticas musicales en los espacios religiosos. Señala que las tensiones entre grupos etarios y de género revelan formas de legitimación del lugar social de los jóvenes en la comunidad que buscan proyectarse hacia otros contextos regionales a partir de relaciones interculturales. Miguel Olmos (2012), antropólogo mexicano, que enfoca sus estudios sobre las juventudes indígenas en la frontera de México con Estados Unidos, apunta que los jóvenes indígenas inmersos en procesos de migración usan las músicas comerciales (en las que incluye la cumbia, el rap, el rock) ya que les posibilitan reafirmar identidades. Encuentra bajo la idea de *migraciones musicales* una dinámica en la cual las prácticas “musicales híbridas” lejos de desestabilizar formas de expresión sonora nativas, reconfiguran también los sistemas musicales derivados de sus prácticas transnacionales.

También desde la producción del Grupo de Estudios Musicais GEM/UFRGS al cual estoy vinculado desde el doctorado en antropología, se ha resaltado en varios trabajos la relevancia de la producción sónica de géneros masivos como medios para la agencia de los jóvenes indígenas en Colombia (MOLANO, 2017) y de los jóvenes de las periferias en las ciudades brasileras (FONTANARI, 2008; SANTOS, 2017; NORBERTO, 2020).

He anunciado que en Guambia *los que hacen sonar* tecno-sonoridades son aquellos que movilizan todo tipo de artefacto para la producción sonora: agentes de lo sónico. En este caso, los DJs que *hacen sonar* en Guambia, hacen parte del entramado que sigo. Las *formaciones tecno-sónicas* se basan en relaciones y conexiones que deben ser contornadas, en las que la movilidad de las materialidades sónicas, lo tecnológico y digital, expone y provoca sus conflictos y contradicciones, lo que da cuenta de los alcances y los límites de tales formaciones.

La producción de tecno-sonoridades en función de la práctica DJ en Guambia se configura por redes sónicas en circulación de repertorios musicales que aparecen en las

categorías nativas de clasificación como: “tecnocumbia”, “cumbia Sureña”, “cumbia caucana”, “parranda caucana”, “cumbia perucha”, “tropical” y “merengue caucano”. Estas clasificaciones, arreglos sobre los mundos sonoros musicales, dan sentido a lo que se conoce como “rumba Caucana”, término que también pueden remitir a una *performance* que se concreta en los eventos donde sucede el baile y sus lugares, y que entiendo como *formaciones tecno-sónicas*. Tales performances son prácticas interconectadas en un mundo globalizado por tecnologías electrónicas y digitales, movilizadas por gentes de los pueblos indígenas y campesinos en el sudoeste de Colombia que adquieren sentidos situados, pero entramados a lógicas más amplias.

Aquí, me afino por entender la idea del oficio DJ en sus particularidades y sentidos situados (HARAWAY, 1995), entramada a una red de economías y materialidades, más allá de ser ilustrada como una práctica global, a veces cosificada al ser reducida al simple ejercicio de la manipulación de equipos de reproducción y alteración sonora. Y para apoyar esta aseveración destaco el vínculo inmediato con usos particulares de las tecnologías, que entiendo como un componente de circunstancias culturales dinámicas que adquieren significado e identidad, y no preexisten a ningún entorno de uso dado, sino que se establecen a través de las prácticas que dan lugar a ese entorno (ESCOBAR, 2016 [1995]; DE LAET, MOL, 2000; HINE 2015). En este sentido, mi interés es aportar y dialogar con las líneas que consideran las relaciones entre la música, el sonido y los colectivos humanos a partir de la mediación de las redes sociales digitales y la tecnología. De ese modo, algunas preguntas que orientan la discusión de este capítulo giran en torno a ¿Cuál es el lugar de las herramientas para la comunicación y la sociabilidad a través de la tecnología de internet -plataformas y aplicativos-, que permiten la articulación de diversos agentes en la formación de redes para la circulación de músicas en el departamento del Cauca? ¿Cómo pensar la acustemología en función de las tecnologías?

Mi interés principal es interpretar ¿cómo las tecnologías intervienen en la formación de colectivos y regímenes multisensoriales? ¿De qué forma un conglomerado de tecnologías son agenciadas por los colectivos indígenas y cuáles son sus efectos en diferentes escalas? He dicho que las ideas de acustemología y cosmosónica me ayudan a orientar las anteriores inquietudes, porque permiten pensar en la articulación de materialidades y de sentires comunes, conjunción de un entramado de subjetividades que, como *formaciones sensoriales*, convocan las experiencias sónicas y musicales, y en esta línea, me interesa situar el lugar de las tecnologías y lo digital para problematizar tal discusión.

5.1 LA EXPERIENCIA DE LO DIGITAL EN LA ETNOGRAFÍA SÓNICA

Para este apartado acentúo mi interés en el seguimiento de las dinámicas que acontecen en los grupos de WhatsApp, pues a partir de sus contenidos, tensiones, y valoraciones es posible contornar algunas dimensiones acerca de cómo se configura la práctica DJ en el Cauca y en Guambía. Es pertinente destacar que Facebook es la red social más usada por los colaboradores de esta investigación, aunque con baja frecuencia y YouTube es la plataforma *streaming* privilegiada por los DJs y los grupos musicales. WhatsApp, el servicio de mensajería instantánea en *smartphones*, fue el medio principal de interlocución que me permitió dar continuidad, crear y reconstruir las relaciones en la distancia o estando en el mismo campo. Entiendo tales grupos en aplicativos de mensajería instantánea como entornos digitales que producen territorialidades virtuales y fluidas, y políticas sónicas de participación. Son *entornos sónicos transitorios* donde las materialidades sonoras se encuentran y mediante las que se reivindican valoraciones sónicas en función del lugar, y se trenzan los procesos creativos que desembocan en disputas por los derechos de la autoría y los prestigios, conflictos que emergen en función de la participación transmitida y comunicada por mensajes escritos y de voz, y de archivos en formato de audio, imagen y video.

Con la expresión de la *experiencia de lo digital en la etnografía*, hago referencia a los caminos y a los desafíos que debemos asumir, quienes anteriormente pensábamos en el trabajo de campo presencial y la observación participante cara a cara, como la única forma para la obtención de datos relevantes para la reflexión científica, y que ante la penetración de diversas tecnologías digitales para la comunicación en la cotidianidad de nuestros campos, las incorporamos en nuestra investigación, sea de modo presencial o desde la distancia. La relevancia de tales reflexiones se hizo urgente con la coyuntura de la pandemia del COVID-19 donde debimos asumir regímenes para evitar el confinamiento humano y quedar temporalmente aislados del contacto físico.

5.1.1 Desafíos del trabajo de campo en la etnografía en tiempos (pos) pandémicos

Durante la época de la pandemia del COVID-19 quizás la pregunta que más resonó entre los colegas antropólogos fue ¿ante las restricciones de movilidad y contacto impuestas a qué recursos vamos a apelar para realizar nuestro trabajo de campo? “Pues a la etnografía virtual”, fue la respuesta de moda. En esta discusión convergieron dos condiciones: por un lado, confrontarnos con la pandemia donde el distanciamiento y confinamiento aparecieron como un

marco regulatorio que debimos aceptar; y por otro lado, las tecnologías de la comunicación y de la información, como una forma de interactuar con el mundo en respuesta a la situación anterior.

La tradición etnográfica orientada por la observación participante que sugiere un encuentro cara a cara pareció quedar perpleja ante estas circunstancias. Tuve que prolongar mi retorno a campo durante largos meses, entre febrero de 2020 y octubre de 2021, y si no fuese porque logré hacer fuertes contactos antes de mi retorno a Porto Alegre y tenía conexión a internet y equipos para ello, no sería posible conservar la comunicación, pues pocos días después se declaró la pandemia.

Como es evidente que una de las dimensiones en la experiencia musical y sónica remite a la congregación de personas en espacios diversos, y las condiciones mencionadas afectaron estas posibilidades de sociabilidad me pregunté ¿de qué manera sucede en el Cauca y para *los que hacen sonar?* ¿en qué condiciones?

Para dar respuesta a tales preguntas, me dirijo hacia los estudios en las ciencias sociales y humanas que se han preocupado por el lugar de las tecnologías y la ciencia en la sociedad. Arturo Escobar (2016 [1995]) es un referente en el tema con la noción de *cibercultura* que entiende como procesos de construcción sociocultural que asocia a la inteligencia artificial y las tecnologías de la información, y a las biotecnologías (p. 29). Escobar señala que estamos en un giro epistémico movilizad desde diversos sectores: académicos, estudiantiles, activistas que, desde la agitada década de 1960 problematizan el paradigma clásico donde la ciencia y la tecnología son tratadas como neutras y orientadas por una ecuación en función del determinismo evolutivo. En esta discusión, Escobar encuentra en la etnografía un modo privilegiado para complejizar las transformaciones de la vida y su relación con las tecnologías de cara al siglo XXI.

Diversas áreas, como la antropología, la sociología, la comunicación social, y la etnomusicología, han elaborado propuestas de inclusión del internet y las tecnologías digitales en sus dimensiones analíticas y metodológicas en la etnografía, de modo que complementan esta palabra con alguna adicional como: la net-etnografía (KOZINETS, 2014), la etnografía de lo virtual (POLIVANOV, 2013), la etnografía de los medios de comunicación (LINDLOF; SHATZER, 1998), la etnografía en el mundo digital (PINK, et al., 2016) y la etnografía a través de la internet (HINE, 2015).

Esta gama de reflexiones que, si bien, ofrece posibilidades de análisis, parecen generar un conflicto práctico al añadir a la etnografía un adjetivo que se ramifica en exclusividades. Para evitar estos conflictos, se puede decir que en todas las dimensiones y escenarios, digitales

y presenciales, es posible el hacer etnográfico, pues lo digital es un entramado de materialidades que se incorpora en las culturas humanas con conexiones rastreables (HINE, 2015; MILLER; SLATER, 2000). Involucrar lo digital en la etnografía debe y puede ser un medio muy eficaz para reflexionar sobre lo que significa ser humano en la contemporaneidad (MILLER; HORST, 2012; LUPTON, 2020).

Los debates adelantados desde la sociología de la ciencia y la tecnología enfocan su análisis en la Teoría del Actor Red (LATOUR, 2008) que plantea la multiplicidad ontológica de los objetos y las identidades y las posibilidades relacionales que la tecnología adquiere (DE LAET, MOL, 2000, 2002). En esta perspectiva, destaca la metáfora de la *fluidéz* como una característica de las tecnologías por su adaptación a circunstancias culturales dinámicas, que configuran entornos que no preexisten (LAW; LIEN, 2013).

Estos referentes son los que apropia Hine (2015), para comprender que internet es una tecnología fluida, dispersa y flexible que no puede ser asumida como una única forma conocible, de modo que busca comprender la particularidad de las interacciones en su geopolítica. Hine argumenta que internet es una tecnología que puede interpretarse “como un sitio cultural, donde la gente hace cosas” y un “artefacto cultural que se hace significativo en diversos contextos” (p. 30) definición cercana a la de Escobar. La autora destaca tres aspectos particulares de la experiencia de usar internet: que es incorporado, encarnado y cotidiano⁸⁸. Hine instiga a pensar que estas dimensiones en la experiencia entre humanos y cosas, también debemos considerarlas en la estrategia reflexiva y autoetnográfica. La etnografía en el internet, no consiste solo en técnicas y procedimientos que la definen como tal (seleccionar informantes, transcribir textos, hacer genealogías, mapear campos, llevar un diario), es el tipo de esfuerzo narrativo polifónico e interpretativo que se conjuga en la "descripción densa"⁸⁹.

Con lo anterior, el hilo argumentativo que me interesa seguir es que, así como internet, otras tecnologías que son movilizadas por los que *hacen sonar*, como los softwares, los equipos de reproducción sonora para la manipulación del sonido, y los equipos de comunicación, son volubles, y en esta condición se soporta la práctica DJ en el Cauca, en mi campo, en cuestión.

En mi caso, en medio de la pandemia mis condiciones emocionales y físicas se vieron afectadas; algunos eventos personales y familiares alteraron mi rendimiento hasta después de haber presentado mi evaluación de proyecto de tesis (*qualificação*), que aconteció en la fecha

⁸⁸ Esta idea la simplifica con la idea -Internet E3—*Embedded, embodied, everyday*, (HINE, 2015)

⁸⁹ Como lo sugiere Geertz (2013) “es como tratar de leer (en el sentido de "construir una lectura de") un manuscrito: extranjero, descolorido, lleno de elipses, incoherencias, enmiendas sospechosas y comentarios tendenciosos, pero no escrito en forma convencional. Gráficos de sonido, pero en ejemplos transitorios de comportamiento modelado” (p. 10).

límite indicada por el PPGAS. Sin embargo, estuve atento a las agendas de vacunación, las condiciones de acceso por las fronteras, y a los territorios en Colombia. Finalmente, la decisión fue viajar a hacer un trabajo de campo luego de vacunarme, entre octubre de 2021 y febrero de 2022.

La variabilidad de las políticas sanitarias y las diferentes ondas de los virus ocurrieron en periodos transitorios que tuvieron diversas implicaciones sociales. En la tentativa fallida de afrontar la situación, el gobierno colombiano de turno decidió ajustar la economía del ciudadano, con una reforma tributaria y pensional, en medio de escándalos de corrupción. Esto desató desde el 28 de abril hasta junio de 2021, lo que se denominó en Colombia como un “estallido social”.

En esa época, desde la distancia mientras yo trabajaba con una estabilidad temporal garantizada por la beca doctoral, en angustiantes condiciones de adaptación al confinamiento, monitoreaba de forma somera los movimientos de *los que hacen sonar* entre los Misak: algunos estaban en búsqueda de trabajo y desplazándose hacia diferentes regiones, formando grupos musicales y redes solidarias; es decir, lo más alejado a un confinamiento. En síntesis, no es una novedad destacar que las condiciones materiales y los recursos para mantenerse refugiados en sus hogares, no eran posibles para los sectores sociales populares que, por el contrario, experimentaron una mayor precarización.

Puse en práctica diferentes estrategias de interacción soportadas por el uso de internet, en función de la distancia física con el campo, considerando que las rutinas de comunicación por tales medios también tuvieron momentos que mostraron una suerte de cansancio que podría conducir a un deterioro de ciertos datos (OGUT, 2020).

En el caso de *los que hacen sonar* percibí el predominio de acceso a internet mediante el uso de datos móviles, con servicio prepago mediante recargas, y en menor medida, el uso a partir de un servicio de internet sea doméstico o público⁹⁰. Algunos me contaron las altas inversiones que hacen en recargas para datos de telefonía móvil, fuera para mantener comunicación con su familia, para su trabajo o estudio en la modalidad remota y a distancia, o para su entretenimiento. Estas se acercan a lo que yo tuve que invertir mientras estuve en al Cauca por el mismo servicio prepago: 50 mil pesos [11 USD] mensuales, lo que puede superar el valor de un plan post-pago. El caso de mayor inversión fue comentado por Humberto quien para sus clases en la universidad durante la pandemia invertía más de 100 mil pesos mensuales [22 USD], con la limitación de que el servicio domiciliario por el acceso a la región aun no

⁹⁰ Como el precario servicio de internet público que es común en los parques de varios municipios del Cauca, o de acceso “pirateado”, es decir, se detecta donde hay una señal abierta de alguna contraseña.

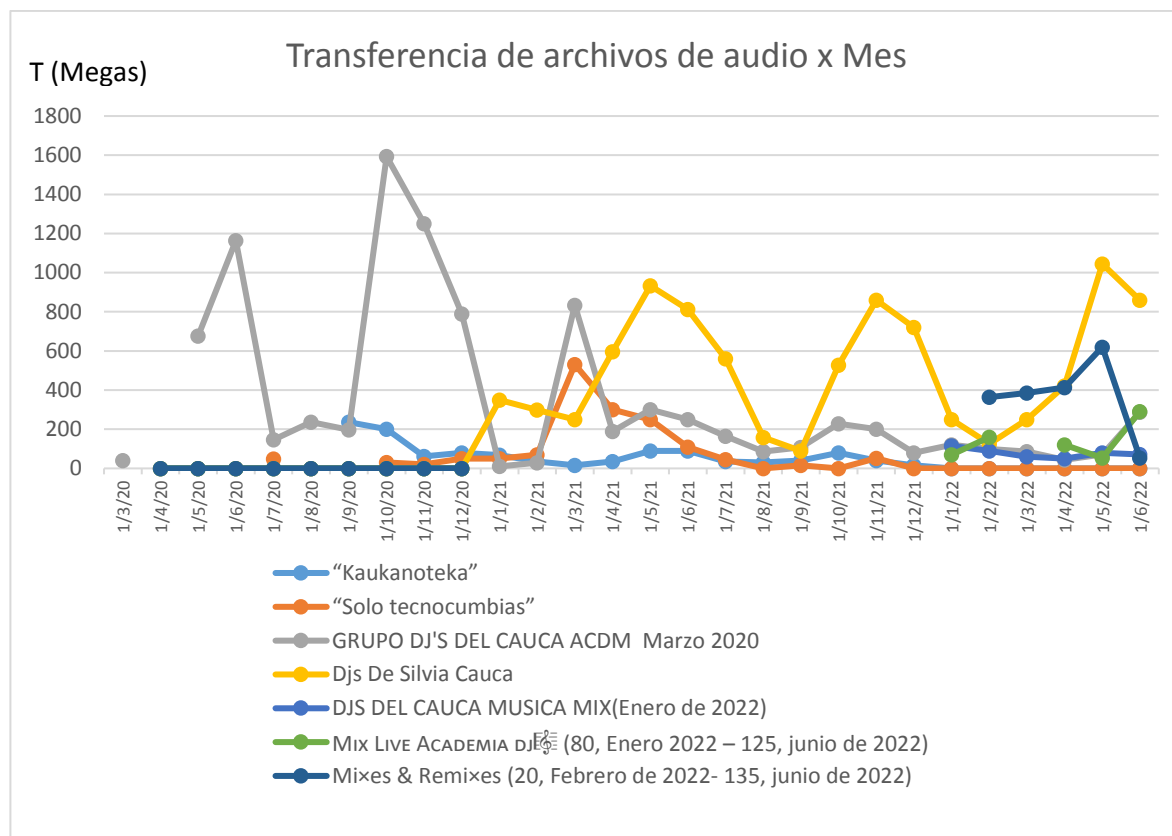
podía ser instalado. Así, para evitar el consumo de datos, Humberto eventualmente me pedía el favor que le descargara algún libro en formato digital o música y se la enviara por un mensaje de WhatsApp.

Sistematicé la información recopilada que circulaba en los grupos de WhtasApp que consistió en archivos de imagen, capturas de pantalla, recuperación en editor de texto y archivos de audio de las conversaciones realizadas por mensajes de texto y de voz, archivos de audio de música, de “producciones” DJs y videos. Las producciones pueden ser orientadas hacia dos “ejes estéticos”: el *Remix* o el *Mix*. Finalmente, se transforma en un archivo de audio MP3 o WAV, un formato estándar que permite un fácil dominio sobre el resultado.

La capacidad de la memoria en los teléfonos celulares y el uso de celulares de gama media, pueden ser una limitante en el almacenamiento y la consecuente participación al compartir o recibir los archivos. Debí estar descargando permanentemente los archivos que llegaban a los grupos de de WhtasApp, de lo contrario, saturarían la capacidad de mi celular. Me refiero a un promedio de 600 megas de transferencias con una periodicidad semanal, y 2,5 Gigas en promedio mensual. De modo que logré almacenar en 20 meses cerca de 40 gigas de material transferido.

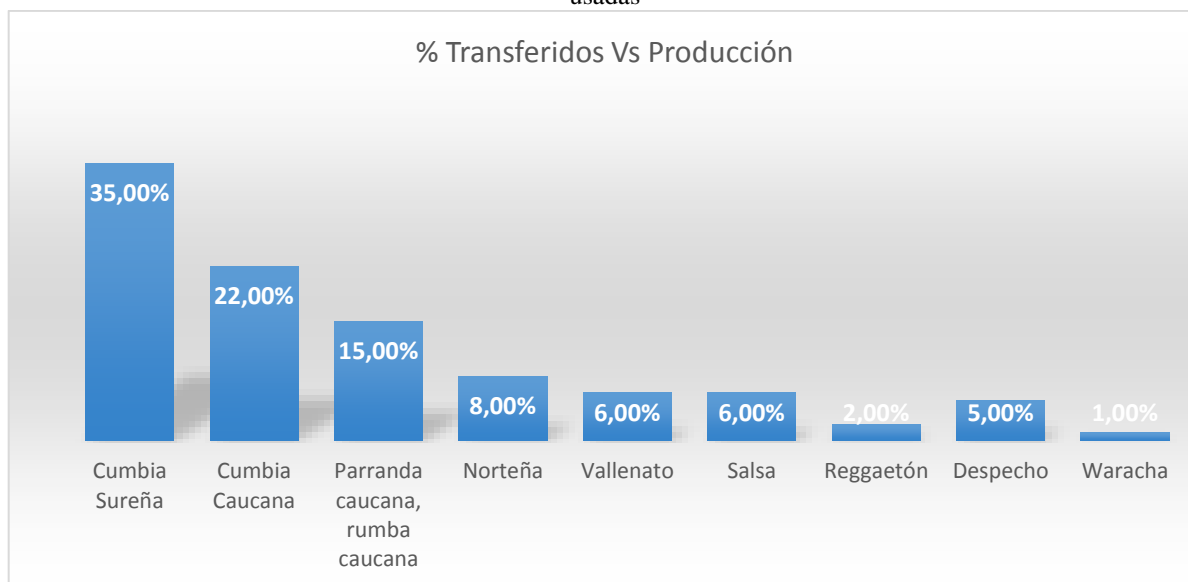
Con relación a la circulación de los archivos de audio, llevé un orden de almacenamiento a partir de rutinas quincenales o mensuales, que fui etiquetando en una tabla Excel en función de variables como Grupo, fecha, capacidad transferida y etiquetas o nombre de los archivos, para extraer información cuantitativa e interpretarla y cruzarla con referencias cualitativas. La Figura 24, es un muestreo de la cantidad de megabytes transferidos en archivos audio, en cada grupo de WhatsApp, donde se aprecia aquellos con mayor dinámica. Vale la pena resaltar que los picos de mayor circulación de producciones, tienen una recurrencia aproximada de cada seis meses, y coinciden con las épocas de festividades vinculadas con la siembra y la cosecha. La cosecha de café, es entre los meses de mayo y julio, época en la que se celebran las fiestas de la cosecha en varios municipios del centro del Cauca. Otro periodo, se relaciona con la época de lluvias para la siembra desde los meses de noviembre, diciembre y enero, fechas que coinciden con las fiestas patronales, de navidad y carnavales. Como mostraré más adelante, son las épocas de mayor circulación de los grupos musicales que participan de las fiestas y los bailes.

Figura 24 - Grafica 1. Relación transferencia de archivos de música por mes en grupos de WhatsApp



Fuente: Oscar Martínez 2022

Figura 24 Grafica 2. Porcentaje de transferencias de archivos de acuerdo a clasificaciones músico-genéricas usadas



Fuente: Oscar Martínez 2022

En la Figura 25 presento a partir de las etiquetas usadas por los DJs, para señalar el tipo de música al cual referencian en sus producciones, un porcentaje estimativo de archivos

transferidos donde se destaca la cumbia sureña y las músicas locales del Cauca, como la “cumbia caucana”, y la “parranda sureña” o “rumba caucana”.

Lo anterior, se conecta desde dos perspectivas con la dinámica de comercialización de músicas en formato MP3 recopilados en CDs o USB, o llamadas como “música pirata”. Por un lado, me encuentro la recurrencia del consumo de las músicas en grupos de WhatsApp en detrimento de su compra: “antes compraba la música en CDs pirata ahora en los grupos de WhatsApp, consigo música de buena calidad y de moda”. Esto último lo pude comprobar en la baja calidad del sonido de la música contenida en los CDs, con relación a los archivos que circulan en los grupos. La calidad es un factor valioso tanto para los DJs, que lo necesitan en sus mezclas, como para su amplificación en un equipo de sonido de alta potencia. Por otro lado, me encontré el caso de una vendedora de CDs de música que participa de los grupos de WhatsApp de los que obtenía los temas musicales para venderlos en sus puestos en la calle bajo la etiqueta de “mezclas”.

5.2 ARCHIVOS SONOROS DIGITALES EN LA CIRCULACIÓN CARA A CARA

5.2.1 Difusión de músicas en “USBs o Memorias y CDs”

Una de las versiones recurrentes que encontré entre las personas vinculadas a la radio y los músicos de Guambia, como en otros lugares del Cauca, sobre el ingreso de la cumbia sureña, y otras otros repertorios musicales provenientes de los países vinculados al eje andino como Ecuador, Perú, y Bolivia, sostenía que los CDs “quemados” con música llega por la frontera de Ecuador hacia Colombia. Son CDs con música grabada que adquirieron el calificativo de “música pirata”; otro nombre común y menos criminalizador es el de “música quemada”.

Durante el trabajo de campo traté de rastrear las conexiones relevantes para esta investigación, lo que me llevó a visitar algunos lugares fijos e itinerantes en el Cauca y en Cali para comprar música y preguntar sobre lo que más se vendía, con el interés de obtener indicadores sobre lo que se escuchaba. Lo anterior me revelaría datos para comprender cómo se articulaban tales formas alternativas de circulación y difusión musical a las desarrolladas por la industria fonográfica *mainstream* como ocurre en diversos países (YUDÍCE, 2012; OCHOA, 2011; SOILO, 2019). Logré dialogar con tres personas que participan de este negocio, uno, que mantenía un local fijo en el centro de Cali, y dos itinerantes que circulaban entre las ciudades y los poblados del ámbito rural del norte y centro del Cauca en los días de mercado móvil. Sus

mercancías cuentan con una diversidad de producciones audiovisuales tales como filmes o películas, documentales y videos musicales y música. Entre ellos, están los conocidos “compilados” o “variados”, que consisten en dispositivos de almacenamiento, CD o USB (*pendrive*), también conocidas como “memorias” que contienen archivos de música en formato MP3, de acuerdo a la capacidad de almacenamiento, y son clasificadas por categorías genéricas bajo títulos como: “lo mejor del reggaetón”, “música de fin de año”, “música de ViejoTK”, abarcando una diversidad de diferentes artistas o grupos musicales, regionales y foráneos.

Estos compilados en cuanto a su producción imagética se presentan al público de una forma llamativa. Están empacados en bolsas de transparentes de celofán y con caratulas impresas en papel de baja calidad. Son coloridos y presentan un *collage* de las fotos de los grupos musicales. Es común que en el *collage* se destaque alguna mujer, una modelo exponiendo su cuerpo, siempre blanca o mestiza, que contrasta con el fenotipo de los músicos, la mayoría, mestizos e indígenas. Al reverso de la portada está impresa la lista de canciones con su intérprete, numerada en orden. Los compilados suelen traer la etiqueta de productoras de Perú, Ecuador, y de distribuidores en Colombia, aunque el logo no sea una garantía de su lugar de origen, ni de que la productora sea la actora intelectual de tal dinámica que se diluye u opaca en la duda una respuesta acerca del “¿Quién hace eso?”

“El Papi”

“El Papi” es un hombre negro de 47 años, que tiene su local en el centro de Cali. Entre las Calles 10 y 15 se pueden encontrar los “puestos” o lugares que ocupan el espacio público en los andenes donde se instalan los vendedores que comercializan una diversidad de material audiovisual. A diferencia de años anteriores, entre 2019 y 2022 pude percibir el aumento de los compilados de músicas en memorias USB (*pendrives*) que en CDs. Los últimos estaban destinados a las películas o a los videos musicales. Al respecto, en diciembre de 2019, El Papi me expresó:

Aquí [Cali] ya nadie compra música en CD porque hay YouTube, ¿quién quiere música así?, la gente busca todo en YouTube, más rápido. O también solo la memoria, ¿por qué? Por los equipos de sonido y amplificación, como los parlantes vienen para usar con USB, ya los equipos de sonido no traen para CD (El Papi, 2019).

En un principio en 2015 cuando pregunté por la tecnocumbia o la cumbia sureña, El Papi quedó confundido, pues desconocía esa música y me pasó un CD de “tropical de fin de año”, aunque no era lo que yo buscaba. Me insistió en que lo que más se vendía eran “compilados” de salsa, rap y “género urbano” (que incluye expresiones musicales como

reggaetón, y Salsa Choke). Cuando volví en 2021, me dijo que en medio de la pandemia había podido mantener su puesto, con el siguiente comentario: “Papi, el porno me salvó la patria”. Luego, sin necesidad de preguntarle me dijo, “vea le tengo las tecnocumbias del Perú que buscaba, eso lo compran los caucanos”.

“Cara de bola”

Sobre “la piratería hasta la ley [la policía] se aprovecha” expresó Cara de Bola (32 años), como prefería ser llamado un hombre mestizo, delgado y carente de cabello con el que hablé en 2019. Él vendía en las ciudades del norte del Cauca. Para evitar que los policías le quitaran la mercancía o le cobraran algún soborno por conservar su puesto, él sabía la máxima cantidad de mercancía que podía ser expuesta sin ser decomisada “con este poquito así no me la quitan, eso dice la ley”. Busqué la ley a la que se refería, y no la encontré, pero sí el artículo 270 que penaliza la piratería⁹¹; Cara de bola mostraba una narrativa bien elaborada para mostrarse conocedor de algún marco regulatorio esquivar “la ley” y conservar su puesto y la mercancía. Además, vale aclarar que los locales están expuestos a los ojos de la policía y de las autoridades que circulan en los mercados.

Algunos de sus productos provienen de las fronteras con Ecuador y otros son “quemadas” o cargadas con música en Colombia. Me contó, como si de una leyenda se tratara, acerca de una distribuidora mayorista, una mujer que “le dicen ‘La Gorda’. Unos dicen que es de Pereira, otros dicen que es de Medellín, ella es la dura para quemar, nadie sabe dónde está, pero quema la música, ella tiene el dominio de estos CDs”. También afirmó que como La Gorda, había varias mujeres que quemaban CDs, y tal recurrencia la relacionaba con lo que consideraba una actividad de poco esfuerzo físico y mayor sutileza, “es un trabajo para la mujer, en el computador, quemar e imprimir; ellas son delicadas para eso”.

Sobre la tecnocumbia Cara de bola señaló que “es un billetico”, es decir, que lo vendía bien. Él me dijo que ello se debía a que en Santander de Quilichao, así como en las ciudades

⁹¹ El artículo 270 del código penal colombiano que enuncia que: “Será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años o de multa de seis a veinticuatro meses quien, con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios. (...) La misma pena se impondrá a quien intencionadamente importe, exporte o almacene ejemplares de dichas obras o producciones o ejecuciones sin la referida autorización. (...) Será castigada también con la misma pena la fabricación, puesta en circulación y tenencia de cualquier medio específicamente destinada a facilitar la supresión no autorizada o la neutralización de cualquier dispositivo técnico que se haya utilizado para proteger programas de ordenador” (Artículo 270 Código Penal Colombiano, En: https://leyes.co/codigo_penal/270.htm)

cercanas había indígenas y que “esta música es la que se pone en las casetas de baile, por eso se vende en los pueblos donde hay indios”. Solo hasta el final de la tarde, luego de entrar en confianza supe cuánto valía un compilado comprado a un proveedor al por mayor “yo lo compro a \$2.500 [0.6 USD] y lo vendo a \$7.000 [1.8 USD], me gano casi el doble de lo que invertí, a mí me sirve el negocio”.

Olga: “La cumbia me lo dio todo”

Los vendedores de música siempre se referían a “los duros” que quemaban los CDs, que en realidad no eran duros, sino duras, pues la mayoría me hablaba de nombres o apodos de mujeres: “La Gorda”, Gloria y Olga. De la última, escuché con frecuencia en los puestos de música en Piendamó y Silvia. Cuando preguntaba dónde podía comprar tecnocumbia me recomendaban “vaya a uno de los puestos de Olga”, es decir, Olga tenía una red de puestos de distribución de músicas.

Y por acaso me encontré con Olga un día de mercado en Silvia. Los días martes, los comerciantes de distintas regiones del Cauca y de Cali se desplazan a Silvia a vender sus productos y entre estos los que vende música “quemada”. Al llegar a uno de estos puntos, fui atendido por una cordial mujer mestiza, a la que le pedí que me sugiriera música de tecnocumbia. Con habilidad, me presentó sus productos y me habló de las canciones nuevas, viejas, artistas, sus lugares de origen, y lo que más “estaba pegando” o se estaba escuchando en el centro-oriente del Cauca. Tenía un dominio discursivo para vender la música que finalmente le compré algunos USBs y CDs. Al retirarme me dijo, “si necesita más música escríbame al WhatsApp, guárdelo ahí como Olga”. Ocho días después me cedió una entrevista, con la condición de proteger su identidad “Yo le cuento de mí, pero no me saca la cara”, y me permitió tomarle fotos a su puesto de trabajo, pero no a ella. El sonido aturdidor del equipo amplificador donde exponía sus productos creaba una capa sonora que nos permitía mantener una conversación confidencial, en un lugar público como la galería, donde ella no se incomodaba en hablarme.

En el puesto de Olga se consigue una gama amplia gama de películas de cine comercial antiguas y en cartelera. El fuerte de sus ventas es la música. Aunque me expresó que debido a la pandemia del COVID-19, el CD en blanco, como materia prima indispensable, era difícil de encontrar en el mercado y estaba a un elevado costo, lo que repercutía en disminuir la producción e CDs quemados e incrementar el precio final al cliente. Como lo pude evidenciar pues durante la pandemia los costos se elevaron un 50% con relación a los precios dos años atrás:

OL (Olga): Y le cuento que ya no hay CD en blanco para uno ya grabar, CDs en MP3· está escasísimo... MP3 no he podido surtir... no hay CD, no hay nada... están represados no quieren dejar pasar la mercancía.

GM: Y ¿de dónde vienen los CDs en blanco?

OL: De la china, llega a Buenaventura⁹² nosotros comprábamos un CD en blanco a 500 pesos [0.11 USD] para uno hacerle la caratula y grabarlo, ahora estamos comprando el CD sin bolsa, sin caratula y sin nada a 1500 pesos [0.34 USD]. Entonces sale muy caro. Entonces a ese precio y comprándole la chuspa [bolsa] y la caratula, sale muy caro entonces no aguanta. Sale a dos mil quinientos y para uno pedir 3000 [0.68 USD], no se gana nada.

Me daba a entender que la venta de las músicas en tales formatos de almacenamiento, dependía de dinámicas más amplias de magnitud global. La venta de CDs quemados se soporta en medios físicos de almacenamiento que son producidos de forma masiva, principalmente en Asia, y la coyuntura de la pandemia realzó esta relación global.

En medio de nuestra conversación llegó un cliente, Luis (18 años), del resguardo de Ambaló. Ella lo atendió “¿qué busca? ¿Cumbia? Véala aquí está”. Hizo lectura de qué tipo de música ofrecerle al cliente. Luis miró la lista de canciones, mientras Olga le ofrecía diversos tipos de repertorios. Luis le preguntó “¿tiene música de diciembre?”, ella la buscó, pues tenía de todo. A la pregunta por el precio, ella respondió “a diez mil [2.28 USD] la memoria, es una cumbia bien seleccionadita, solo en USB porque no hay CD”.

- ¿Qué compró?- le pregunté a Luis
- Cumbia y tropical de diciembre... Para la fiesta en la casa
- ¿Y es DJ?
- No, hasta allá tampoco. Soy agricultor...de Piscitau... del resguardo.

Pagó 20 mil pesos [4.55 USD] y se despidió bajo el afán de su novia.

Le pregunté a Olga qué tipo de música era la más vendida, y ella se acercó a una de las tantas tiras que colgaban en hileras de empaques de dispositivos USB. Tiró de una de ellas y me dijo:

Olga: Esto es lo que más pega la tecnocumbia... y ya le muestro otra que está pegando hartito, porque aquí lo que más se escucha es cumbia, de esta y de esta... de la sureña, es ese lo que más se vende por acá: las sureñas... Yo traigo también salsa, pero por cada una de salsa, se venden 20 de cumbia.

OG: Y ¿usted solo vende en Silvia?

⁹² Principal puerto comercial en la región costera del Pacífico colombiano, ubicado en el departamento del Valle.

Olga: No, vendo también en Morales, en Piendamó, en Totoró, mejor dicho, centro del Cauca por todas estas regiones

OG: ¿Y este producto de donde lo traen?

Olga: Este lo traen del Ecuador. Y pues son grupos de Colombia y de Perú. Y ya hay muchos grupos de por aquí del Cauca, de aquí de Silvia, de Popayán, de Piendamó.

Lo que me mencionaba Olga era parte de su experiencia como vendedora de música grabada, que realizaba desde el año 1998. Me contó que había vendido en diferentes formatos para el almacenamiento de audio. Lo que más me impactó de su historia fue saber que estas cumbias que son producidas por grupos del Perú y Bolivia fueran tan importantes para ella, pues su encuentro con las mismas y su participación de una forma inesperada en su circulación, daría un giro a su vida:

Olga: Yo llevo 23 años vendiendo música, yo empecé con Casete, después salió el MP3 en CD, las películas y los videos en DVD y después las memorias [USB / *pendrive*], yo llevo tiempito con esto, visitando varios de estos pueblitos del Cauca.

GM: ¿Y desde que usted trabajó en esto, siempre ha vendido tecnocumbia?

Olga: No, cuando yo inicié esto ni siquiera vendía cumbias, si no que yo vendía CDs y casetes, y por allá en 1999 un día yo me fui a vender a un pueblo del [departamento] Huila, entonces cuando una vende música, una está pendiente de qué es lo que suena en los pueblitos. Entonces yo llegué y escuché a *Rosy War* por primera vez en el Huila, entonces, me le acerqué a un señor y le digo “¿ve y esa musiquita que es?”, y me dice: “es de una emisora, la cantante se llama *Rosy War*, pero no sé cómo se llama la canción”. Bueno, y yo me quedé con esa curiosidad ¿quién será esa señora que canta? A los 15 días me fui para Cali y entonces le dije al señor que me sacaba los casetes: “mirá, hay una cantante nueva que ha salido que se llama *Rosy War*, no sé qué música canta, pero canta bueno,” y el señor me dijo “Doña Olga, esa música no la tengo, pero se la consigo”. Cuando a los meses volví me dice “Doña Olga se la conseguí, pero eso se llaman son Cumbias” y yo le dije “¡ahhh! No, pero esas cumbias colombianas eso qué se va a vender, eso es folclor, así como el joropo y todo eso”. Y me dice, “¡No, Doña Olga! Pero espérese, escúchelas”, y me puso una música de *Rosy War* de Perú y de *Los Ronisch* de Bolivia, y le cuento que eso me encantó y dije ¡Uhhh eso se vende para los pueblos. Y yo le dije que me vendiera tres cajas de cada artista, tres cajas de *Rosy War* y tres cajas de *Los Ronisch*. Y me vine para acá para Silvia un día martes de mercado, en ese tiempo yo tenía unas columnas de sonido de este tamaño [unos altoparlantes que llegaban hasta mis hombros], la coloqué equipo amplificador en casete y me preguntaban “¿Qué es eso?” y con esos parlantes eso sonaba por todo lado. Y los compañeros míos me preguntaban “¿Olga qué música es esa?”, y yo les decía, yo no soy egoísta, “esas son cumbias, son tal y tal para que consigan”. Pero le cuento que *Rosy War* y los *Los Ronisch* son un espectáculo, yo traía después de a 10 cajas de cada uno, cada caja 10 casetes, eran 100 casetes de cada uno y eso se vendía... y empecé venda y venda. Y un señor de Totoró [municipio vecino de Silvia] fue y me compró para las emisoras, y él me mandó clientes de aquí y de allá, todos los

de las emisoras venían a comprarme música, todos venían a comprarme, no le cuento yo hice mucha plata con el casete, con el CD y con las cumbias, imagínese yo los compraba a mil y los vendía a dos mil me ganaba de por mitad que eso era un resto de plata en ese tiempo.

Figura 26. Local de venta de música itinerante en la región central del Cauca



Fuente: Oscar Martínez, 2021.

Figura 27 - Compilados o recopilados de música en CD y memorias USB



Fuente: Martínez, Oscar. 28/12/2021, Silvia

Olga narró, cómo en una época que no existía el internet, además de ofrecer su mercancía al público identificado, campesino e indígena de la región central del Cauca, también lo distribuía para las emisoras de la región. También presencié que en la misma región emergieron progresivamente grupos de músicas bailables que estaban realizando sus grabaciones y ella aparecía como una intermediaria en su difusión y comercialización:

Ahora cuando salió ese grupo ideales, que ganó disco a la Feria de Cali, nadie creía en ellos. Son de Totoró y me dijeron “Olga es que nosotros sacamos un CD, y me dice cuánto me cobra por reproducirlo”. Y yo lo escuché y le dije pues deme 20 mil pesos [4.55 USD] y déjeme a mí el derecho de distribuirlo, y me dio el derecho de venderlo y me dejó llevarlos a las emisoras, y lo llevé donde un señor Morales de la emisora de Totoró y lo escuchó y le vendí el CD a tres mil y empezó a ponerlos en las emisoras, y yo empecé a venderlos, y yo venda y venda y venda. Y en ese tiempo a ideales los invitaron a Cali y ganaron premio a canción de la Feria. En esa época fue buenísimo, en esa época era un mercado 500 [11 USD] o 600 mil pesos [14 USD], eso era buenísimo, el que le diga ahora que se gana eso es mentiroso, porque el mercado ya se ha puesto muy duro.

Me llamó la atención que, mientras que algunos grupos recurrían a Olga con el fin de distribuir sus músicas, fuera al público o a diversas emisoras del sector rural, sobre las que ella capitalizaba con montos que consideraba significativos; ella compraba las producciones de algunos DJs reconocidos en la región, o las descargaba de los grupos de WhatsApp, y las vendía en recopilaciones de “mixes y remixes” que ella misma quemaba en CDs. Explicaba que es un “Machetico”, es decir, que se vendía a menor precio, pero en gran cantidad. Me pasó un CD Mixes y Remixes, que incluía varios de los DJs del grupo de WhatsApp DJs del Cauca y DJs de Silvia Cauca:

Yo me la paso toda una tarde escuchando y seleccionando las mezclas, cuál me gusta y cuál no me gusta, y las grabo. Estas mezclas las estoy sacando hace dos meses, pero yo tengo mezclas desde hace cinco años, de los DJs de por estos lados, yo las tengo, pero ahora no para vender.

En medio de esa dinámica de mediar y promover la circulación de música sobre la cual capitalizaba, consolidó un pilar económico que le permitió mejorar su calidad de vida, gracias a la venta de música y principalmente “cumbia sureña” y tecnocumbia:

Le cuento que yo vivía de arriendo en una pieza y yo con eso compré lote e hice casa, con eso no más le cuento todo, con la cumbia hice mi casa, y desde ese entonces yo soy cumbia y cumbia y cumbia. Y como le digo, usted viene aquí y sí mucho hay tres de salsa, de resto todo es de Cumbia, Cumbia y Cumbia, es lo que más se vende y le deja la platica a uno. Aquí dicen que la primera que trajo la tecnocumbia por acá fui Yo, y yo me acuerdo que eso no se vendía. Y aun cumbia que sale nueva yo la consigo. Porque el mismo cliente le dice a usted lo que quiere, entonces “Olga tiene esto, salió esto”... entonces

yo escribo la canción y quien lo canta aquí en el cuaderno y después lo busco. Y después la pongo en algún CD... Esa es mi vida...

5.2.2 Los grupos musicales y la distribución

Tenía entendido por versiones de algunos músicos en el sudoeste de Colombia que para aparecer en los CDs de compilados es necesario pagar. Así me lo hizo entender el director de un grupo de tecnocumbia de Popayán que utiliza este medio para promocionar y difundir su música:

Para aparecer ahí uno tiene que pagar. Si usted mira los compilados, en un CD son más o menos 100 o 150 canciones que caben. Organizadas como por género si es tropical, grupos de tropical, o de grupos de cumbia, o de salsa. (...). Entonces funciona así, si usted quiere aparecer entre las primeras 10 canciones es más caro ¿por qué?, porque son las más escuchadas, cuando la gente pone el CD, le da *play* y siempre busca en las primeras, le da al 1, al 2, al 3 así, las primeras son las que más se escuchan, entre las diez primeras valen 300 mil pesos [68 USD], De ahí, las 10 siguientes se paga menos unos 200 mil [45 USD] y así, va bajando, las que están más atrás en la lista, pagan menos. Así es el negocio. (Músico de Popayán, 2019).

Esos eran los precios en 2021 por ser incluido en un compilado de los cuales pueden salir aproximadamente hasta 2000 copias que son distribuidas por el sudoeste de Colombia. No sólo los músicos que tocan cumbias le pagan a los vendedores en la región para que los incluyan en los CDs compilados o variados, pues también otros artistas de diversos estilos como la salsa y las baladas ya lo hacían desde inicios de la década de 2000, de acuerdo con Palau (2016).

Ahora bien, me encontré con la versión de algunos grupos que aunque no recurren al pago por aparecer en los compilados, sus canciones están incluidas en los mismos. En algunos que compré se encontraban grabaciones de grupos con los cuales pude interactuar como EtnoSon y Montero Puma. Ambos se definen como intérpretes de cumbia sureña.

En la primera entrevista con algunos integrantes del grupo EtnoSon en enero de 2020, llevé un compilado donde había tres canciones que ellos habían grabado, que no estaban entre las 10 primeras, sino distribuidas en el sector medio de la lista. Les consulté cómo fue el proceso para que ellos estuvieran incluidos en el compilado y si habían pagado. Ellos se sorprendieron de estar incluidos ahí sin haber pagado, al igual que yo por ese hecho.

Imagínese nos metieron ahí, nosotros sin haber pagado por salir en esos CDs, eso también vale plata y uno no la tiene, entonces eso es bueno para nosotros. Pero, ¿sabe por qué aparecen? como nosotros abrimos un canal de YouTube, entonces eso ellos [la gente que quema] saben que estamos y los descargan y los ponen en el compilado... Descargan sólo la música y eso es bueno para nosotros, eso es propaganda.

Es cierto lo que explicaba Jorge, pues es posible rastrear las características de los archivos, donde evidentemente muchas canciones son bajadas de YouTube, y generalmente, la calidad es deficiente. Pero con todo, es una forma de circulación inesperada para EtnoSon, como también lo es para Montero Puma quien prefería usar los medios digitales como YouTube, a difundir su música pagando fuera en los medios radiales o a la gente que distribuye los CDs compilados. Él insistía que si llegaba a sonar en la radio era porque la gente lo había pedido y si aparecía en un compilado era una señal de que su trabajo era bien valorado:

Nunca dependí de la música, yo tengo mi trabajo como comerciante de cabello, entonces, personalmente estas cosas a mí no me afectan, lo que es la piratería me parece algo muy lindo que la gente valora el trabajo de uno. Que lo tenga en cuenta y que lo ponga en un compilado, para mí personalmente es como un premio, porque es como si la gente te dijera que estás haciendo las cosas bien. Pero si es un artista de los ochentas que vende discos te va a decir otra cosa, pero mi pensamiento es eso, agradecerlo a todos que han ayudado a que este nombre que es Montero Puma y Sueños de Amor crezca.

La piratería musical es un negocio en permanente crecimiento y que ha dejado en las dos últimas décadas cuantiosas pérdidas para la industria fonográfica y del entretenimiento (YUDICE, 2011; SOILO, 2019). Sin profundizar en el extenso tema de la “piratería” que ha sido tratado en otros contextos de interés en el marco de los flujos de bienes culturales desde el siglo XX.

George Yudice (2011) desde una perspectiva que evita criminalizar y problematiza la circulación músicas en los márgenes de una supuesta ilegalidad, invita a comprender sus dinámicas en función de los diferentes modelos de producción y difusión, así como de las formas de gestión de la experiencia musical que emergen en diferentes localidades. Se apoya en la idea de “música paralela” sugerida por Hermano Vianna (2003) que estudia las formas de circulación y difusión del *tecnobrega*, para distinguir en la piratería musical, entre la venta de CDs de forma ilegal y las formas de consumo de músicas populares “que son informales, pero no necesariamente ilegales” (p. 22). Yudice hace un análisis de varias etnografías de las experiencias sonoras que se relaciona a las músicas paralelas, entre ellas incluye la producción del *funk carioca* y el *tecnobrega* en Brasil, el *Huayno pop* en Perú, la *champeta* en Colombia y la *cumbia villera* en Argentina, para dar cuenta de diversas formas de estructuración de modelos de negocios alternativos a las desarrolladas por la industria de la música *mainstream*. Y en tales dinámicas el lugar de las tecnologías interactivas de internet refuerza aspectos sociales de la experiencia musical y promueven posibilidades de sociabilidad, tal como sucede con los repertorios de cumbias en el Cauca.

Ana María Ochoa (2011) destaca la importancia del archivo sonoro y su lugar en las prácticas de circulación sonora en las nuevas tecnologías de almacenamiento y reproducción, que participan de forma relacional en el reordenamiento de sentidos y distribución de lo sensible (RANCIERE, 2004) en los procesos de autoproducción musical como el caso de la champeta en Cartagena. La autora apela a la idea de “redistribución de lo sensible” de Jaques Rancière que remite a “...el sistema de hechos evidentes de la percepción sensorial que revela simultáneamente la existencia de algo en común y las delimitaciones que definen las respectivas partes y posiciones dentro de él” (RANCIÈRE 2004, p. 12). Esta perspectiva le permite comprender el registro sonoro “desde las relaciones, entre personas y sonidos, ambos pensados como fuerzas actuantes” (OCHOA, 2011, p. 84). Para Ochoa la redistribución de lo sensible induce a un desorden provocado por las formas de auto-reproducción que “implicaría no tanto su censura (como se pretende hacer con las históricas leyes de derechos de autor), sino precisamente, su reconocimiento como espacio infraestructural urbano y de producción de conocimiento” (Ibíd. p. 94). Del mismo modo apunto que, las sensorialidades que involucran la experiencia sónica, como conjunciones intersensoriales, se articulan en las formaciones tecno-sónicas a través de las formas de circulación de los archivos sonoros, como acontece de cumbias y músicas de rumba caucana.

Andressa Soilo (2019) interpreta que la piratería digital se soporta en una economía de la moral. Soilo señala cómo estas configuraciones morales “producen, estimulan y/o actualizan la distribución de música, filmes y demás producciones audiovisuales en la actualidad”⁹³ (p. 77). El boom de la piratería a inicios del siglo XXI, rastrea la autora, emerge como un proceso “desmoralizador”, frente a las dinámicas de un mercado fonográfico y audiovisual que se muestra hermético para un consumidor con relación a la diversidad de oferta musical, los elevados precios, el contenido limitado y el acceso a los lugares de distribución. Así, la piratería desafía la corporación del entretenimiento, y aparece como respuesta en la que se hace “justicia” en función de las moralidades que conforman en este mercado. Destaca que:

Las lógicas corporativas que basan sus actividades en normas estatales, y la “piratería” digital sustentada en lógicas comunitarias, disputan y negocian no solo espacios y comportamientos, sino que también promueven y manipulan percepciones de justicia. Los significados de justicia corresponderían a la pluralidad de lógicas sobre el tratamiento y resolución de conflictos que pueden coexistir en un mismo espacio⁹⁴ (SOILO, 2019, p. 78).

⁹³ “Produzem, estimulam e/ou atualizam a distribuição de música, filmes e demais produções audiovisuais na atualidade”.

⁹⁴ “As lógicas corporativas que fundamentam suas atividades nas normas estatais, e a “pirataria” digital amparada por lógicas comunitárias, disputam e negociam não apenas espaços e comportamentos, também promovem e

En esa misma dirección de la circulación de la música como una forma de economía moral, presentaré a continuación la forma en la que las redes sociales digitales, se convirtieron en un entorno privilegiado para la circulación y divulgación de los diversos repertorios, que incluye la cumbia caucana y las creaciones, o producciones, realizados por DJs y grupos musicales con vínculos en el Cauca.

5.3 LUGARES SÓNICOS TRANSITORIOS EN GRUPOS DE WHATSAPP

Existen diversas formas de interactuar, ingresar y participar en los grupos de WhatsApp. Una de las formas es que alguien interesado forme una lista de contactos, que propicie el intercambio de mensajes de forma grupal. Quien gestiona el grupo, o “administra”, comúnmente coloca un avatar, una foto o imagen, y el nombre temático del grupo. También, es quien aprueba o se toma el derecho de retirar del grupo a quien no cumpla con sus normas. Quien hace parte del grupo también tiene la posibilidad de retirarse voluntariamente. En otros casos, existen grupos de WhatsApp de acceso público al cual es posible de llegar por medio de otros aplicativos como Facebook o Instagram, o YouTube donde se comparte su link.

A continuación me voy a referir a las controversias que emergen en grupos de WhatsApp, en los que participan una diversidad de usuarios cuya mayoría se identifica como DJs. Los que no se identifican como tal, dejan entrever el interés o simpatía por el contenido que se comparte en ellos, que consiste predominantemente, en archivos de audio, MP3 o WAV, las “producciones” de los DJs o recursos en el mismo formato para la elaboración de las producciones, y en menor medida, archivos de video e imagen.

Pero antes de entrar en detalles en los grupos de WhatsApp DJs Del Cauca Academia (DJCAC) y DJs de Silvia Cauca Academia, puedo decir que, después de ingresar al primero fue fácil conectarme con otros, con intereses afines, pues dentro de los mismos, se comparten las invitaciones. Estas iniciativas promovían que algunos miembros coincidiéramos en varios grupos. Así, algunos DJs comparten sus producciones en todos los grupos donde se encuentran causando una repetición y sobrecarga.

Según los registros de mi diario de campo desde marzo de 2020, cuando ingresé al grupo DJCAC, hasta mayo de 2022, pude rastrear un aumento en la creación de estos grupos organizados por DJs, o personas con el interés en común de compartir música. Considero que

manipulam percepções de justiça. Os significados de justiça corresponderiam à pluralidade de lógicas sobre o tratamento e a resolução de conflitos que podem coexistir em um mesmo espaço”.

tal aumento puede tener una relación con el momento de declaración de la pandemia y el confinamiento obligatorio, aunque como mencioné, laxo. Y en este periodo pude ingresar a 8 grupos, permaneciendo hasta la última fecha en cinco de ellos. Los otros 3 no prosperaron, es decir, el número de usuarios se redujo hasta que finalmente quedó el administrador del grupo. Se espera que el administrador o administradores gestionen o “muevan” el grupo y motiven la participación. Pero, en ocasiones el administrador no interactuaba, los miembros progresivamente abandonaban los grupos, quedando sólo el administrador y yo, que presenciaba la inactividad del grupo.

Estos grupos tenían tres tipos de orientaciones diferentes, así: para compartir música y producciones, abiertos al público en general; formados por DJs, algunos con acceso público y otros, limitados exclusivamente a personas interesadas en compartir sus experiencias como DJs; y de las emisoras, como el de La Bakanísima. Sobre los dos primeros tipos de grupos me remitiré en las siguientes páginas.

5.3.1 Grupos para compartir música

Los grupos que conseguí rastrear son:

- *KAUKANOTK* (12/11/2019; 05/07/2020 - 250 miembros; 12/06/2022 – 20 miembros y sin actividad)⁹⁵.
- *Solo Tecnocumbias* (¿?, 9/07/2020; 25/11/2020 - 180 miembros; 11/06/2022 Sin actividad).
- *MiXes & RemiXes* (01/12/2018; 12/02/2022 - 135; 12/06/2022-180 Miembros).

Son grupos donde se espera que la gente comparta archivos de audio con música en formato MP3 o WAV. ¿Qué tipo de música? En gran medida, un repertorio musicalailable en latencia que se ha acumulado en la memoria colectiva de la región central del Cauca. Principalmente, música para bailar, que se escucha o tiene mayor acento en los espacios de fiesta y baile, en su mayoría, una diversidad de cumbias, en menor medida, otros tipos de música de matriz afrolatina y de circulación masiva como la salsa, el merengue, el reguetón, y la “música tropical” (QUINTERO, 2009); también, circula en menor proporción, “música de banda” [mexicana], música norteña y corridos mexicanos y lo que se conoce en Colombia como “música de despecho” (MONTROYA, 2013).

⁹⁵ He usado esta nomenclatura sobre lo Grupos de WhatsApp para indicar (*Fecha de creación; Fecha ingreso/#miembros; fecha de corte datos de campo/#miembros*)

Para DJ Miel, administrador de este grupo que, en octubre de 2021 perdió actividad, explicaba que su motivo para crearlo era el de compartir músicas y acceder a músicas que compartirían:

En este grupo no solo hay gente del Cauca, aunque se llame KAUKANOTEKA, hay gente de otros países y otros departamentos entonces aquí doy y recibo, pongo música a circular y me llega otra música, canciones de otras partes, nuevas viejas, escucho y decido si las uso cuando trabajo de sonidista o DJ para probar al público, tal vez, les puede gustar la música, así se van metiendo las canciones.

Además de la evidente circularidad que relata DJ Miel sobre los archivos de audio, es que aparece un filtro de valoraciones de músicas del cual participan los mismos miembros que las comparten, así, él escucha canciones de otros lugares, y con su experiencia como sonidista estima la posibilidad de integrarlas progresivamente al repertorio musicalailable en el Cauca. Es como si este grupo fuera un poro entre las fronteras que posibilita el flujo sónico en un proceso extensivo.

DJ Nilson entiende el grupo Mixes & Remixes en el que es administrador como uno paralelo al de DJs del Cauca, pero direccionado a Fans o seguidores de los DJs, dejando claro una separación entre público/audiencia, y un grupo exclusivo de DJs. “Este grupo es para los seguidores, aquí nadie va hablar de ediciones, de cómo hacer mezclas, nada de eso, es solo para compartir producciones, de los DJs”. Si bien, este es el grupo más antiguo, que conseguí rastrear, creado en el año 2018, ha tenido un éxito que ha creado tres grupos del mismo. Logré entrar a uno de ellos en 2022. Me llamó la atención que en su imagen de presentación hay una mujer DJ, pero percibí que la participación de mujeres DJs en los que entré no sucedía. Tampoco logré encontrar ninguna producción realizada por una mujer. Algunas por sus intervenciones se muestran como seguidoras de los DJs.

Entre los motivos para participar en estos grupos de WhatsApp, es precisamente tener acceso o aportar material sonoro que circula, que es usado para formar una *Playlist* (listas de canciones) y bibliotecas de música personales: “aquí reúno la música, tengo mi discoteca en MP3 para las fiestas que hago en la casa o para escuchar, así, no más, cuando estoy en el trabajo escucho desde le celular”, me expresó uno de sus miembros. Otro motivo, se refiere a la circulación de música que no es programada en la radio, “mucha de la música que me gusta, que es la cumbia, como no suena en la radio o aquí no entra señal de radio, entonces cuando me conecto a internet aquí, en este grupo, consigo la música que me gusta y a veces comparto otra que consigo de otros grupos”.

Figura 28 – Captura de Pantalla Perfil y avatar del Grupo Solo TecnoCumbias



Fuente. DJ FT Administrador del Grupo Solo TecnoCumbias 2021

Figura 29 - Perfil y avatar del Grupo Solo KAUKANOTK



Fuente. DJ Miel Administrador del Grupo KAUKANOTK 2021

Figura 30 - Perfil del Grupo Mixes & Remixes



Fuente. DJ Nilson, Administrador del Grupo 2022

“Envíen Canciones”, “compartan música”, “manden música” son frases recurrentes que leí en estos grupos para “mover” o provocar la participación de los DJs y de otras personas. Las exigencias son diversas: que sean canciones en sus versiones originales o producciones (Mixes o Remixes) de DJs reconocidos, que sean músicas actuales o vigentes y que sean archivos en MP3 o WAV. Es común que cualquier link que sea compartido direccionando a plataformas como YouTube sea rechazado y la sugerencia sea compartir archivos en formato audio, ya que estos vínculos llevan a incurrir en un alto consumo de datos en la modalidad prepago. Sin embargo, los DJs para crear audiencia, seguidores, ganar “likes” y reproducciones, insisten en hacer referencias a sus trabajos publicados en YouTube.

Figura 31 - Intervenciones en Chat: “Echen Música”





Fuente: KAUKANOTEKA, 30/04/201

Figura 32 - Pantallazo de archivos de audio (MP3, WAV) enviados



Fuente. Mixes & Remixes. 08/04/2022

Figura 33 - Reacciones a los archivos o producciones enviadas



Fuente. Mixes & Remixes. 08/04/2022

Sin embargo, en el caso del grupo Solo Cumbias, no hay espacio para todo tipo de Cumbias, sino solo para las que “pegan” o les gusta en el Cauca. En un principio no noté que en este grupo sólo se compartían cumbias con orígenes en Bolivia y Perú, y en aquel momento yo escuchaba la cumbia villera argentina, así que decidí compartir algunas de grupos como Damas Gratis, Pibes Chorros y Supermercados. Después de haber compartido estas músicas, hubo una reacción colectiva. “Qué es eso tan feo”, “parece, eso no pega aquí, aquí es puro Cauca”, “Papi, sólo cumbia sureña”, con ese último comentario ya aparecía un rango de identificación acerca de cuál es la sonoridad cumbiera que “pega” en el Cauca: la cumbia sureña, es una cumbia que los DJs reconocen que procede de Perú y Bolivia. Así, la afirmación del DJ que reaccionó a mi participación convergía con el DJ Producer que cité al inicio del capítulo, indicando en un video cómo el “Cauca suena”. Es decir, es necesario destacar que existe un vínculo con el territorio, con una sonoridad que es colectivamente es aceptada, y se producen en una territorialidad fluida, y extensiva a través de procesos de circulación musical mediados por diversas lógicas de difusión y de contagio. Ahora bien, me pregunto con relación a la interpelación del DJ ¿Qué tiene que ver la cumbia Sureña de Perú y Bolivia con muestras de identidad y de afinidad colectiva en el Cauca? ¿A qué se debe esta aceptación? En el próximo capítulo lanzaré algunas respuestas, no cerradas ni finalizadas, a partir de las experiencias compartidas, dialógicas y musicales, al ser incorporado por un grupo de Cumbia Sureña formado por músicos misak en el Cauca.

5.3.2 Grupos de DJs

- GRUPO DJ'S DEL CAUCA ACDM (Formado en ‘’’’’; 260, Marzo 2020 – 50, mayo 2022).
- Djs De Silvia Cauca (Formado en ¿’? ; 230, junio de 2020 -155, junio de 2022).
- DJS DEL CAUCA MUSICA MIX ((Formado en ¿’? ; 255 participantes, Enero de 2022).
- MIX LIVE ACADEMIA DJE (Formado en ¿’?; 80, Enero 2022 – 125, junio de 2022).

Estos grupos son creados por personas que se atribuyen el título de DJs. Vale destacar que ser DJ implica no solo una posibilidad laboral, sino también un prestigio en el medio. Son grupos abiertos al público en general, y a la circulación de “producciones” y material sonoro usado para su realización. Eventualmente, circulan recursos audiovisuales que incluyen instructivos para aprender a hacer producciones, o para presentar “muestras” o adelantos

(*spoilers*) de cómo va su proceso de creación. Como ya anticipé, es un lugar que revela tensiones, que da muestras de las dinámicas de cómo se construye el ser DJ por medios digitales y su relación con lugares de acción.

A continuación, me voy a remitir a lo que acontecía en el grupo de WhatsApp llamado “DJ'S DEL CAUCA ACDM” (GDJC) y cómo la participación en él permitió vislumbrar algunas dinámicas que seguramente, en la presencialidad no serían evidentes. Como he anunciado este grupo fue formado y administrado por jóvenes DJs de Silvia y pertenecientes al pueblo misak. Las interacciones en él movilizaban intereses particulares y colectivos, tensiones, disputas por los derechos de autoría, de modo que permitieron rastrear los procesos de transmisión de información para el aprendizaje y las valoraciones sonoras y estéticas. El seguimiento a esta discusión me llevó a comprender, en un panorama más amplio, la dinámica de los DJS en el Cauca, como el entramado de acciones, algunas categorías nativas y clasificatorias que los DJs movilizan y le dan sentido a su práctica.

Aparecen una serie de compromisos y normas para regular el comportamiento de los miembros del grupo. “Descripción: Reglas 🖐️ #1-presentarse ❤️ #2-respetar a los administradores #3-Aportar o serán eliminados #4-🚫...🚫No pornografía 🚫no enlaces de otros grupos”. De las reglas anteriores solo se cumplían la 2 y la 4. Nadie era retirado por no compartir o participar; no todos se presentaban, y algunos compartían links de otros grupos sin ser expulsados. Así conocí a DJ Miel, de quien hablé en el capítulo 2, con el que entré en contacto por primera vez por este medio, después de que publicara una invitación para que se unieran a su grupo “KAUKANOTK”.

¿Y en qué consistía la participación de los miembros de grupo? Similar a los anteriores, inicialmente observé que aparecía una circulación de archivos de canciones en sus versiones originales y otras, que remitían a “producciones”: Mixes y Remixes que incluían el nombre del archivo, las canciones que habían sido trabajadas y el nombre del DJ que las propuso.

Eran promovidas otro tipo de actividades, como servicios de *Voice Over*, o *Voz en Off*. Se trata de personas que usan su voz para al servicio de la radio, televisión y la producción audio-visual, así como en la producción de cuñas publicitarias a los cuales me referiré más adelante. También se ofrecía la venta de Packs de producciones o de bancos de sonidos usados como recursos para la elaboración de las producciones. Otros mensajes que circulaban, en menor medida, remitían a servicios de alquiler y manutención de equipos de amplificación de sonido y de computadores.

Cuando ingresé a GDJC participaban 33 miembros, de los cuales, 18 eran administradores. A la semana de haber ingresado ya estaba conformado por 74 miembros. Quince días después eran 256 integrantes. Esto llevó a que se formara un segundo grupo. Que logró incluir 167 miembros. Pero este grupo llegaría a su límite el día que ingresaron tres usuarios reclamando el uso de un nombre que incluye un departamento, cuando las personas que lo forman eran sólo de un municipio.

5.3.3 Grupo DJs del Cauca Academia

La primera vez que escuché hablar de una academia de formación con el nombre de “DJs del Cauca”, fue en diciembre de 2019 en La Bakanísima 99,7 F.M, en una conversación entre los DJs y los locutores que hacen sus prácticas ahí. Me comentaron que tenían una incipiente idea de crear una escuela para DJs en Silvia, que fuera de fácil acceso para las personas que vivían en la parte rural y tuvieran precios asequibles:

Hay muchos jóvenes como nosotros que quieren aprender, pero Popayán queda lejos y es muy caro, imagínese, 400 mil [90 USD] el mes por 16 horas semanales, eso es muy difícil para la gente del campo y nos gustaría tener una academia como las que hay en Popayán, profesionales. Y aquí entre los misak ya hay gente que sabe, pero nos falta mucho para ser más *profesional*. También, nos faltan los equipos, computadores, controladores, sonido... mucho, es un proyecto, vamos a ver si lo hacemos realidad el sueño (DJ NL, Silvia, diciembre de 2019).

“Ser más profesional” DJ Nilson, lo vincula con los estudios realizados en academias para DJs o con haber aprendido con un DJ reconocido. Y es en Popayán la ciudad más cercana donde se pueden encontrar las academias de DJs más importantes del Cauca, pero desplazarse hasta esta ciudad, más los costos de los cursos constituye una dificultad no sólo para las personas interesadas de Guambia y Silvia, sino, de cualquier parte del Cauca, así me lo explicó un profesor de una reconocida academia de DJs de Popayán:

Aquí nos llaman, nos escriben por WhastApp, por Facebook, por todo lado y uno les dice los precios y uno siente que se desaniman. Y llaman de nuevo los mismos a los días porque uno lleva el registro de quien llama, entonces uno entiende y trata de ajustar los precios porque algunos interesados son de muy lejos...de Caldono, Bolívar... ¿conoce el Cauca? Eso es muy lejos, pero ni así, para las personas del campo les queda difícil esos precios, pero no se puede bajar más, a uno le da pena (DJ Beat, 5 de junio de 2020).

Y si bien las clases virtuales, o la asistencia remota ha sido la estrategia para garantizar la permanencia de estas academias de DJs, y a pesar de que los costos por los cursos se reduzcan para las personas que viven fuera de Popayán al ser prescindible el desplazamiento, la dificultad está en la infraestructura para la realización de las clases. Es necesario tener un computador con

las características que soporten un software de edición de audio y que permita realizar la videollamada, y lógico, que tenga una conexión a internet que garantice la estabilidad en la señal. Esta última es de mayor dificultad ya que se trata de un departamento solo con el 40% de cobertura para internet.

Ahora uno dice ‘pueden ser las clases virtuales’, y uno les dice qué necesitan, que el PC, conexión a internet de banda ancha, pero ahí empieza el problema porque preguntan ‘¿se puede desde un celular?’ o muchas personas que no tiene internet, que si pueden por recarga. Pero eso así, no sirve no funciona para las clases de edición musical de forma virtual se necesitan unos requerimientos mínimos (DJ Beat, 5 de junio de 2020).

Las dificultades de sacar adelante las iniciativas, coloca la práctica de los DJs ante una multiplicidad de sentidos, de ahí que la entienda como localizada, pues a pesar de ser pensada como un práctica de sentidos globales, adquiere ciertas particularidades.

Pero, las adversidades citadas no han sido un impedimento para dar continuidad a la iniciativa de una academia DJ en Silvia, y aquí no es para menos, tener presente la importancia de soñar y los sueños en sus dimensiones ontológicas para los misak, como eje que moviliza sus actividades y propósitos, así como una forma de adquirir dones y sentidos. “Aquí entre varios queríamos una academia DJ, así lo soñamos y si ha sido difícil porque se necesita plata, pero ahí estamos, de pronto algún día conseguimos un apoyo y montamos esto, pero yo le digo, cuando un misak sueña, ya está haciendo las cosas”, me expresó DJ Clax. Así que haber soñado una academia DJ, en forma colectiva, a pesar de no tener infraestructura alguna ya era el inicio de un proceso. Y en sintonía con lo anterior, los mundos - digital y el virtual-, la tecnología web 2.0 y las redes sociales, ante la ausencia de ciertas condiciones materiales, permitieron movilizar otras materialidades para darle forma a este propósito. Así, se creó un perfil de Facebook, un grupo de WhatsApp y una serie de materialidades que enunciaban la existencia del proyecto, como un logo, un eslogan, y los “pisadores”⁹⁶, que son una especie de “marca de agua” en un archivo de audio grabada por la voz de un *Voice Over*, que indica el nombre un DJ o de una Emisora y su vínculo con esta “organización”, buscando un estilo publicitario particular.

Sobre tales acontecimientos me enteré cuando estaba en Porto Alegre, y en época de pandemia, por dos vías, una, rastreando los DJs por redes sociales, y otra, cuando los mismos DJs me informaban de la existencia de tales grupos.

Realicé una primera búsqueda por Facebook, usando palabras clave como “Cumbias”, “DJs” y “Cauca”, no fue difícil encontrarme de inmediato con perfiles de algunos de los DJs

⁹⁶ En portugués en la jerga de los DJs se conoce como “Vinhetas”.

que ya habían interactuado en La Bakanísima. La mayoría de sus publicaciones remiten a links de YouTube, donde tienen sus canales y publican algunas de sus *producciones*. Siguiendo este camino, descubrí con sorpresa que existen DJs que, además de realizar “producciones de audio”, también las realizan de modo audiovisual: *videomix* o *videoremix* sobre lo que ampliaré más adelante.

Álvaro uno de los DJs que apoya el funcionamiento de La Bakanísima, y con quien mi interacción fue más productiva por redes sociales y WhatsApp, me envió una invitación para que me uniera al grupo de Facebook *GRUPO DJ'S DEL CAUCA OFICIAL ACADEMIA*⁹⁷. Este perfil fue creado 19 de febrero de 2020. Cuando ingresé había 505 seguidores, para febrero de 2021, contaba con cerca de 3500 seguidores y en mayo de 2022 con 4200. A pesar de esta cantidad de miembros es un grupo con poca participación, las publicaciones promedian una o dos al mes, que remiten a links de YouTube de DJs como los antes citados, y aunque se definía como “academia”, no ofrecía ningún servicio de formación al respecto.

Figura 34 - Grupo DJ'S DEL CAUCA ACDM Con número de miembros en dos fechas diferentes 2020 y 2022



Fuente: Administradores del Grupo DJ'S DEL CAUCA ACDM (04/2020 y 05/2022)

Elaboraba estrategias para acercarme desde la virtualidad a los DJs, cuando en abril de 2020 alguien realizó una publicación en este grupo de Facebook que invitaba a unirse a un grupo de WhatsApp llamado “GRUPO DJ'S DEL CAUCA, ACDM” (Figura 34). Si en

⁹⁷ En: <https://www.facebook.com/groups/786508235166965>

Facebook las controversias no se hacen visibles por la ausencia de interacción entre los participantes, sí lo serían en los grupos de WhatsApp. Al entrar en este grupo pude observar que DJ Álvaro, era el administrador y además ahí estaban DJ Felipe y DJ Nilson. Ahí nos encontramos, en ese entorno en común que ofrecía una posibilidad de interacción sin necesidad de la presencia física, estuviese yo en el mismo resguardo de Guambia, Silvia, Palmira o en Porto Alegre, porque desde cualquier lugar que estuviera conservaba mi participación en estos grupos.

“DJs del Cauca Academia, no es una academia” Reclamos por un lugar

Dos meses después de formado el grupo de WhatsApp DJS DEL CAUCA ACDM se vincularon tres miembros que se identificaban como DJs mostrando su inconformidad por el nombre del grupo por el uso del nombre del departamento –Cauca- lo que involucraría a todos los DJs en ese territorio. Insistían en que no debía ser usado porque no todos se identificaban con el propósito del grupo movilizad por los jóvenes de la ciudad de Silvia, argumentando que estaba conformado en su mayoría por “aficionados” y dejaban por fuera DJs de mayor trayectoria y reconocimiento del departamento. Eran cuestiones de representatividad a mi modo de ver. Con esta discusión aparecieron nombres de personas importantes en la formación del grupo en Silvia, entre ellos, Andrés y la emisora *La Bakanísima*. La discusión apareció como una contextualización a los participantes del mismo grupo, que tal vez como yo, ignoraban hasta el momento algunas trayectorias, dejando claro que hay prestigios que son construidos alrededor de esta práctica y que se ponen en debate.

Entre los DJs que reclamaban el más insistente era DJ LS, de quien percibí, por los comentarios de varios de los miembros que participan del grupo, que era un experimentado DJ de una ciudad al sur de Popayán. Él intervino: “¿quiénes son los que tienen el liderazgo aquí?, por favor alguien que responda, que yo tengo una propuesta” Al no ser atendido por ninguno de los administradores del grupo lanzó su propuesta que giraba alrededor del nombre del Grupo. Señalaba que unos DJs de Popayán, “los más duros”, estaban llevando el proceso de formar un Gremio de DJs departamental, y consideraban que el nombre adecuado era DJs del Cauca, el mismo que adoptaron los jóvenes de Silvia desde el año 2016:

DJ LS: Amigos para ser directo y al grano, estaba hablando con el Mega DJ y pues le comenté de cambiar el nombre del proyecto Djs del Cauca ya que como vez los más tesos tomaron el mismo nombre pero para generalizar el gremio de DJ a nivel departamental. Y pues la verdad por ese nombre todos tenemos derecho ya que como bien lo dice somos del Cauca... entonces mi

propuesta es hacer un nombre único original y que genere impacto. La idea es iniciar volviendo esto como un grupo con responsabilidad y seriedad así que seremos pocos los que iniciemos y pocos los que ingresen al grupo teniendo en cuenta algunos requisitos. Por favor no sé qué opinen yo personalmente estaría dispuesto a apoyarlos y si se puede guiarlos para sacar el proyecto adelante.

Minutos después, apareció DC DY uno de los administradores de este grupo, y reaccionó contextualizando la trayectoria de este grupo, y en su intervención relató su versión acerca de cómo se organizó el primer Grupo de DJs del Cauca;

DJ DY: Buenas tarde amigos, pues sobre lo que dice DJ LS pue si, el nombre ya decidimos cambiarlo una vez y nos dieron opciones de cambiarlos, y pues si lo cambiamos pero a la final dijeron que no que sigamos con el nombre del grupo de DJs del Cauca, porque ya estaba reconocido a nivel de todo el Cauca pues por esa razón seguimos con ese nombre, pero si nosotros pensamos en eso en cambiar hacer nuevos proyectos y todo eso.

El grupo comenzaron como siete Djs, estaba –dj Tuta, Dj LS, DJ Álvaro, Jonhs JT, Jhonja Velasco, Alfredo, Bueno más que todos con ellos comenzaron el grupo, pues Andrés Felipe... Que es el DJ Claxx, Antes se hacía llamar como DJ Misak. Y el ahora cambió...

No se la verdad, pero Andrés Felipe decidió Cambiarse a DJ Claxx, y bueno gracias a Andrés Felipe también mis agradecimientos porque cuando se llegó a proponer ese nombre de *DJs del Cauca*, porque el grupo tenía otro nombre y era por la emisora también. Bueno pues por ese tiempo ingresamos a esa emisora *La Bakanissima* de Silvia y ahí fue que empezamos a hacer eso a cambiarle el nombre y ahí a colocarle a las canciones los pisadores de “Djs del Cauca” y las “producciones” y en ese momento hubo mucha acogida de la gente, solo mezclas, solo mezclas allá en Silvia antes no sonaban tanto esa mezclas y gracias a ustedes de los DJs del Cauca fue que empezaron a escuchar eso y a pedir en las programaciones solo mezclas y así el grupo fue creciendo, pero comenzaron con ellos, con ellos fue que se dieron a conocer así en el Cauca *El Grupo Djs Del Cauca*. Y pues también gracias a Dj Lasso, ¿no? Que Lasso Aportó mucho y pues yo no sé por qué fue que se salió este man. Y pues si el grupo se creó allá en Silvia yo me acuerdo y estaba ahí cuando ese grupo se creó y no pude estar en esa época en el grupo por cuestiones de celular en esa época no tenía y no podía estar en el grupo pero siempre estaba ahí aportando ideas con JhonJT, con DJ Alvaro y el grupo fue así creciendo

Con el contenido presente en la intervención de DJ DY, daba pistas a los miembros del grupo de forma parcial sobre la formación de esta idea de parte de los DJs que se congregaban alrededor de La Bakanísima, pero además, de la centralidad de Felipe por ser entre los misak el primero proponer las mezclas, desde finales del año 2012 en la plataforma SoundCloud. Felipe no tenía perfil de YouTube, a diferencia de los otros DJs que habían privilegiado esta plataforma como medio de difusión, con sus primeras producciones después de 2017. DJ Duff, una de las figuras reconocidas en Popayán, era además productor audiovisual y referente importante para

los DJs en el departamento del Cauca, como lo ha sido para Felipe y DJ Iván. Sus primeras publicaciones databan de octubre de 2011 en SoundCloud y en YouTube, desde 2014. Acerca de cómo DJ Duff inició este proceso hasta ser considerado un referente, no pude indagar, pues insistí por varios medios y con dos contactos personales, pero siempre estaba ocupado o tal vez, no era no tenía interés en dialogar conmigo.

Continuando la discusión, intervino DJ Popayán, promoviendo la formación de un nuevo grupo, que fuera formado solo por DJs con trayectoria y centralizado en la ciudad de Popayán, al cual se refirió como un gremio que pretendía adquirir personería jurídica y reclamar derecho a este nombre, como convocando la presencia del Estado:

La idea es crear un nombre, pues que sea propio de nosotros ¿no?, que seamos los duros. Pues si la idea es cambiar el nombre hagámosle de una vez y empecémoslo claramente para que empecemos a hacer papeles. Pues si permiten, para legalizarlo todo y ponerlo con derechos de autor no todo ¿no creen?, para que lo hagamos todo legal (y envía un emoticón de un soldado haciendo el símbolo del soldado, Imagen 5)

Inmediatamente DJ LS, quien clasificaba en función de la experiencia y el conocimiento a los DJs, señaló que los DJs que son aficionados se apropian de producciones ajenas y los “aportes” de otros DJs. Con su argumento interpreto un valor de autoría, y tal situación también muestra una condición ética del DJ de evitar copiar las producciones de otros. Así, la sugerencia de DJ LS fue la de crear un nuevo grupo exclusivamente con DJs “especialistas” y adelantar el reclamo de los derechos de autor sobre este nombre:

DJ LS: Yo sé que el grupo DJs del Cauca iniciamos esas 7 personas, pero pues en ese mismo grupo empezaron a entrar DJs Aficionados, DJs Fans y se empezó a llenar de mucho “DJ” y de personas que en vez de aportar robaban el aporte que los demás hacían, pues bueno eso pasa, uno hace otro y bueno, en fin. Pero, ¿Cuál es la idea? La idea es crearse un grupo nuevo, por lo menos de los que fundamos DJs del Cauca y pasa a ser un nuevo nombre pues por motivos de derechos de autor pasa a ser así, ¿entiendes? eso es fácil. La idea es esa, es que nos organicemos, siempre y cuando tengamos ciertas restricciones y yo los puedo apoyar con muchas cosas que yo sé que pueden funcionar, no sé, si están de acuerdo pues hagámosle, pues porque la verdad yo veo un proyecto muy bueno.

Sin duda DJ LS estaba en una encrucijada, como después me lo explicaría, pues fue parte y apoyo en el aprendizaje de unos jóvenes DJs de Silvia, que posteriormente fundarían a “DJs del Cauca”. Pero su proceso como DJ, que transcurrió fuera de Silvia y cercano a los DJs de la ciudad de Popayán y el Tambo y con academias profesionales, fue lo que lo llevó a mediar para cambiar el nombre por sugerencia de sus colegas. DJ LS destacaba que, si bien, su formación como DJ ha sido empírica, aprendió solo viendo en tutoriales por YouTube, y viendo a los DJs

en vivo, mientras trabajaba como cargador de sonidos de amplificación. Se identificaba con la empresa FGD producciones, una productora de eventos que también ofrecía servicios como academia DJ, y que le ha permitido darse a conocer. Lo que anunciaba en los *pisadores* de sus *producciones*. Pero reclamaba que por el hecho de haber nacido en el departamento del Cauca también sentía la necesidad de anunciar su lugar origen, como lo podría hacer cualquier otro DJ que quisiera expresar su vínculo con el departamento. Por lo anterior sugirió cambiar las imágenes de presentación, o los logos, y los pisadores.

DJ LS: La idea es que nos organicemos, armemos un grupo para una reunión, entre los que fundaron “DJs del Cauca” y eso no hay problema aún no hay un nombre grande de “Djs del Cauca”, entonces se “bandea” se sube al canal de YouTube un *Jingle*, un video promoción, yo lo puedo ayudar arreglar o cualquiera de nosotros que sepamos edición audiovisual, aquí también tenemos los recursos de “Voice overs”, para que nos colaboren en eso, entonces yo no le veo problema de poder cambiar el nombre incluso yo sé que nos podría ir mejor y ya no tener problema como el que pasó ahorita que le conté “los Duros” fueron quienes tomaron la iniciativa de llamarle Gremio del Cauca... de Djs del Cauca, y pues por lo visto tiene razón...

Pero hay un problema que “DJs del Cauca” se convirtió en un Gremio de DJs en Popayán, por lo tanto este nombre de Djs del Cauca no puede ser usado, porque ya hay otro gremio que se llama DJs del Cauca, en el Cauca, entonces dos nombres chocan.

Es que por ejemplo yo... así, así de simple decidieron yo soy FGD Producciones y “Piso” mis Mix con FGD y todo eso pero yo necesito un pisador que me represente que soy del Cauca, un “DJ del Cauca”, al Yo decir que “soy un DJ del Cauca” y ustedes tiene la academia DJs del Cauca, van a pensar que yo soy de DJs del Cauca de su proyecto, y no solamente yo, cualquiera que se ajeno a DJs del Cauca con que diga que es un “Dj del Cauca” van a pensar que es de la academia, y puede formarse un problema, si me entendes? Entonces yo por esa parte si la vi, por qué motivo yo una vez mande a grabar unos pisadores muy caros, pero el [voice over] tiene buena voz, y le dije que dijera así, que fuera así “un DJ del Cauca”, cuando yo subí un mix al grupo para que me dieran su opinión me dijeron “que si yo me había vuelto para DJs del Cauca”, y me dijeron que me decidiera que si era de DJs del Cauca no podía ser de FGD. (...) Bueno yo por mi parte solucioné eso con el pisador, mandé a hacer otro pisador, de un “Dj del Departamento del Cauca”.

Entonces para evitar eso, por ahora estamos agilizando el tema de qué va pasar con el grupo de DJs del Cauca, porque pues la verdad hay un choque contra el gremio de Popayán, que ya se llaman Djs del Cauca, aunque nosotros sabemos que bien nosotros fuimos creados primero, pues los de Popayán fueron creados por los más tesos, como Play DJ, y pues vos sabes que contra un teso uno no puede competir entonces toca ver qué se puede hacer con DJs del Cauca, el que se creó primero y pues por eso estamos reunidos los fundadores, apenas tomemos decisiones le avisamos, quienes estamos capacitados en desenvolverse para hacer un curso, ya sea vía online, como yo. Entonces cualquier información damos a conocer por aquí.

De la discusión presentada por DJ LS interpreto que cada academia DJ tenía intereses de crear y cuidar su prestigio, que estaba vinculado con una serie de trayectorias de los DJs que las conformaban. El cambio de nombre del grupo DJs del Cauca, significaba retirar o dejar de usar el pisador que los identificaba, así como toda su imagen. Entendía de la discusión cuan problemático era para DJ LS identificarse como un DJ del Cauca, así usara un pisador que lo diferenciara ligeramente, pues era comprendido por sus pares como miembro de una organización no formal, ni como academia, así debió elaborar un pisador más largo en sus producciones “DJ LS, un DJ del Departamento del Cauca.

Además, el dilema del cambio de nombre puede ser interpretado a la luz de la tensión entre establecidos y *outsiders*, que ofrecen Elías y Scotson (2000), en la que los primeros, con trayectorias de mayor reconocimiento que los segundos, se impusieron sobre los jóvenes con poco *capital tecnocultural* que se habían organizado para objetivar una idea como alternativa a las dificultades de acceso a las tecnologías y a la precariedad económica.

Aquí también considero importante pensar de nuevo en los imaginarios que se han construido alrededor del Cauca y las personas que lo habitan, y las formas de autorrepresentación a partir de las prácticas sónicas ¿por qué el interés de enunciar la pertenencia al Cauca? En el Capítulo anterior, traía a colación situaciones de estigmatización donde el origen en el Cauca se asociaba a ser “indio”, “guerrillero” y “cocalero”. Pero aquí se reivindicaba de otra manera, en una forma de inversión, movilizándolo otros imaginarios, mostrando que ser del Cauca indicaba a alguien que vivía y sobrevivía en un territorio complejo, significaba que vivir en el Cauca no era para cualquiera. Así, se negociaban formas de territorialidad a partir de materialidades digitales que adquirirían sentidos promulgados en las prácticas sónicas.

Si bien, DJs del Cauca Academia como tal no existe físicamente en un local con equipos, ni formalizada como razón social, mi argumento es que ¡él existe! es un proyecto que ya está aconteciendo como mencionaba uno de mis interlocutores, para los misak los proyectos pueden iniciar en los sueños. Lo anterior lo afirmo al dar importancia a las materialidades sonoro-digitales y visuales que son movilizadas como la imagen o el eslogan, el pisador, los perfiles en las redes sociales y las producciones, como mediadores de la idea de la Academia DJ, las que hacen que tenga presencia y efectos en función de las tensiones que le dan soporte a esta práctica. También considero que el contenido dinamizado en el grupo puede ser interpretado como articulador de conocimientos que son compartidos.

Ahora, percibí que si bien este grupo no existe formalmente como una academia, los DJs, ofrecen sus servicios de enseñanza, sean personalizados o vía online:

DJ APRENDIZ 1: Buena noche una pregunta, para hacer cursos y todo eso... yo me identifico como DJ... no profesional... más bien DJ de Pasión, y lo que yo quiero saber es cuánto me vale la carrera para hacer en la academia DJs del Cauca, Porque yo quiero ser profesional ahora sí, y quiero saber cómo entrar a la academia.

DJ DT: Amigo buena noche. En Sí, DJ's Del Cauca, No Tiene Academia. Pero Si hay quien podría... Enseñar... pero se cobra yo le puedo enseñar

DJ LS: Sí amigo, destacando lo que dice DJ DT esto no es una academia. Solo fue un grupo que se creó al principio, aun así los cursos los da cada persona, pero el curso no será certificado, es decir, no será profesional, porque ninguno de nosotros tiene esa potestad de certificar a un alumno.

Sobre los precios ofrecidos por algunos DJs en el año 2020, que no variaron hasta 2022, promediaban entre 300 mil y 500 mil pesos (72 USD – 120 USD) por 16 horas mensuales de instrucción en edición básica de audio y en el manejo en softwares como Ableton, ACID y FL, con especialidad en producciones de música *crossover*. Crossover es una noción difundida por los medios de comunicación para referirse al conjunto variable de músicas populares masivas. Los anteriores precios son relativamente económicos en comparación con los que ofrece una academia como ML Academia DJ, o Play Deeje de Popayán, que duplican los valores por la misma cantidad de horas. Como me expresó DJ Beat de ML Academia DJ: “esos DJs o academias de garaje no son formados, no son especializados, y con precios más baratos que dañan la plaza, y en esto hay mucha inversión para regalar el trabajo”.

5.3.4 DJs de Silvia Cauca

Meses después de la solicitud realizada por los DJs de otros municipios del Cauca, se formó el grupo DJs de Silvia Cauca, en enero de 2021. Los DJs dispusieron públicamente del pisador que había realizado inicialmente DJs del Cauca y elaboraron otro pisador, como también cambiaron el *flyer* de presentación (Figura 35). Hasta Mayo de 2022 estaba conformado por 240 miembros, incluyendo cuatro administradores fundadores de DJs del Cauca. Así, en este grupo circulaban, al igual que en los anteriores las “producciones”, la mayoría marcados con pisadores o “pisados”. Las “producciones” no pisadas era común conseguir las en venta en conjuntos como Packs de Producciones. También circulaban *flyers* de los DJs en los eventos donde participaban o donde publicaban sus producciones, apoyados con link de sus canales de YouTube y Perfiles de Facebook. Así como las producciones en video y videos o “muestras” instructivas, algunos con alto tamaño de megabytes.

Figura 35 - Logo DJs de Silvia Cauca.



Fuente: Administradores del Grupo DJS de Silvia Cauca, 2021

El inicial Grupo DJS del Cauca ACDM perdió gran cantidad de sus miembros, en 2022 solo contaba con 45 participantes (Ver figura, 35). En 2021 se formó el Grupo DJs Del Cauca Música Mix administrados por DJs diferentes a los de Silvia, Cauca, y en el que la única forma de interacción evidente entre los miembros era la circulación de músicas.

Pude percibir que a pesar del cambio del nombre se integraba una cantidad considerable de usuarios en detrimento del primer grupo que perdió actividad. Además, el nuevo grupo aprovechó, como se puede apreciar en la imagen, el eslogan que hace reconocida Silvia como un lugar turístico y cosmopolita: “La Suiza de América”. Lo que no es para menos teniendo como referencia que Silvia es la ciudad del Cauca que más flujo atrae en el departamento⁹⁸, y en buena medida, por la imagen representativa de las comunidades indígenas (recuerdo que Silvia es la segunda ciudad de Colombia con mayor población indígena), y la narrativa que compara imaginariamente a las montañas que rodean a Silvia con los paisajes alpinos de Suiza.

Después del cambio del nombre del grupo pude hablar con algunos de los DJs de forma personal y por WhatsApp, y me dieron las apreciaciones que se negaron a compartir en la discusión del grupo de WhatsApp, anteriormente citada. DJ Iván uno de los administradores y miembro fundador de DJs del Cauca, explicó su versión:

En 2016 se creó el grupo DJs del Cauca y como menciona Cauca se unieron compañeros de diferentes municipios y se agrandó el grupo y fue reconocido en otros departamentos como Valle, Huila, por allá ya estaban pegando las *producciones* de cada uno y eso venía bien hasta 2020 cuando apareció otro

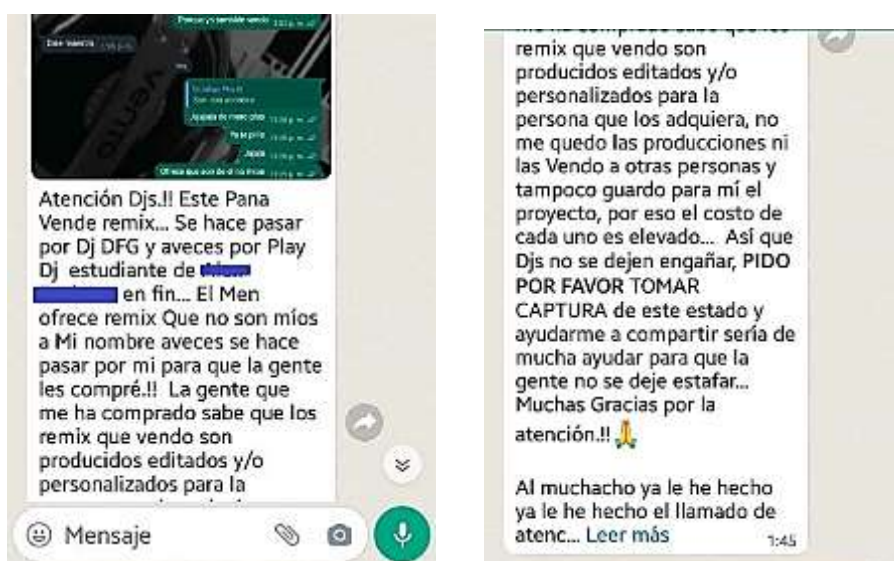
⁹⁸ En Silvia existen dos eventos anuales representativos que acentúan el flujo turístico de la ciudad, El Carnaval de Blancos y Negros, celebrado en enero, y la Semana Santa, celebrada en marzo o abril.

creador de otro nombre en Popayán. Pero solo sacaron el nombre, ellos no sacaban “producciones” y más que todo el público nos reconoce como DJs del Cauca porque sacamos producciones y todo eso. Entonces ya pues para no estar discutiendo ahí, entonces ya estamos pensando no sé si recuperar el nombre o algo así. También “DJs de Silvia Cauca” es creada por nosotros aquí en Silvia, y pues aquí estamos hablando en Silvia con la alcaldía para ver si nos apoyan estamos en ese papeleo. (DJ Iván, Silvia, Mayo de 2022)

Aun reverbera en algunos de los fundadores del inicial grupo DJs del Cauca, el pensamiento de que no debieron haber cambiado el nombre, pero sintieron la presión de los más experimentados de Popayán quienes se adelantaron a registrar el nombre, impidiendo que ellos lo siguieran usando.

En este punto también se debe entender que los *DJ Producer*, son considerados profesionales de forma tácita, lo que crea una ética y comportamiento que se espera que sea asumido por todos: respetar las ideas y producciones del otro (Figura 36). Pero parece ser que algunos aprendices, para no decir los más jóvenes, no cumplen estas reglas, lo que se refleja en polémicas que revelan los derechos sobre la creación de las producciones y sus contenidos y que en el grupo de DJs de Silvia Cauca logré apreciar. Por ejemplo, como lo referenciaba DJ LS “hay personas que se roban las ideas”, provocando reclamos por los derechos sobre la creación de mixes, remixes, recursos sonoros y la imagen. O como en el último caso que pude registrar, donde DJ LS puso en evidencia una persona que reiteradamente se apropiaba de producciones de otros DJs, a tal punto de hacerse pasar por él para capitalizar sobre la venta de algunos materiales sonoros:

Figura 36 - DJ LS Haciendo Reclamo sustitución de nombre



Fuente. Mixes & Remixes. 08/04/2022

En el presente capítulo reflexioné sobre *la experiencia de lo digital en la etnografía*, los alcances y límites de mi experiencia de indagación etnográfica en las particularidades de las formaciones tecno-sónicas del Cauca.

Exploré las formas de circulación de las cumbias en el Cauca tanto en las sus redes cara a cara como por circuitos digitales, así como las tensiones del encuentro entre DJs explicitadas en los grupos de WhatsApp. Esta indagación dio cuenta de la diversidad musical de cumbias y repertorios asociados a los grupos de cumbias y DJs en las tecnosonoridades misak.

Como mencioné en el primer capítulo, ante el rechazo de algunas emisoras para colocar las diferentes cumbias que circulan en el Cauca, las redes sociales como YouTube o WhatsApp, y anteriormente, los CDs compilados o variados se tornaron fundamentales para la circulación de las producciones de cumbias y elaboradas por los DJs.

6. RASTREANDO LAS POLÍTICAS SÓNICAS DE LAS PRODUCCIONES DJS EN EL CAUCA

En continuación con la indagación sobre la circulación de las producciones de DJs en los grupos de WhatsApp planteada en el capítulo anterior, algunas de las preguntas que orientan el presente capítulo se basan en las políticas sónicas. En ese sentido, exploro cuáles son los sentidos y disputas que involucra la creación de las producciones de DJs, y de qué modo participan en la intersensorialidad de una acustemología del conflicto. Además, me interesa indagar cómo estas creaciones se conectan a las *formaciones tecno-sónicas* y son agenciadas por *los que hacen sonar Misak*.

6.1 “PARA MI TODOS SON PRODUCTORES”

6.1.1 El DJ Producer

Una de las preguntas que me surgió de la discusión presentada por DJ LS en el capítulo anterior es a qué se refería con los ¿DJs más “tesos”, o de más jerarquía? evidentemente esta pregunta nos lleva a las posibilidades hacia donde se orienta la práctica DJ, porque existen dos espacios donde se ejercen las actividades del DJ, unos, son las fiestas o bailes de caseta, dirigidos a un público con el cual interactúa el DJ con un repertorio de músicas o un *setlist*. Otro, son los estudios de grabación o estudios caseros donde los DJs, a partir de un proceso de edición y producción musical, crean nuevo material sonoro. Este segundo tipo de actividad, cuya versatilidad se evidencia en un trabajo solitario con herramientas como computadores y softwares de edición es lo que se referencia como *DJ Producer*. Tal figura existe no solo en el Cauca sino en otros lugares donde hay focos de música producida con herramientas digitales. Se trata precisamente de una modalidad de DJ que emerge ante el avance de las tecnologías digitales (RIETVELD; ATTIAS; GAVANAS, 2013), a diferencia de una idea clásica de DJ asociada al manejo de tecnologías análogas que se exploraron en la década de los setenta y los ochenta basadas en el formato del vinilo y de la cinta magnetofónica. Así, lo observé en otro diálogo en el grupo DJs de Silvia Cauca.

Miembro X: Yo no sé mucho me disculpan pero ¿Cuántos DJs Profesionales hay aquí?

DJ DT: Bueno amigo te comento, en el grupo no sé cuántos profesionales hay, que sean estudiados y que sean profesionales, es decir, que no sean solo DJs, sino Profesionales, ¿sí?... y eso que en este tema sería DJ Producer, que son pocos. Los DJs Producer es aquel que ya se puede inventar una canción de cero, masterización con una calidad muy buena. Mientras que aquí solo hay

DJs Aficionados, empíricos y básicos, hasta que yo sepa no hay un DJ Producer, un DJ que yo vea que puede generar una producción en pista MIDI, que pueda manejar, pluggins como lo es Contac, el Nexus, de pronto yo creo que DJ TUTA, en eso del tema FL, él lo maneja muy bien y pienso que él puede estar siendo un DJ Producer, pero solo en FL. Aun así él, el Ableton live para edición lo maneja muy bien, porque una cosa es edición y otra cosa es producción.

DJ DT, consideró que lo fundamental para ser DJ Producer era tener habilidad y conocimiento en el manejo de softwares especializados para la edición, y con la expresión “hacer una canción de cero” se refería a saber de producción musical.

Miembro X: ¿cuál es la diferencia entre la edición y la producción?

DJ LS: Edición es cortar, pegar, meter un eco, meter una rever. Producción es crear una melodía desde cero, y crear una secuencia, eso es producción. Entonces, DJs profesionales puede ser vos, puedo ser yo, pero DJ Producer pueden ser poquitos. En Popayán son pocos los DJs Producer. Por ejemplo, en Popayán está DJ Blade, el man sabe mucho, tiene mucha capacitación en eso. He que te digo, esta DJ Book, DJ Duff, Que yo sepa, más DJs que producen en verdad, de resto son DJs... pues de edición. No conozco en realidad cuántos DJs Producer hay en Popayán.

Como se puede apreciar tanto DJ DT y DJ LS, que entienden que un DJ producer es un DJ con un vasto conocimiento técnico en producción musical, manejo de softwares y con capacidad de componer o, replicar una canción con recursos digitales. Sin embargo, no hay una convención, pues, para DJ Ivan son todos los que hacen “producciones”, independientemente del nivel de conocimiento que tengan son productores.

Para mis todos son DJs Producer, los que hacen edición y hacen producciones, para mi todos son productores, pero pues ahí cada quien ya está a un nivel diferente unos más avanzadas que otros, pero para mí son productores porque cada uno tiene sus ideas, es un Producer porque crea con sus propias ideas. (Iván, 2022)

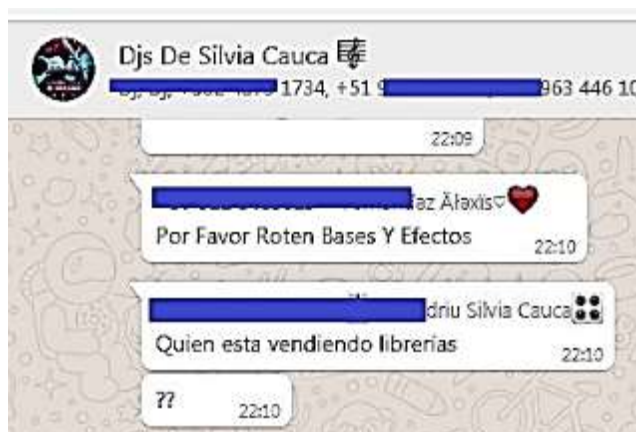
Tal como sucede en otras prácticas, la copia es un recurso importante para el aprendizaje. Así lo señala vía la experiencia etnográfica Larraín (2014), que encuentra en la imitación y la copia sobre los diseños, o pintas en la producción artesanal de los sombreros elaborados por indígenas Zenú al norte de Colombia, procesos de aprendizaje.

6.1.2 Material sonoro “Bibliotecas, librerías y packs de sonidos”

El “Pack de sonidos” también conocidos como “bibliotecas” o “librerías” son un conjunto de archivos de audio con sonidos de instrumentos musicales, efectos, bases y producciones, que algunos DJs ofrecen a la venta a otros DJs en los grupos de WhatsApp (Figuras 37 y 38). Se brinda una garantía de que los sonidos son de óptima calidad. Un Pack de

sonidos que contiene entre 40 y 80 archivos de audio cuesta en promedio entre 40 mil y 60 mil pesos colombianos (9 USD- 13 USD). Algunos contienen una diversidad de ritmos de la matriz afrolatino y de la matriz cumbiera. Un pack producciones, sea de Mixes o Remixes, tiene entre 15 y 20 archivos de audio, y ronda entre los 80 mil y 100 mil pesos Colombianos (18 USD- 22 USD); las producciones de los Packs vienen sin pisador. Comúnmente los DJs que compran los Packs de producciones los usan para las fiestas y bailes de caseta, e introducen su propio pisador en vivo. Para el trámite o negocio sobre estos packs comúnmente, los archivos son enviados por WhatsApp o si son muy pesados, se envían por un gerenciador para la transferencia de archivos (como Webtransfer). El pago por el servicio se realiza vía transferencia a través de agencias de apuestas y de envío de dinero, lo que es común encontrar en las veredas y municipios del Cauca, ya que las agencias bancarias son pocas, pues son fácil blanco del ataque de grupos armados al margen de la ley. Por eso es común encontrar que el único banco del Estado, el Banco Agrario, cuenta limitados servicios al cliente, queda a la vista de la estación de Policía.

Figura 37 - Personas pidiendo Bases y Librerías.



Fuente: Djs de Silvia Cauca (15/06/2021)

Figura 38 - DJ LS ofreciendo librerías días atrás antes de ser plagiado por otro DJ



Fuente: MIXES & REMIXES (15/03/2022)

6.1.2 Reclamos por copia y derechos de autoría

A continuación presento algunos casos en los que se realizan reclamos por la autoría de la creación y que los DJs consideran situaciones de “copia”, “plagio” o “robo” de algunas partes o la totalidad de las producciones y de los elementos visuales de presentación de los DJs. En algunas ocasiones, la copia puede hacer parte de un proceso de aprendizaje de principiantes, que sin embargo, reciben llamados de atención de inmediato, por parte de otros participantes más experimentados en los grupos de WhatsApp.

Caso 1. Extracción del “pisador” o “sellos” de la versión original, a través de un proceso de edición, lo que significa que el remix quedaría aparentemente “limpio”, y de forma consecuente, se provocan alteraciones en la versión “Remix original”. Posteriormente, el nuevo DJ que se apropia de la mezcla, la “pisa” con su nombre, convirtiéndola en otra versión, que es considerada un plagio o una copia (Figura 39).

Figura 39 - Reclamo por plagio caso 1





Fuente: DJs de Silvia Cauca. 08/03/2021

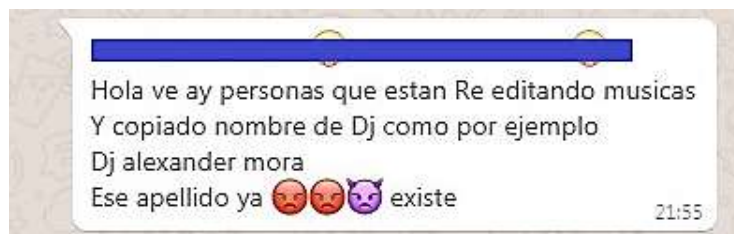
En el primer caso es DJ Nilson quien reclamó por el uso de sus Remixes, la proximidad con él me permitió preguntarle sobre qué hacer en esos casos, lo que me respondió, con un audio de WhatsApp: “no hay nada que hacer... por eso no me gusta publicar mis producciones”.

Gio: Nilson y tus producciones como las difundes o como las pones a circular por ejemplo ¿por internet usando soundcloud, youtube, whatsapp?

DJ Nilson: bueno te cuento, mis mezclas, no las promociono ni por youtube ni por otras redes sino que yo las vendo, las vendo, unas no más las promociono, más que todo en la emisora [la bakaníssima] y pues más me conecto es por Facebook lite [un aplicativo de Facebook para celular más liviano, que consume menos capacidad], internet gratis no, me toca estar recargando el celular, y estoy con eso. Y sí hago parte de *DJs del Cauca* y por ahí comparto todas mis producciones. Es por eso que no las promociono [los *mix* y *remix* que hace]. Pues la primera vez si me tocó escribirle a cada uno de los *DJs* diciendo que es mi producción, que las vendo limpietas [sin marcadores y sellos] y las dejo escuchar y que le vendo un *pack*. Bueno un *pack* lo vendo en 100 mil pesos [80- reales]. Si es remix vale 5 mil pesos, si es mix, vale 10 mil pesos. Y Bueno pues la diferencia entre el remix y el mix, es que el mix viene con tres canciones, así como usted la hizo, con buenas introducciones, y el remix es una canción con buena introducción, una sola canción, con una buena base, con efectos [o maquillar], y bien masterizada esa es la diferencia.

Caso 2: Los que hacen mezclas, pero usan pisadores de otros, es decir, se apropian del “pisador” y de forma consecuente, del nombre de otro DJ (Figura, 40).

Figura 40 - Reclamo por plagio caso 2



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 12/08/2021

Caso 3: Los reclamos por plagio de logo-imagen del DJ (Figura 41). Alguien anuncia que va a hacer un mix de un grupo musical, pero aún no lo ha realizado. Solo avisa y pide que dejen sus números de WhatsApp para enviar el futuro remix. A los pocos minutos responde DJ Iván, expresando su inconformidad porque parte del logo de su imagen que contiene la conjugación de las letras “DJ”, fue apropiado y usado por otro supuesto DJ:

Figura 41 - Reclamo por plagio caso 3 Copia de imagen logo.



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 02/03/2021

Seguidamente, los comentarios y las críticas de algunos miembros respaldando el DJ afectado, aparecen:

Figura 42 - Reclamo por plagio caso 3 Copia de imagen logo.

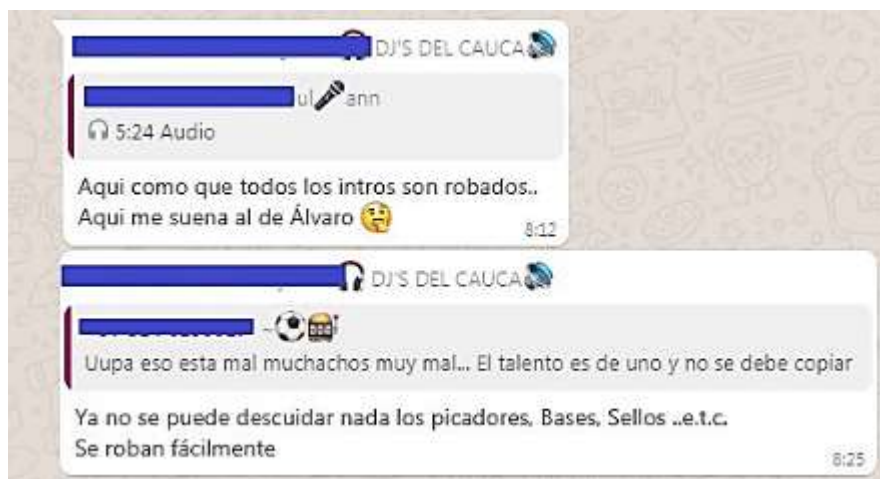


Fuente: DJs de Silvia Cauca. 09/01/2021

Caso 4: Así como los pisadores, las producciones, los nombres y el diseño visual, también son copiadas las “introducciones” o “intros” que consisten en los inicios o aperturas que se hacen en las producciones (Figura 43). En el caso de la “intro” en un *mix* se hace una exposición que anticipa las canciones que van a ser parte de la mezcla; en el caso del *remix* se presenta una exposición cargada con los principales recursos o motivos sonoros de la pieza original, más los efectos, uso de *echos*, *reverb*, modulaciones de volumen, son partes de estas configuraciones sonoras diversas en las cuales se muestran las habilidades y la creatividad de los DJs en los procesos de edición. En la siguiente imagen, se denuncia que han sido plagiadas las introducciones de DJ Álvaro.

Ante estas manifestaciones de “plagio” algunos DJs intervienen, orientando a quienes los realizan: “Pana, le doy un concejo, no se ponga a pisar lo que no es suyo, mejor trate de usted mismo crear sus propias versiones así no le queden bien”. Al consultar otro DJ al respecto, entendía que copiar era una forma de imitar, y para evitar la imitación se hacían creaciones únicas y originales que dieran un sello personal: “Pana, esto nunca va cambiar por eso nos da más motivos a crear algo mejor algo único. Si los copia es porque les gusta sus producciones y quieren ser como usted y eso te motiva a hacer algo único”.

Figura 43 - Reclamo por plagio caso 4, apropiación de “Intros”.



Fuente: DJs del Cauca. 08/03/2021

En este punto quiero destacar que los elementos constitutivos en las producciones, tales como las bases, las introducciones, los pisadores que son grabados por los *Voice Over*, y las producciones en general, claves en la estética sonora de las producciones de los DJs Producer que son susceptibles de ser copiadas, plagiadas o robadas, reafirman su valor en la movilización

de tales actos. Es decir, el contenido de los archivos adquiere un capital simbólico en la medida en que es plagiado, robado o copiado.

6.2 LA BASE, LOS PISADORES Y LA INTRODUCCIÓN COMO VALORES ESTÉTICOS EN LAS PRODUCCIONES DJ

Como expliqué al inicio, mi contacto inicial con la mayoría de los DJs, se dio en la Emisora La Bakanísima. Había comentado antes cómo participar de la minga me permitió establecer vínculos próximos con Wilmer, reafirmar mi amistad con Felipe, y conocerme con Dj Nilson, el más joven de ellos. Con el último, trabajé durante la minga y nuestro trabajo fue retirar la tierra de un lado llevándola a otro, en un costal que previamente llenábamos con pala. Ese ir y venir, de llevar la tierra nos permitió aproximarnos. Me comentó cómo hacía sus mezclas, en un lenguaje que no lograba descifrar, entre términos de tecnología de software hasta los repertorios de músicas, y tal vez, las categorías nativas que él usaba para referirse a las “producciones”.

6.2.1 La Base

“La base es... como le dijera... lo que hace que suene moderno canciones que son viejitas” (DJ Nilson)

“El secreto de la base está en el bombo, tutum, tutum, y el bombo hace que las canciones suenen más grandes” (Felipe, DJ Claxx)

“es un *loop* que se repite y se repite como un fondo sobre el cual reposan esas ideas que llegan a la cabeza para re hacer una música” (DJ Ivan)

Escuchar varias mezclas me llevó a reconocer una recurrencia sonora que identificaba a los estilos de los DJs, y es recurso o material sónico, se conoce como la Base (Audio 5)⁹⁹. Las definiciones arriba presentada por algunos DJs de Guambía, nos aproximan a concepciones para entender el resultado sonoro que se valora en su escucha.

Beatmaker tal vez un término conocido y mencionado por algunas etnografías interesadas en las producciones sonoras juveniles mediadas por tecnologías, se usa para indicar aquellos especialistas en crear ritmos, bases rítmicas o patrones rítmicos con sonidos digitalizados (NORBERTO, 2020). Ahora bien, este término no lo escuché en el Cauca, así describiera la misma actividad, y entre *los que hacen sonar* misak el único que afirmó que hacía sus propias bases fue a DJ Alfredo. Otros DJs como Felipe, Nilson, JhonjaVelazco, aseguran

⁹⁹ Audio 5 – Base Cumbia DJ. Disponible en: < <https://youtu.be/BYOxHLSJ3Ts> >

que algunas de sus bases son compradas a otros “DJs Producer Profesionales” que ofrecen el servicio y ventas de Packs.

Otra estrategia usada para obtener las bases cuando es imposible pagar por ellas o elaborarlalas, es hacer un proceso de edición, extraerlas de otras producciones o canciones originales, y posteriormente, modificarlas con el uso de recursos como filtros, compresores y ecualización. Un trabajo artesanal realizado sobre los archivos. En este sentido, aparece un proceso de réplicas de bases que son reelaboradas y utilizadas y se hacen reconocidas, pero que es posible identificar que provienen de un creador común.

Entre los DJs de Silvia Cauca, como dije antes, no hay *Beatmaker* o creadores de bases, sin embargo, algunos de ellos venden “Packs de Bases”. Es decir, este pack tiene menos valor económico que los realizados por los “DJs Producer Profesionales”, pues son archivos de sonido que ya han sido replicados y la calidad de sonido es menor, y sin embargo, tienen una demanda.

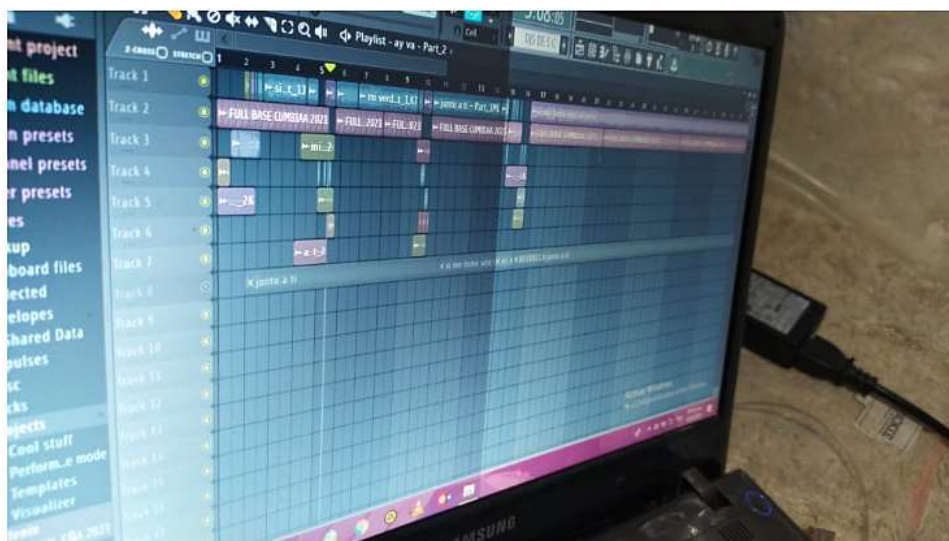
Yo tuve una experiencia haciendo una base, en la que mi creación fue valorada de forma positiva. La compartí entre quienes me la solicitaron. Posteriormente, le compré un pack de sonidos a un DJ de Guambía para elaborar las producciones y entre ellas, estaba la base que yo había compartido meses atrás. Lo que muestra una circularidad en el tránsito de los archivos. La importancia de la *base* hace que sea un recurso solicitado también en los grupos de WhatsApp, como se muestra en la Figura 44. A esta solicitud por ejemplo, alguien responde mostrando el audio, pero de modo externo, para evitar la copia del archivo original (Figura 44).

Figura 44 - DJs solicitando compartir una “Base”.



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 2021

Figura 45 -. Pantallazo mostrando como queda montada la base. Es para acompañar con el audio



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 2021

Algunos participantes, cumpliendo con el interés inicial de la academia DJ suelen compartir indicaciones de cómo elaborar la base. En una ocasión, DJ Alfredo publicó una de sus producciones, y alguien la comentó positivamente y le pidió que compartiera la “base”, a lo que Alfredo respondió enviando un audio. El audio contenido tanto en el archivo sonoro y de video, son sonidos externos emitidos por altoparlantes, como una forma de mostrar sus propuestas sin que directamente las “ideas” puedan ser plagiadas debido a la calidad del sonido, “se ensucian las muestras para que no sea copiado el audio” me explicaba uno de los DJs que comparte frecuentemente. También anexó una foto que mostraba la base montada en un software. Este proceso, al que otros DJs también recurren para mostrar a los otros “cómo se hace” permite interpretar que los grupos de WhatsApp también son lugares transitorios donde se movilizan conocimientos y formas de aprendizaje que dan lugar a las mismas formaciones tecno-sónicas.

6.2.2 “Suelta una Intro”

La “intro” se elabora de dos formas. La primera, consiste en editar los audios de las canciones que se usan en el Mix (tres piezas) y el Remix (una pieza musical), mediante la tarea de pegar, recortar, y modular los sonidos, formando una colcha de retazos de forma premeditada. Otra forma, es elaborarla con los sonidos más parecidos a la canción original haciendo uso de *pluguins* de sintetizadores y guitarras. Entiendo la *intro* como un elemento de

alta elaboración y complejidad, de modo que es clave para mostrar la creatividad del DJ Producer (Audio 7)¹⁰⁰.

“Suelte una introducción”, significa que “no es solo darle play”, sino también exigir que se muestre algo que tiene un valor estético, considerado de importancia dentro de la mezcla.

Figura 46 - “Suelte una intro”



Fuente: DJs de Silvia Cauca,/2021

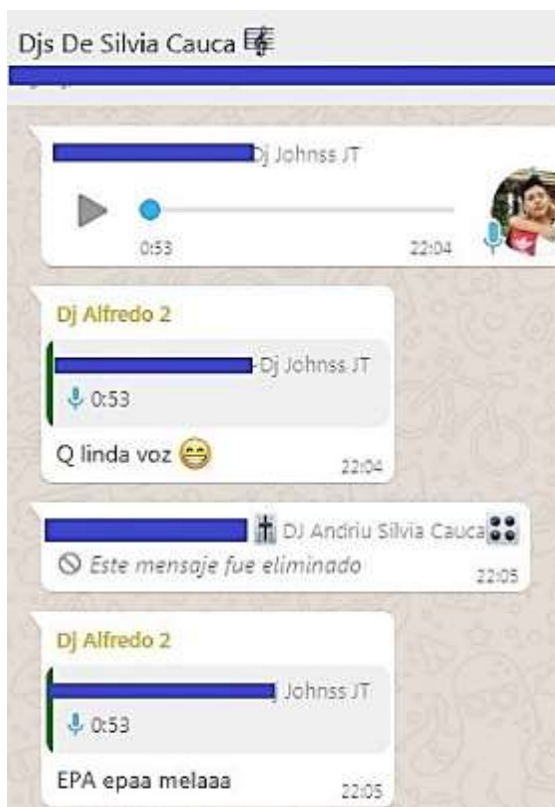
6.2.3 Los Pisadores y la voz

Los pisadores, también reciben el nombre de “*Sellos*”, y con este nombre queda más clara su intención. Como mencioné anteriormente, el pisador es el anuncio publicitario de una grabación de un *Voice Over* que menciona el nombre de un DJ o de una Emisora y su *slogan* (Audio 7)¹⁰¹. Algunos pisadores, que son “robados” los elaboran *Voice Over* profesionales a costos elevados. Tener una voz que llama la atención pasa a ser otro valor a estimar, como varias veces me pasó a mí con Andres y con DJ Lasso, y otros DJs que escucharon algún mensaje de voz. Como el caso de DJ JhonJT quien recibe elogios por su voz. Sobre ello, profundizaré en el último capítulo.

¹⁰⁰ Audio 6 – Intro, en Producción Mix de Tecnocumbia. Disponible en: < <https://youtu.be/3iBGR2XCguk> >

¹⁰¹ Audio 7 – Pisadores o sellos. Disponible en: < <https://youtu.be/UKhmeA9wY1c> >

Figura 47 - DJ JT manda saludo a los DJs y enseña mezcla de tropical. A este mensaje algunos responden sobre su voz



Fuente: DJs de Silvia Cauca, 2021.

6.2.4 Las Muestras

Así como los audios y las producciones de los DJs, Mixes y Remixes, circulan en los grupos de WhatsApp, también se comparten adelantos sobre las producciones. La combinación de mensaje de audio e imagen -como el caso que compartí de DJ Alfredo enseñando a hacer la base-, y videos contienen las pantallas de los computadores, exhibiendo con los softwares con los que hacen sus producciones. Los aplicativos más usados son Ableton, FL, ACID, y Audacity, softwares con la característica de ser multipista. A la iniciativa de “mostrar” se espera la acción de la respuesta y los comentarios de quienes participan.

Esta práctica de difusión, de mostrar sus producciones pone en relación ciertas materialidades en escena, como: el equipo, los softwares y los saberes. Saberes que se exponen para que sean abstraídos y apropiados por otros para ser puestos en práctica, en un proceso de aprendizaje a través de la imitación. Escuchar el audio y ver la imagen, o seguir el video puede dar pistas a los aprendices acerca de cómo realizar las partes estratégicas de las mezclas, lo que sugiere un potente proceso de atención. En resumen, esta práctica de hacer “muestras” y de compartir, consiste en un *momento performativo* para reivindicar las autorías sobre las

producciones, a través de la posesión de las materialidades y técnicas, además de una posibilidad latente para el aprendizaje (Figura 48).

Figura 48 - Nuevo Mix. Muestra de DJ CY,

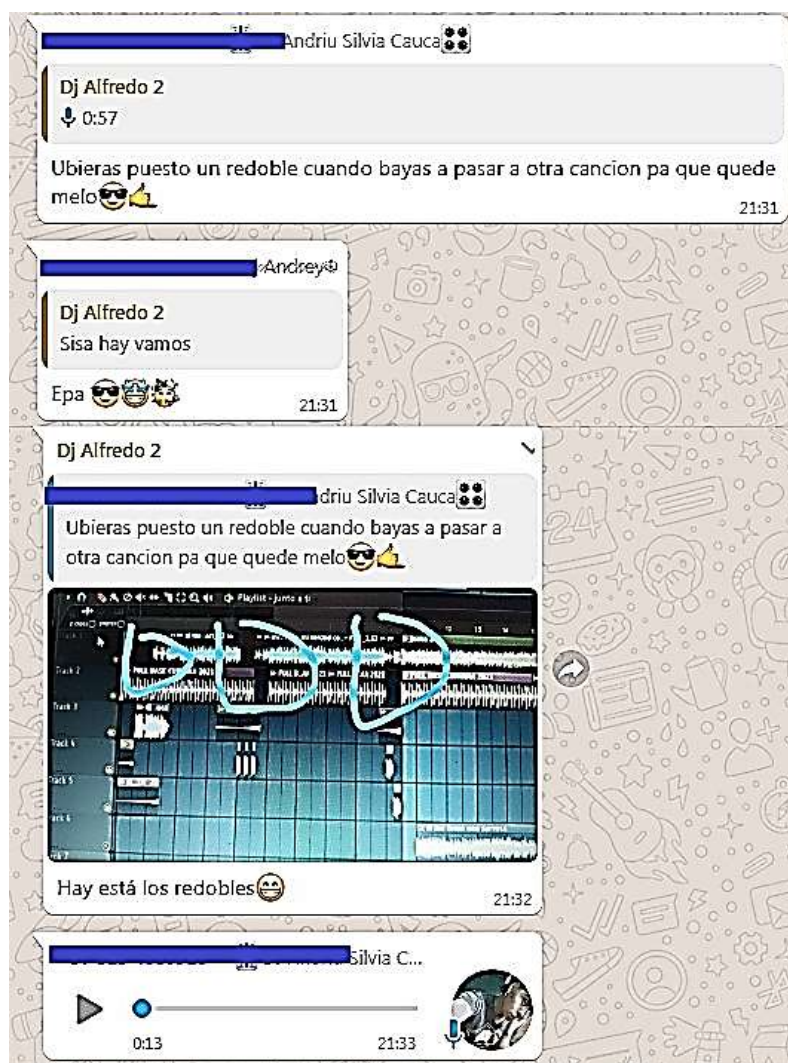


Fuente: DJs de Silvia Cauca. 08/03/2021

DJ Alfredo puede incluirse como parte de la dinámica migratoria de los Misak hacia las grandes ciudades. Desde 2013 trabaja a las afueras de Bogotá para una empresa que exporta fresa. Por medio de los estados de WhatsApp publica permanentemente varias de las actividades que realiza como fresero, fumigando en condiciones de dudosa protección, limpiando el cultivo y recolectando el fruto. Percibí que los viernes en la noche publicaba de forma recurrente un video en el “estado” de WhatsApp: desde su cámara enfocaba la pantalla del PC, mostraba la producción que estaba elaborando, enfocaba un altoparlante luminoso, y finalizaba mostrando siempre algunas cervezas que le acompañan en su actividad. Enviaba un mensaje al grupo DJs de Silvia Cauca “¿Qué hacen? repórtense” motivaba a que los demás DJs enviaran *muestras* de los proyectos que estaban elaborando.

Alfredo envió un audio mostrando en lo que está trabajando en esa noche. DJ X le recomendó: “ubieras puesto un redoble cuando vayas a pasar a otra canción para que quede melo [¡bacano!]”. Alfredo respondió “ahí están los redobles” indicando en la gráfica donde estaban (Figura 49). Para Alfredo la gráfica es un complemento del sonido propuesto en el proceso de creación, lo que sugiere un desplazamiento intersensorial sobre lo imagético que sustrae elementos sonoros.

Figura 49 - opiniones sobre la propuesta de DJ Alfredo



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 2021

En otra oportunidad, Dj X envió un video mostrando su trabajo de edición y pidió que le comentaran su propuesta (Imagen 27). A los pocos minutos DJ Z le respondió con algunos comentarios relacionados con la base, sobre la “Sincronización” de la canción original sobre la base: “amigo con todo respeto, pero suena desacompasado, está fuera de ritmo”. “Acompasar” es colocar con precisión rítmico-temporal la *base* y la canción usada en la elaboración de la producción. Este desacompasamiento se escucha como un rebote entre los tiempos fuertes del sonido del bombo de la base y de la canción. En este caso envió una imagen que soportaba su explicación indicando sobre la misma pantalla del Software donde se encontraba tal “defecto de edición”.

Figura 50 - Opiniones y recomendaciones sobre las producciones.



Fuente: DJs de Silvia Cauca. 2021

6.3 INTERACTUANDO CON LAS VALORACIONES DJs

6.3.1 Intentando hacer una producción

Si bien, en los grupos de WhatsApp participé al inicio como un “observador pasivo”, sin intervenir, solo escuchando y observando las intervenciones de algunas pocas personas con relación a la cantidad que lo conformaba, me fue posible detectar algunas valoraciones debido a las recurrencias que se presentaban en el contenido de audio y video que se publicaban, en las discusiones que reverberaban en los mensajes escritos y de audios a veces en tono de colaboración, a veces en tono de confrontación. Pero, para profundizar en algunos aspectos sónicos que me permitieran acercarme a las especificidades de tales estéticas, decidí interactuar con los DJs del Grupo de WhatsApp DJs de Silvia Cauca, atreviéndome a realizar alguna “producción”, compartirla y esperar comentarios como retroalimentación.

Previamente, dediqué varias horas a aprender edición y a manipular algunos *softwares* con tutoriales publicados en YouTube, tratando de usar las estrategias de aprendizaje de algunos de los DJs con quienes había interactuado hasta el momento. También tomé clases de edición con un DJ profesional perteneciente a una prestigiosa academia de Popayán, que tenía la infraestructura adecuada para dar clases online.

Los DJs más especializados del Grupo DJs del Cauca, si bien tenían la voluntad de enseñar, no tenían la suficiente infraestructura logística para dar las clases, sobre todo un internet con la banda ancha suficiente. Por tal motivo las clases con ellos debían ser presenciales y se limitaban a personas de la región, cercanas al lugar donde residía el DJ. Una estrategia de enseñanza es compartir videos, “paquetes de videos”, donde se explica con mayor detalle cuestiones especializadas sobre la manipulación de los aplicativos y las técnicas de la mezcla.

Este ejercicio, además de lo aprendido, fue saludable para alivianar las tensiones provocadas por la regulación y el aislamiento que se debía mantener durante los primeros meses de la pandemia. Sin duda, interactuar con software, aplicativos de edición y producción de audio, lo que no estaba dentro de las actividades que había realizado como músico, se me presentaba como algo novedoso y sobre el que tenía un total desconocimiento.

DJ APRENDIZ 1: ¿Qué se necesita para empezar?

DJ CD: Lo primordial... sería...! Que tengas tu portátil... porque el portátil, sirve para llevarlo a las clases y a los toques. También los programas de edición. Como Ableton live y FL Studio...! en fin... los programas los puedo dar yo y también las librerías, pues hay unas librerías básicas para hacer edición.

DJ APRENDIZ 1: No pues lo primordial es lo que usted dice, el portátil y lo tengo, pues faltarían las instrucciones como dice usted, entonces, tengo que descargar los programas, entonces le hago a eso. Quiero ser Dj del Cauca pero en Academia, sería lo bueno también montar una academia.

De los equipos sugeridos, a todos podía tener acceso: al PC de mesa o portátil; a los softwares y aplicativos usados de acuerdo a las recurrentes sugerencias de los DJs. Los programas referenciados eran ABLETON, ACID, AUDACITY, FL, que descargué por las vías no oficiales tal como hacen mis colaboradores. Finalmente, para este ejercicio realicé un *pisador* usando la misma grabadora que utilizo para hacer mis registros de campo. El acceso a internet desde la comodidad de mi casa fue fundamental pues, si bien, debo pagar por este servicio de forma mensual, no se compara con la incomodidad de las salas de internet y más en el Cauca con un servicio que pude comprobar es deficiente.

Seguí las recomendaciones de Felipe y de otros DJs, de usar YouTube como una estrategia para el aprendizaje. Encontré algunos links al respecto y seguí las indicaciones:

1. Seleccionar la canción, o las canciones, dependiendo de la producción, sea un Mix o un Remix. En primera instancia, seleccioné las canciones, decidí tres canciones que son un éxito o que percibo suenan con frecuencia en la programación de emisoras del Cauca que están en señal en la Web, como La Bakaníssima. Las canciones seleccionadas fueron *Acabas*

Conmigo, del grupo América Luz, y *Dile*, de Iberia, un grupo de Bolivia. Ambos grupos son referentes de la cumbia sureña que suena en el Cauca. El primero, haces giras musicales por el Cauca con frecuencia. Busqué las canciones en la mejor calidad, una de ellas, la descargué directamente de YouTube. *Acabas Conmigo* la solicité directamente a Víctor Quispe, director y cantante del grupo América Luz que me la compartió vía WhatsApp

2. Seleccionar la base adecuada para canción a ser usada. Busqué en YouTube cómo “construir una base de cumbia sureña”. Este proceso fue el más fácil de elaborar para mí y considero que es por mis conocimientos en percusión y mis años como baterista, y grabando para grupos musicales. En esta parte del proceso considero tuve éxito. Más adelante me extenderé en este punto. Para elaborar la base, debía seleccionar un set o conjunto sonidos, algunos de los cuales vienen por defecto en los aplicativos sugeridos como (ABLETON y FL): congas, güiro, y cencerro, son instrumentos que hacen parte la matriz percusiva afrocaribeña que, por el engranaje mediático se han expandido por toda América latina.

3. Colocar la base, sincronizarla con la pieza musical de acuerdo a una velocidad indicada por BPM.

4. La intro. Como indiqué en otro apartado, se elaboran ideas, o una serie de combinaciones de fragmentos de la misma pieza musical que se consideran representativos para la intro. Aquí el uso de las herramientas o *pluggins* en los softwares como *echos*, *reverb*, *chorus*, y ecualizadores, permiten manipular de forma flexible el sonido, lo que permite hacer transiciones, repeticiones, una nueva pieza musical, una nueva versión. Así me atreví a hacerla inspirado por esas apreciaciones estéticas.

5. Después de las transiciones se elabora el cuerpo de la producción, se edita la pieza original para hacer un mix, se seleccionan las partes que se consideran más importantes y se le da una nueva forma.

6. Se realiza una fase de masterización y ecualización, en la que traté de equilibrar los volúmenes de las pistas, donde se disponen los sonidos usados en la producción. Tratando de imitar o tomando como referencia una producción de un DJ reconocido.

7. Se “renderiza” el proyecto, es decir, se genera el archivo en formato de audio MP3 o WAV, generalmente. Realicé este proceso varias veces porque no estaba a gusto con el resultado final del sonido. Debo afirmar que en mis condiciones, solo usé audífonos de alta gama, y no parlantes de audio externo. Considero que esto fue una limitación.

8. Cuando me sentí conforme con el sonido final de la producción decidí compartirlo en un grupo de WhatsApp y esperar el retorno de los DJs.

Pensé que por el hecho de ser músico, o tener oído de músico, e ingeniero con dominio de softwares, tendría un poderío fructífero sobre estas herramientas y de los recursos de sonido digital para hacer una producción. Pero me di cuenta que me tomó más tiempo de lo que me imaginaba y dimensionaba las inversiones de tiempo y dedicación para este tipo de prácticas tecnosónicas. Al revisar mis notas de campo contabilizo que me dediqué cerca de 30 horas, tratando de aproximarme a un ejercicio terminado un Mix.

Recibí el retorno de cuatro DJs Alfredo, Felipe, Nilson y DJ Lasso. Los tres primeros son DJs Misak, hacen parte del Grupo DJs de Silvia Cauca y DJ Lasso, es de DFG Producciones. Ellos me dieron sus percepciones y recomendaciones, y convergieron en la apreciación de que debía subirle a la velocidad, insistiendo en el rango 109 - 110 BPM.

Alfredo me respondió, refiriéndose a la sincronización de la base con la canción, a la velocidad del mix y al prestigio de la base que había realizado.

Alfredo: upp sisas pa, va por buen camino, pa' que, te quedo melaa (...) ahí va mejorando, toca q [que] cuadros bn [bien] la base con la pista para q suene más bn, mas sincronizado. Esa mix ¿lo hiciste a 105 bpm? Creo que lo puedes subir a 110 bpm. Y la base quedó buena ¿Dónde la consiguió?

Gio: Yo la hice

Alfredo: Compártamela, panita hágame el favor

Por su lado a DJ Nilson, le gustó la selección de canciones que escogí, y me envió una muestra de cómo quedaba a mayor velocidad:

DjNilson: Bacano, tienes las canciones originales que usaste para mezclar, no sabía que el grupo Sagrado tenía nuevas canciones, y pues te digo... que la base está muy lentica, de cuantos BPM, estas manejando?

GIO: 104 bmp.

DjNilson: Si quieres te mando bases, bases que lucen más con esas cumbias, ¿qué dices compañero?

GIO: Si, de una, envíamelas, y ¿esas bases las haces tú?

DjNilson: No esas bases, otros DJs, nos la comparten.

Con el uso del Software Virtual DJ subió la velocidad y me envió un audio grabado desde su celular para que tuviera idea de cómo sonaba la mezcla a esa velocidad.

DjNilson: Suena bn [bien] bakano cuando le subí a 109, escucha!! (Envía un audio), los temas están bien, entran bien, y las canciones están bien, pues la primera es como más chicha, se nota por eso que suena ahí como un arpa jejejeje no sé qué es eso.

Gio: Es una guitarra eléctrica

DjNilson: ahhh eso, ve esta es la que suena más chimbita [suena mejor]... [Manda audio en la parte donde suena *No me vuelvo a enamorar*]. La segunda canción me gustó más, es como más movida... y pues si a la gente así le gusta más así, he percibido, como más movidita porque le da más ánimo y así, bacano el mix que hizo, y pues las tecnocumbias son de 109 a 110 y así suena más movidas, pero yo siempre las dejo a 109.

El porqué de la sugerencia de subir la velocidad de las tecnocumbias entre 109 y 110 BPM, y la percepción de DJ Nilson con relación a la gente le gusta más en esa velocidad, nos remite de nuevo a la presencia interactiva de la performance del baile de caseta. Como mostraré en el próximo capítulo, donde el DJ en interacción con el público responde en función al baile para sincronizar una convención de BPM. También consideraré otros niveles de interpretación en la interacción sónica social, que permiten indagar sobre la práctica de elevar el *beat* con relación al original.

Andrés Felipe y DJ LS, que son más experimentados en la edición de audio, me expresaron cuestiones con contenidos de mayor exigencia. Felipe sugirió:

Debes hacer mejor las transiciones, debes *mojar la mezcla* para que quede mejor, pasar de una música a otra, de sincronizado, para ser el primero está bien, debes estar atento a las transiciones, la intro está bien, pero pensé que era un remix. (FELIPE, 12/2020)

La respuesta de DJ LS me sorprendió más: “pana eso suena muy feo, está muy mal ecualizado y mezclado, mándeme los archivos que usted uso”. Se los envié inmediatamente. No pasaron diez minutos cuando me envió un mix con las tres canciones seleccionadas. No voy a profundizar en el resultado, pero tenía una diferencia abismal de la calidad sonora que escuchaba por mis altoparlantes. “te regalo ese mix, está limpio, úsalo con tus pisadores, y si te interesa te doy clases”.

6.3.2 “Mojar la mezcla”

Una mañana de diciembre de 2015, en la vereda El Cacique, entre las montañas de Guambia, Felipe, después de explicarme las técnicas que aprendió de su padre para el cuidado del cuero usado en la construcción del tambor Misak -que aporta con su sonoridad a lo que se conoce como *música propia* entre los misak-, insistió en mostrarme lo que para él estaba pasando de ser un “hobbie” a formar parte de las actividades que le generaban ingresos económicos.

“¿Quiere escuchar algo de lo que hago? Yo hago mezclas”, me dijo haciendo un movimiento con las manos, como acariciando un par de vinilos en el tocadiscos. Orientaba sus “mezclas” a una diversidad de “géneros musicales” que se categorizaban bajo la idea de

crossover. Felipe consideraba que su habilidad o “don” lo había adquirido a través de los sueños, un elemento relevante en las formas de aprendizaje misak. También había aprendido con tutoriales de YouTube, plataforma que llamaba como su “profesor”, porque no solo le proveía información, sino que además, le enseñaba. Me llevó a un cuarto ocupado por los equipos de amplificación (Figura 51). Sobre una mesa de madera, había un computador, una consola de 8 canales que conectaba a dos cajas de altoparlantes, y un micrófono dispuesto en su pedestal. “No es un estudio profesional, pero es mi laboratorio de sonido” anunció.

Figura 51 - DJ Misak, en su casa, en la Vereda El Cacique Guambia.



Fuente: Oscar Giovanni Martínez, 2015

Luego de que los equipos estuvieran instalados y el computador, prendido, abrió un software que utilizaba para hacer sus mezclas, y me hizo una demostración de lo que sabía hacer con sus equipos. Se trataba de un *movimiento sónico*, provocado por la mediación de este aplicativo y que contenía herramientas de alteración del sonido como *echos*, *reverd*, *delay*, y filtros de ecualización de las frecuencias sonoras, entre ellos, “mojar la mezcla”. Un efecto que me explicó que también se logra con la manipulación de los aparatos físicos, además del software, como el controlador DJ.

Me pidió que escuchara con atención (Audio 8)¹⁰². Elevó el volumen: al inicio se escuchaba el sonido de una “sirena” y seguido, un pisador de un *voice over* anunciaba: “Aaaaante ustedes...”, a medida que disminuía el sonido de la sirena, crecía un bajo y un sintetizador en arpegios con la introducción de una canción con la letra “¡Ayyy! qué dolor si tú no estás, mi amor”. Sobre el final del canto anterior, el pisador continuaba: “...DJ Misak”, sonaba un redoble y entraba una *base*. En seguida, los sonidos pasaban de un lado a otro de los parlantes como si circularan dentro del cuarto y se desvanecían con un efecto similar al sonido de una cascada. Luego ocurría un breve corte explosivo y seguidamente, de nuevo, el pisador completaba la frase: “...desde Silvia, Cauca”, y sutilmente, entraba otra canción.

Figura 52 - Peña del Corazón, Vereda El Cacique Guambia.



Fuente: Martínez Oscar, 2016

En aquel espacio reducido sentí en mi cuerpo, en mi cabeza y en el pecho la presión sonora y el sonido que modelaba y envolvía el ambiente bajo el efecto de reverberaciones, ecos y retardos. “Ahí estoy mojado la mezcla”, no evité la curiosidad de preguntarle “¿Por qué mojar la mezcla?”, “Para que no suene seco, es decir, para que no suene brusco, como se juntan dos canciones, lo mejor es mojarlas y produce un efecto, como el río que produce ecos entre las montañas, usted siente que le da una vuelta como la curva de un río”, respondió. Cada vez que hacía un cambio de una canción a otra en sus mezclas colocaba un adorno o buscaba la forma de “mojar” la mezcla. Nuestra conversación no se enfocó solo en cómo se producían los sonidos, sino cómo se sentían los sonidos.

¹⁰² Audio 8 – DJ Misak, mojar la mezcla. Disponible en: < https://youtu.be/6Y51VtcST_E >

Otro de sus comentarios me recordó esa relación del “mojar la mezcla” con la importancia de las diferentes formas de agua en el territorio. Desde la única ventana del “laboratorio de sonidos de Andrés” se podía apreciar una panorámica y la unión de dos montañas que tomaban la forma de un corazón por el que exactamente en la mitad había una caída de agua (Figura. 52). “Es como el agua recorriendo el territorio, recorre también los cuerpos” dijo Felipe. Añadió admirado, “si la mira bien, parece una vagina mojadita, es bien bonita”. No se equivocaba, yo conseguía ver el encanto que él destacaba. La idea de “mojar la mezcla”, puede entenderse como una categoría sonoro-performática de la *cosmosónica* (STEIN, 2009), que cumple con efectos dirigidos a alterar los cuerpos. Los efectos producidos por sus equipos de manipulación sonora, sugieren relaciones de socialidad que, en términos de Strathern (2006), señalan las relaciones humanas extendidas con actores de la serie extrahumana que tienen voluntad propia, de modo que abren la posibilidad de comunicarse y extrapolar las relaciones sociales hacia diversas alteridades.

6.3.3 “Una cumbia infinita” mojado cuerpos en un baile de caseta

Pero solo pude observar la idea de *mojar la mezcla* en la práctica cuando DJ Miel que aprendió durante un proceso de tres años con Felipe, se remitió a este mismo efecto, pero añadió “voy a mojar la mezcla y quiero hacer una cumbia infinita”. Lo que aconteció en un baile de “Caseta”. La caseta tenía una capacidad para cerca de 300 personas, y una amplificación sonora dispuesta por el organizador del baile. DJ Miel era uno de los tres DJs invitados aquel día.

Cuando DJ Miel estaba en su presentación yo estaba cerca de él y al pasar de una canción a otra, eventualmente, me buscaba con la mirada como diciéndome que estuviera atento a escuchar el empate entre los temas. Cuando hizo el *enlace* movió su mano derecha con forma de onda a la altura de su pecho, celebrándolo y mientras tanto, con la otra mano, manipulando las perillas del controlador, “mojaba” esta transición. Yo sentí los efectos de sonidos envolventes, saturados de reverberaciones y ecos traslapados, que no duraron más de 15 segundos. En estas transiciones observé la correspondencia del público, que las celebraba. “Mojar, es como refrescar, para que no suene bravo, agresivo”, me dijo. Pero lo que más me llamo la atención fue su afirmación de que ese “movimiento”, como un “giro”, era un efecto para “estirar el tiempo”. DJ Miel Relacionaba la capacidad de la manipulación sonora lograda con softwares y controladores DJs con los efectos que producía un bejuco que, en la cosmología misak, al quemarse, permitía alterar el tiempo, alargarlo o recortarlo: “cuando el *Tsillash* se quema es como para hacer durar más, ¿me entiende? se siente”. Me lo explicaba así: “si estamos

en una *minga*¹⁰³ y yo quiero que rinda el trabajo, se le quema el bejuquito y hace que rinda el trabajo, o lo que usted este haciendo”. Como el *Tsillash* hay otras plantas, pero es difícil encontrarlas, pues el ingreso de diversos mecanismos de cultivo extendido promovidos por agentes externos y usados por los locales durante lo corrido del siglo XX y hasta la actualidad, han afectado las ecologías del territorio misak. Los pesticidas usados en los cultivos extendidos de papa, fresa y amapola, matan el bejuco. “Es como si mataran el tiempo”, afirmó DJ Miel. Él encontraba en el montaje de sus equipos, que le permitían la manipulación sonora, producir una sensación que le remitían a esta planta, a un dominio sobre el tiempo. Pero aclaraba que no era lo mismo, se trataba sólo de la configuración tecnológica de los aparatos y del sonido amplificado, que tenían el poder de anclar las temporalidades en los cuerpos en una sensación de seguir estando allí.

Estas referencias de “mojar la mezcla” conectada con las sensaciones de alterar el tiempo implican formas particulares de producción de sonido y de comunicación, que se despliegan en el espacio-tiempo y referencian la sensación de lugar al considerar la relación sensual entre cuerpo y entorno. Son expresiones sónicas en latencia para crear afinidades eventuales, sentidos comunes y formas sensoriales que crean los efectos de territorialidades en expansión. Se trata de una dinámica expansiva como posibilidades de producir territorialidades en función del sonido y la afección de los cuerpos. En ese sentido, la idea de “mojar” sonoridades que afectan cuerpos la interpreto como una forma de “guambianizar” (PACHÓN, 1996), es decir, una propuesta sónica extensiva en la búsqueda de ampliar su alcance territorial.

Cuando le consulté al DJ que me dio clases sobre la idea de “mojar la mezcla”, me expresó que la desconocía, “en el lenguaje DJ... nunca escuché eso, pero a lo que usted se refiere yo le digo colocar efectos: *rever*, *delay*, *eco*, así no más”. De modo que, “mojar la mezcla” es una categoría sonoro-performática de la *cosmosónica* (STEIN, 2009), que cumple con efectos dirigidos a alterar cuerpos.

Como discutí en mi disertación de maestría, la *música propia* contiene elementos *cosmosónicos* que corresponden a las formas que el agua adquiere; la presencia del aguacero o del fluir de los ríos, los cuales tienen efectos transformadores de los cuerpos y lo que guarda una correspondencia con el hecho de que los misak se consideran *los hijos del agua* (MARTÍNEZ, 2017). Tanto el sonido como el agua tienen la capacidad de circular o adquirir formas diversas en diferentes lugares.

¹⁰³ Mutirão.

Mojar la mezcla, nos sugiere pensar los *nexos* entre las potencialidades sónicas y las dimensiones sociopolíticas y cosmológicas. Pues para los Misak, el paisaje, el viento, el trueno, las plantas y las aves “son gente, seres animados y dotados de voluntad propia” (ARANDA, DAGUA, VASCO, 2015 [1998], p. 23), que configuran una compleja ecología. “Mojar la mezcla” no se desliga de estas relaciones, a través de ciertos sonidos se “performan” alteridades como el trueno, el aguacero, el río, las aves: “Los antiguos decían que *Srepalei* (el señor trueno) era un señor viejo que hacía tronar tocando su tambor. *Srekøllimisak* es el que toca, es la sombra de los aguaceros” (Ibid, p, 74). Son experiencias sonoro-imagéticas narradas.

Estas relaciones están presentes también en otras poblaciones indígenas en América Latina. Agenor Vasconcelos (2020), que investiga los sentidos de la música popular kuximawara de San São Gabriel da Cachoeira en la amazonia de Brasil. En su investigación junto con los colaboradores de pesquisa como músico productor y compositor, destaca que la producción actual de música popular en este contexto no se desliga de vínculos sociocosmológicos que se actualizan con la incorporación de instrumentos musicales eléctricos y electrónicos. El autor recuerda la figura del *Jurupary*, uno de los primeros habitantes de la tierra, presente bajo distintos nombres en las cosmologías Baré, Baniwa y Tucano, hijo de los truenos y las vírgenes, que enseña a hacer instrumentos y dirige las danzas y cuya presencia en las fiestas y bailes está mediada por los sonidos electrónicos.

Por otra parte, es pertinente considerar la idea de *emplazamiento* como la disposición sensual de las personas en el lugar, como lo expone Feld (1996), permite trascender la idea de paisaje sonoro, como un proceso de modulación de los sentidos. El mismo Feld presenta un caso similar a partir de una experiencia con su interlocutora Ulahi en Papúa Nueva Guinea, una guía para comprender cómo la voz de las aves se vincula con el mundo de los muertos, con el presente y con el pasado. Señala: “Ulahi me enseñó que el agua se mueve a través de la tierra como la voz se mueve a través del cuerpo. Ella me enseñó que las canciones son el flujo colectivo y conectivo de las vidas individuales y las historias de la comunidad”¹⁰⁴ (FELD, 2017, p. 92).

6.3.4 “Esto no es solo Darle Play”

Porque lo digo, porque si yo voy a escoger entre un DJ productor, y un DJ pues que solo... pues no es por ofender, a un aficionado, porque esto no es *solo darle Play* a un Virtual DJ [Software], y meterle un Loop en Virtual DJ,

¹⁰⁴ Ulahi taught me how water moves through land as voice moves through the body. She taught me how songs are the collective and connective flow of individual lives and community histories. (FELD 2017, p. 92)

la verdad es mucha la diferencia, entonces usted sabe que esto va es por “jerarquías” (DJ LS)

“Esto no es solo darle Play”, es una frase recurrente para poner un límite, al a veces desprestigiado oficio del DJ, reducido como tal por el oficio del músico o la música hecha en vivo. Es común escuchar un alegato furibundo de parte de algunos músicos cuando dicen “el DJ no es un músico, es un apersona que solo le da Play a un equipo reproductor de audio”. Por el contrario, los DJ reivindican su oficio a partir de la idea que “ser DJ no es solo darle play”, protestando sobre las personas que se hacen llamar DJs, pero que no hacen en mínimo la función como tal. Esta tensión también la pude apreciar en la discusión levantada por DJ LS, que da cuenta de que existen algunos criterios clasificatorios entre los DJs -usted sabe que esto va es por “jerarquías”- que varían desde “profesionales” a “aprendices”, cuyo diferenciador radica en el capital tecnocultural que logra adquirir cada uno. Los que ya tienen un trabajo avanzado son quienes participan con “aportes”. Los “aficionados” o “fans” entran en una categoría de “no especialistas”, cuya característica principal es no contribuir con nuevas ideas, sino apropiarse de las ideas de otros contenidas en sus producciones.

Pensar desde una etnografía multisituada valora involucrarse con otros lugares e impulsa a seguir las trayectorias donde la gente construye diversas formas de sociabilidad en la contemporaneidad; involucrarse con “paisajes” (HINE, 2015) como lugares transitorios, tales como los grupos de WhatsApp, que las tecnologías como internet permiten. Es importante dejar claro que tales dinámicas no excluyen a los pueblos indígenas, a pesar de que existan asimetrías en el proceso de acceso a las tecnologías para los diferentes grupos étnicos.

Los etnógrafos nos enfrentamos a la exigencia de un proceso creativo en el que desarrollamos la habilidad para identificar y contornar fenómenos para abordar los problemas de la antropología que no están delimitados por sitios únicos y fijos. Por el contrario, tales problemas se configuran también a partir de arreglos que permiten rastrearlos, sean, redes, mundos sociales y fenómenos en múltiples sitios. Así, es necesario identificar las relaciones y las conexiones que se seguirán.

Hacer uso de las nuevas tecnologías para la información y la comunicación, compartir y seguir los movimientos e involucrarme con *los que hacen sonar* a través de diferentes escenarios que internet posibilita me permitió dar continuidad a vínculos con las personas, así como seguir las prácticas en escenarios diferentes al cara a cara, sin descartar que las relaciones puedan cambiar en tales encuentros.

Otro tema a discutir, es el lugar de las tecnologías de la comunicación y de la información, las tecnologías digitales en la producción sonora y las correspondencias con

formas de indigenidad. Como destaca Hine “La explosión de las tecnologías digitales en las últimas décadas también ha afectado en gran medida la vida cotidiana de los pueblos indígenas, pero en formas que complican las estructuras de poder hegemónicas anteriores.” (HINE, 2015, p. 45).

Con lo anterior indico que los ámbitos de circulación de los repertorios de la rumba caucana, son líneas de fuga a una industria musical que es dominada por las empresas radiales de gran dimensión, la mayoría centralizadas en Popayán. Las narrativas de las personas que participan de estos grupos son evidencias de un lugar de encuentro de las formas sonoras que están al margen de los medios de radiodifusión y comunicación convencionales y hegemónicos, y a pesar de que internet provee información sobre cualquier tema de interés, el acceso a ella es una limitante para la población que se interesa por tales repertorios mencionados. Por lo tanto, las redes sociales son una estrategia que posibilita la creación de dinámicas y lógicas sónicas alternativas.

El tipo de tipo de interacción y el contenido que emergen de los conflictos evidenciados en los grupos de WhatsApp, como las formas de clasificación, los reclamos y la producción de jerarquías dan visibilidad a una serie de valores de la práctica DJ en el Cauca y a formas de ordenamiento social. Estas dinámicas no fueron evidentes en la interacción cara a cara; uno de los motivos es el hecho de que los DJs no se encuentran en ningún lugar para dialogar de forma presencial, lo que descubrí luego, cuando hice trabajo de campo en Silvia. Así, considero que el grupo de WhatsApp es un lugar de encuentro donde se articulan valores, economías y materialidades alrededor de la práctica DJ.

A través del internet y de los medios digitales se dinamizan, experimentan y soportan las dimensiones de la vida humana en la contemporaneidad, de ese modo, el acceso a internet es un indicador de una brecha social. Ahora bien, estos espacios permiten interactuar y dar cuenta de algunas dimensiones de socialidad sónica a partir de la experiencia digital, pero dejan de lado la experiencia en el lugar y en los lugares de ejercicio del DJ, sea en su propio estudio de grabación o en las performances colectivas de participación pública.

Retomando la idea de corporeidad como una formación vívida en la discusión que he presentado, el cuerpo, la técnica, las tecnologías y el sonido, se configuran como artefactos enmarañados producidos por las materialidades de ese mundo. Son formaciones sensoriales que no se limitan a las formas de escucha sino que involucran los efectos intersensoriales, es decir, la práctica DJ como una tecnología que genera nuevos modos de ser corporal.

En este caso la práctica localizada del oficio del DJ, y del DJ Producer existe y se apoya gracias al internet y a la experiencia mediadora en la manipulación de los equipos, los softwares,

la producción de archivos en formato digital que movilizan las dimensiones sónicas e imagéticas en conjunción.

Como dije en un principio fue en la emisora la Bakanísima donde escuché por primera vez de la misma voz de los DJs de la existencia del Grupo DJs del Cauca. Como vi aquellos jóvenes juntos ese día, pensé que se reunían personalmente y compartían información. Mientras estaba en la distancia, en Porto Alegre participaba en los grupos de WhatsApp y me imaginaba que cuando regresara iba a encontrar espacios en común de sociabilidad de los jóvenes DJs, donde compartían sus experiencias y sus formas de aprendizaje. Pero no fue así, cuando regresé a Guambia, durante los primeros días de mi llegada me puse en la tarea de contactar a los DJs y me di cuenta de que era difícil agendar los encuentros, y que me presentaban evasivas. Cuando visité al Taita Vicente Tombé, que por la época de octubre de 2021 se encontraba ejerciendo como comunicador en la Emisora del Cabildo Namuy Wam, me encontré por casualidad con uno de los DJs que había interactuado por WhatsApp, fundador del Grupo Djs del Cauca. En ese momento me confirmó, que sus miembros solo se reunían por WhatsApp, y que no existía un lugar físico de encuentro entre DJs:

Pasa algo extraño, estamos en el grupo personas que nos hemos visto, pero nunca nos hablamos personalmente, podemos estar cerca y no nos saludamos, es cada quien por su lado. Aquí dicen que yo soy un buen DJ, pero nadie me dice vea yo quiero aprender, nadie me dice nada, pero Whtasapp sí preguntan y quieren saber todo. Yo creo que es un trabajo solitario... cada quien en su casa con su computador. (JhonJaVelazco, 2021)

Ahora bien, con lo anterior me quedaba claro que no era posible abarcar todas las dimensiones de las prácticas sonoro-performáticas de los DJs en Guambia desde la experiencia digital, y resalto que tampoco lo sería sólo en la interacción presencial.

7 “MI VOZ NO ME LA QUITA NADIE”: TECNO-VOCALIDADES PÚBLICAS EN LOS QUE HACEN SONAR

Los que hacen sonar tecnosonoridades además de tener dominio sobre agentes para la emisión sonora y musical, también encuentran en la voz posibilidades de ejercer prácticas que son valoradas de forma positiva por la comunidad y las autoridades en Guambia, además de ser una fuente de ingresos económicos. Aquí voy a remitirme a una diversidad de formas de producción vocal, mediada y modificada por tecnologías electrónicas y digitales, entre *los que hacen sonar* misak, que entiendo como performances vocales con un valor agenciado en el cuerpo que les permite gestionar su existencia en el mundo. Son hombres guambianos que construyen permanentemente *un capital físico corporal* sonoro con su voz a través de mediaciones tecnológicas del sonido, que han podido capitalizar, es decir, han obtenido una renta económica en función de sus producciones vocales. Me refiero a las prácticas de locución y comunicación en la radio, *voice over* en las producciones DJ y propagandas sonoras, y animación en el comercio y en los grupos musicales de tecnocumbia.

He mostrado en los capítulos anteriores diversas dimensiones articuladas que dan cuenta de lo que he llamado *formaciones tecno-sónicas* como una forma de indagar vía las experiencias sonoras los entramados de materialidades sonoras y las diversas formas de entender y desenvolverse en el mundo complejo actual. Esta es la discusión que he presentado desde el capítulo dos, acerca de cómo en el marco de las indigenidades diversas y variables, se producen cuerpos con la capacidad de agenciar múltiples habilidades, que producen sentidos y sensibilidades complejas. Retomo la discusión de Anna Tsing (2004) quien plantea que las variaciones en la indigenidad se dan en función de conexiones globales que pueden indagarse al seguir las fricciones que emergen de los desencuentros en la elaboración de políticas indígenas. Estas fricciones emergen cuando la voz discursiva autorizada, la “voz indígena” que representa y asume la voz de un colectivo, también se encuentra con otras voces discursivas semi-autónomas que ponen en debate lo que significa ser indígena.

Desde el capítulo cuatro he valorado el uso de la voz, en la producción de idiófonos (NUCKOLLS, 2004) en la acción comunicativa de los procesos de aprendizaje, que movilizan los saberes para la producción de una sonoridad de cumbia sureña en el Cauca. Luego, en el capítulo seis destacué el valor de las voces producidas por los *voice over*, mercantilizadas a través de *pisadores* que enuncian los nombres adoptados por los DJs y son vendidas a los mismos, recursos fuertemente valorados para la realización de sus producciones.

Una interpretación para pensar en las prácticas sónico-musicales y vocales en colectivos tradicionales y populares, es presentada por Paula Vilas (2005) que investiga las fiestas de santos y *Folias de Reis*, en una comunidad Quilombola en Pombal, en Goiás, Brasil. Vilas delinea un camino plausible con el objeto de valorizar la producción vocal y las vocalidades, en performances vinculadas a culturas populares y tradicionales. Para esta discusión la autora sigue las orientaciones planteadas por Paul Zumthor (1993) quien sugiere pensar en la idea de vocalidad, como experiencia concreta y sensorial, en vez de oralidad (ZUMTHOR, 1993, p. 224); y Davini (2000) en el cual las producciones vocales permiten percibir la voz más allá de su uso instrumental, y comprenderla como performance desde su materialidad sonora como “una producción del cuerpo capaz de producir sentidos complejos”¹⁰⁵ (DAVINI, 2000, p. 53). Como bien destaca Vilas en su argumentación la noción de lo “performativo” (AUSTIN, 1990) llama la atención de los significados y sentidos contenidos en aspectos tímbricos y fonemáticos de la voz que transforman y crean acontecimientos a partir de los enunciados en performance.

Amanda Weidman (2015), presenta un panorama que discute cómo ha sido entendida la voz desde una perspectiva eurocentrada y provoca desnaturalizar esta categoría que ha separado el mensaje privilegiado por la lingüística moderna del fenómeno sónico. Apunta a entender las prácticas vocales en contextos culturales e históricamente situados, ya que “las experiencias sonoras y materiales de la voz nunca son independientes de los significados culturales atribuidos al sonido, al cuerpo y en particular, a la voz misma”¹⁰⁶ (p. 233). Así, destaca cuatro formas de entender la producción de las voces, a través de: “la materialidad, la mediación tecnológica, la performance/performatividad y la vocalidad” (Ibid). La autora se enfoca sobre las “*playback singers*” de la industria cinematográfica que emplean el idioma tamil del sur de la India y transversaliza las discusiones sobre sonido, raza, género, y destaca la agencia creativa de mujeres en estas producciones vocales mediadas por tecnologías. Contribuye así, a pensar otras formas de concebir la voz y la subjetividad como fenómeno sónico y material constitutivo en las relaciones sociales, que dan sentidos sobre cómo se producen, escuchan y sienten las voces.

Prestar cuidadosa atención al sonido vocal, así como a cómo se conceptualizan los actos de cantar e interpretar, puede arrojar luz sobre cómo las prácticas vocales permiten el surgimiento de nuevos roles y nuevas

¹⁰⁵ “Uma produção do corpo capaz de produzir sentidos complexos”. (DAVINI, 2000, p.53).

¹⁰⁶ “The material, sonic experience of voice—learning to gurgle, laugh, scream, speak, sing, and to listen to others doing so—seems to be natural and universal. But such experiences occur within culturally and historically specific contexts.” (p. 232)

subjetividades en diversos contextos sociopolíticos (WEIDMAN, 2015, p 241)¹⁰⁷

En el marco de la discusión teórico-metodológica presentada y las experiencias junto a *los que hacen sonar*, quiero destacar una gama de *vocalidades públicas* agenciadas por personas del pueblo Misak. Se trata de algunas formas de producción vocal en las que se evidencian desarrollos de técnicas, formas interpretativas y de formas de expresión performadas mediadas el uso de tecnologías que desafían las narrativas naturalizadas sobre la voz en términos de raza y género, entramadas con aspectos tímbricos que adquieren un valor significativo en la agencia de *los que hacen sonar*.

7.1. “UNA COSA ES COMUNICAR Y OTRA, ES LOCUTAR”: VOCALIDADES MISAK EN LA RADIO

Wilmer inició su trayectoria como comunicador Misak en la emisora comunitaria del resguardo, *Namuy Wam 92.2* (NW92.2), en la cual se desempeñó durante diez años, y posteriormente, en 2013, creó el proyecto de *La Bakanísima 99.7* (LB99.7), como emisora de tipo “comercial”. Él encuentra marcadas y evidentes diferencias que tienen que ver con la “parrilla” o la oferta en la programación que cada una de las emisoras propone: “Por ejemplo, en NW92.2 la programación tiene que ser cultural y educativa. Aquí [NW92.2] por ejemplo, el 80% es música, el 20% es locución”. Lo anterior conduce a dos diferencias acentuadas, una sobre la programación musical (como mostré en el capítulo 1) otra, en la manera de hablar y expresarse a través del micrófono, pues en LB99.7 se hace “locución”, mientras que en NW92.2 se hace “comunicación”. Oficios que, de acuerdo a lo que percibí en campo en Silvia y Guambia, son realizados en su gran mayoría, sino totalidad, por hombres. Con relación a la locución, Wilmer explica:

Sí, en ese sentido, hay que tener la explicación precisa, en pensamiento de Misak, que es, en *Namuy Wam* no se habla de locución, porque “locución” viene de las emisoras occidentales, eso viene de “locucionar” es como para entretenerse ¿No? para poner ánimo. “Que chévere, bacano, nos vamos de rumba” (...) El locutor viene de algo que es para coger fama (Wilmer, Diciembre de 2021).

Las aclaraciones de Wilmer se pueden sustentar al consultar como define la RAE el término *Locutor*¹⁰⁸, que lo hace entender como “persona que tiene por oficio hablar por radio o

¹⁰⁷ “Paying careful attention to vocal sound, as well as to how the acts of singing and performing are conceptualized, can yield insight into how vocal practices enable the emergence of new roles and new subjectivities in various sociopolitical contexts”. (p. 241)

¹⁰⁸ <https://dle.rae.es/locutor>

televisión para dar noticias y presentar programas” y *locutar*¹⁰⁹ como: “Dicho de un locutor de radio, hablar”. El locutor es una figura que surge con la misma aparición de la radio en la década de 1920 y por su relación sobrentendida con los medios de comunicación del siglo XX, se vincula con el contexto mediático. La voz del locutor es referenciada dentro de un sistema clasificatorio en la categoría de las “voces microfónicas” (BALSEBRE, 2003), es decir, son voces mediadas por el micrófono para expandir su radio de acción. Las gamas de voces presentes en la locución, que aparecen como estándares, que provienen de la “cultura occidental”, son referencias vocales que los locutores de LB99.2 tienden a imitar, específicamente, en el formato relacionado con la radio juvenil. Esta imitación contiene procesos de aprendizaje que son puestos en práctica como una forma de crear conexiones con el mismo mundo occidental hacia el cual también han sido empujados.

A Wilmer, la experiencia laboral y el estudio a temprana edad en Cali lo obligaron a aprender y dominar el español que manejaba poco a los doce años cuando llegó a la ciudad. El bilingüismo, hablar la propia lengua, *namtrik* y castellano, es un valor que destaca Wilmer de sí mismo. Esta frontera en la que se moviliza Wilmer, puede ser interpretado a la luz de lo que Rappaport y Ramos (2005) interpretaron en función de lo que Du Bois (1989) llamó la “doble conciencia”, como “una perspectiva privilegiada de la realidad dada por su posicionamiento sobre la frontera entre la sociedad dominante y los grupos subordinados” (RAPPAPORT; RAMOS, 2005, p. 39). Los autores utilizan esta noción para interpretar las relaciones de frontera interétnica como acontece con investigadores Nasa en el Cauca, como un lugar privilegiado para tener una “mirada alternativa” que posibilita el desarrollo de dispositivos analíticos de acción política para transformar la realidad social en la que viven.

Por otro lado, a diferencia de la noción de locución de herencia occidental, la forma de NW92.2 para establecer conexión con el pueblo Misak es a partir de la *comunicación*, concebida desde su pensamiento:

Pero en *namuy wam*, se les dice *Wampurokuchipik* que significa algo como “comunicadores” allá es formación de comunicadores, eso es una diferencia con lo que hacemos aquí [La Bakanisima]. Entonces un *comunicador* tiene que ser un aporte más para la familia o él oyente que escucha. Entonces se trabaja con esa misión y con ese objetivo. Por eso allá nos dicen que somos *Wampurokuchipik* es decir somos comunicadores, porque además, locutor en la lengua propia no existe. Y para ellos [los mayores] no es una buena palabra locutor. Sin embargo, viendo desde la comunicación, viendo desde adentro de Occidente está la radio, la televisión, la prensa, y nosotros como pueblos estamos muy equivocados si solo lo vemos de esa manera. Para nosotros la comunicación nace desde *Nakchak*, el fogón en la cocina, desde ahí nos

¹⁰⁹ <https://dle.rae.es/locutar?m=form>

enseñaron que viene la comunicación... de antes que existiera radio, vitrolas, ese tipo de cosas. Para la gente occidental tal vez la comunicación sea eso... pero para nosotros los pueblos indígenas la comunicación es otra cosa muy distinta, nace desde nosotros mismos, no nace detrás de un micrófono, no es lo que está en una pantalla, no es lo escrito, si no que nace desde la cocina (...) es un proceso muy largo, es el ciclo de la vida, desde ahí nos enseñaron y desde ahí nos abrimos la mentalidad. Y ahora que la tecnología ha llegado entonces que tenemos que entender que hacer comunicación es diferente, hablar como era antes. (WILMER, 2021)

A diferencia, la *comunicación* a la que se apela en NW92.2 es fundamentada sobre la idea de dar *consejo* donde los mayores y mayores, taitas y mamas que, por su experiencia de vida, su *caminar*, son quienes tienen la potestad para emitirlo. Como dice el exordio del capítulo 8 del libro referenciando a la mama Mercedes Tumiña Tombé: “El consejo, *korosrop*, es como la comida, sin él se muere” (ARANDA, DAGUA, VASCO, 1998, p. 195). Es decir, cuando se habla en el fogón los mayores dan a los hijos *consejos*:

Pero, también la casa es el centro y, dentro de ella, un lugar fundamental, *nak chak*, la cocina, con su propio centro, *nak kuk*, el fogón. Su importancia es tan grande que podemos decir que “el derecho nace de las cocinas”, pues de allí nace y se difunde el consejo, *korosrop*. Así, laguna y fogón, agua y fuego, frío y calor, *pishi* y *pachi*, constituyen los ejes de los cuales viene todo y se establece el equilibrio de la vida. (ARANDA, DAGUA, VASCO, 1998, p. 51-52).

La voz de las autoridades que representan el cabildo también vincula su ejercicio con dar consejos:

Según estén el papá y la mamá, así están las casas. Estar tranquilos, en armonía, en paz, sin necesidad de que aconseje el Cabildo, eso es pishinte, así hay que estar, así quiere Pishimisak. Si se disgustan, se va al Cabildo a decir que les dé unos consejos para que vuelva la calma, la paz, la tranquilidad a la casa (Ibíd. p. 51-52).

Lo mismo acontece desde la emisora: “Es como un gran fogón desde el cual se dan consejos a la comunidad, para la lucha y para la pervivencia”. En ese sentido, Wilmer agrega:

Bueno yo le explico, aquí yo no puedo no más decir que me voy a separar de la mujer, y el cabildo... ah ya pues listo”, allá en la cultura occidental como es “no pues a mí se me acabó el amor, yo no siento dada por él o por ella” entonces usted dice “separémonos, se nos acabó el amor”, si usted no quiere a usted no lo pueden obligar. Pero aquí es distinto, primero, de por medio están los menores que se deben defender y no deben pagar las consecuencias de los errores, los inocentes. Entonces aquí existe *korosrop*, y en el cabildo empiezan a analizar y a hablar desde sus propias experiencias, cómo fueron sus vidas y cómo fueron con sus esposas y cómo fueron en el trayecto del camino y cómo hacen sus vidas y sus caminos juntos. Aquí no es que se separaron y se repartieron los bienes y se repartieron los hijos aquí dicen “los hijos no son

perritos para repartirse” eso allá lo regañan feo a uno. Entonces por eso es mejor evitar los problemas desde la radio, entonces el comunicador debe saber hablar de eso, debe saber dar consejos.

Cuando hablé, tomé una postura como si estuviera con el micrófono, mencionando unas palabras en lengua propia. Con un timbre profundo pausado, inyectaba en su habla la gesticulación que realizaba con su cara, mirándome con bondad, cariño y moviendo sus manos suavemente tal como si estuviera tejiendo hilos de palabras que su voz emitía. Me quedé en silencio, no entendí lo que me dijo, aunque me impactó de modo potente, sentí que me transmitió una calma como si me abrazara con una ruana. Tomó aire y expuso:

Acabé de hablar en *namuy wam* [nuestra lengua] y para ustedes que leerán este trabajo acabé de decir que “nosotros, tenemos que ver crecer a los hijos bien que de aquí a mañana van a ser hombres, y que se va formando buena semilla, y todo el ejemplo es usted señor padre, señora madre”. Ahí está la diferencia por eso allá [NW92.2] no somos locutores, somos comunicadores, estamos comunicando... dándole algo bueno, quizás uno no alcanza a pensarlo hasta allá, pero hay una persona a la que uno le da una buena idea.

El consejo es la forma más compleja de transmitir las experiencias que han sucedido en el territorio *Wampia*, pues contiene el testimonio de algo que ha pasado. Y el consejo es necesario para reestablecer la armonía, la calma, estar en una condición de *Pishi*, fresco, tranquilo.

Al respecto, en una aproximación detallada que me dio el taita Jhony Calderon, arquitecto e investigador Misak, explicó que "wam es el pensamiento y la forma de comunicación relacional entre los seres que configuran el territorio Misak". Añadió: “cuando se habla y se da consejo, se produce, como un “acto ritual” que se podría llamar *wam*, que es el pensamiento”. Es decir, es una producción vocal que al enunciar transforma; es un acto performativo (AUSTIN, 1990). En ese sentido, también es una vocalidad porque este proceso no sólo se limita al habla, sino que también incluye los gestos:

No es solo la voz, es la forma de vocalizar, de expresar, de mover las manos, que es tranquilo, habla igual porque está en estado de serenidad, el *wam* también es un estado, es una forma de comportarse tranquilo porque hace lo mismo que el páramo es fresco es *pishi*, hace referencia a que es un estado corporal y del pensamiento (Taita Jhony Calderon, 2022).

Así, la comunicación involucra dar consejos a partir del pensamiento misak y el diálogo que nace en el fogón de la cocina. La persona que comunica debe expresar suavidad en su voz y sus gestos y ello debe ser audible y amplificado en la transmisión radial donde el comunicador

no es visible. Es decir, el habla se torna en un idiófono (NUCKOLLS, 2004), pues se vincula la voz y la expresión corporal, que el oyente debe imaginar cuando escucha.

De otro lado, según lo expresado por Wilmer, en La Bakanísima no hay comunicadores, hay locutores, y está orientada a una generación joven y en dinámica intercultural, no solo para Guambia y los Misak sino para toda la diversidad étnica de Silvia, y sus múltiples fenómenos socio-políticos en procesos de *larga data* hasta la actualidad. La diferencia entre estas formas de vocalidad radial se pueden apreciar en el siguiente Video 3¹¹⁰, en el cual intervienen en la radio los taitas Vicente Tombé (NW92.2) y Wilmer Charamuscay (LB99.7).

La mayoría de los locutores de LB99.7 son jóvenes que no son taitas, y tienen por consenso, que esa emisora no es un espacio para dar consejos, aunque se emitan boletines informativos del Cabildo. Entiendo por lo que explica Wilmer, que mientras el comunicador asume la voz de una autoridad, el locutor aparece como un personaje antagónico, que es bacano, que no obliga y es complaciente, de modo que no existe una presión sobre la audiencia:

En cambio aquí es diferente, venga le explico. Y así se lo decimos al cabildo, La Bakanísima ¿Por qué? Porque nosotros a las personas, la generación de hoy no podemos de una decirle “venga para acá, a la fuerza aquí es así”. No, sino que todo se hace a la manera diferente, porque en La Bakanísima queremos ser bacanísimos con todos. Me entiendes, llegarles a todos, a la juventud de hoy, pero queremos darle el gusto a todos, de diferentes canciones, de diferentes géneros, de las canciones que usted quiera aquí se le programa.

7.1.1 “Ahí hablan como aburridos”

Nilson inició su formación como locutor y DJ en LB97.9, junto con Wilmer y Felipe, y posteriormente, fue llamado a ser parte de la radio comunitaria del Cabildo (como también pasó con JhonJa Velazco y DJ Ivan). En contraste con sus mentores, quienes iniciaron el aprendizaje sobre la radiodifusión en NW92, él, además de verse obligado a vestir el traje guambiano, debió aprender *namtrik* ya que es el idioma oficial de la emisora. Estudió en un colegio público de la ciudad de Piendamó, donde sólo se usa el castellano y por eso dice que no aprendió la lengua Misak, además del hecho de que sus padres no lo motivaron a aprenderla.

Y este fue uno de los puntos que Nilson puso en cuestión ante las autoridades de la emisora. Pues él considera que como en su caso, hay otras personas Misak que han olvidado o no han aprendido la lengua propia, por motivos como la formación educativa tanto en los

¹¹⁰ Video 3 - Emisoras Namuy Wam/ La Bakanísima (Comunicar/Locutar). Disponible en: <<https://youtu.be/-sDQVXENE0A>>

colegios como al interior de cada familia, así considera que estas personas deberían tener una oportunidad de escuchar los programas de la emisora también en español.

En *Namuy Wam* [NW92.2], es solo en la lengua propia, y pues yo hablaba en la lengua y en español, y la gente se reía de mí porque no hablaba solamente en Misak, hablaba un poquito guambiano y un poquito español y después guambiano... [ríe] eso era muy duro, y en un mes me tocó aprender a hablar guambiano, yo no sabía cómo resumir las ideas y hablarle a la gente. Era difícil eso, y todo en el idioma. Y yo decía ¿Por qué vamos a hablar solo guambiano, si la emisora coge en la parte alta también? ¿No les parece que si hablan en español nos escuchan más? Yo le hice la propuesta al cabildo, y me dijeron “usted tiene la razón” porque también se escucha en Popayán y Cali. (NILSON, 2021).

Nilson se refería a la gente Misak que vive en sitios distantes de Guambia, pero además a los que por diversos motivos no aprendieron a hablar la lengua; uno, tiene que ver con que algunas familias salían de Guambia a las tierras de abajo, las tierras calientes, donde hablar *namtrik* no es necesario ni una obligación. En quinientos años de conquista y sometimiento como se ha registrado, la conservación de la lengua para los Misak ha sido un tremendo logro. Ello a pesar de los procesos de evangelización durante la colonia, las continuidades en la formación de la república y la perversa aplicación de las políticas movilizadas en la formación del Estado-Nación, que autorizaba a las misiones religiosas a intervenir en el proceso civilizatorio, como el caso de Las hermanas Lauritas y del Instituto Lingüístico de Verano (VASCO, ARANDA, DAGUA, 1993; BONILLA, 2012). Lo anterior entramado con las estrategias y experimentos hechas para la implementación del sistema educativo único y centralizado a nivel nacional durante el siglo XX. Ahora bien, la sugerencia de Nilson fue en vano, pues parte de la lucha del pueblo misak ha sido conservar su propia lengua, sumado a ello, el logro reciente a finales del siglo XX, de tener el dominio sobre las infraestructuras para la radiodifusión sonora y la autonomía sobre sus formas de comunicación.

Wilmer tiene claro que ello es parte de un proceso histórico contenido en el marco de las luchas, logros y percances del pueblo *guambiano* para su pervivencia:

Entonces ahí fue, los mayores viendo la necesidad a través de las luchas, esa emisora del cabildo no sale porque sí, porque el gobierno nos quiera dar, ¡No! Esos espacios se ganaron a través de las luchas, donde hubo asesinatos, donde derramaron sangre nuestros abuelos, a base de eso, pues ahí en tanta lucha se pudo tener este medio de comunicación para seguir perdurando en el tiempo. Pero no solo aquí, también para afuera para que conozcan quiénes somos, nuestra cultura, la forma de hablar, y por supuesto, ir recordando la memoria histórica a partir de las *grabaciones*, a través de *jingles* a través de mensajes educativos, todo eso, porque según los mayores decían y es, hasta donde yo

tengo uso de razón, hablan eso, que la comunicación no es como lo vemos ahora solamente que es través de celulares, la prensa, la televisión, la radio, todo eso; entonces siendo así, mirando en eso, cuando hablamos de la comunicación, la tecnología se ha aumentado.

Nilson a pesar de su corta trayectoria reconocía en estos dos espacios radiales, formas diferenciadas de transmitir la información, que relacionaba además, con la manera de “colocar la voz”. En NW92.2: “trabajar allá es diferente, como le digo, allá es más *institucional* y más... ¿cómo es que le dicen?... es más cultural”. “Institucional” es un término que de forma recurrente, escuché mencionar a Nilson y a Felipe. Es decir, una voz que no sería llamativa para divertirse, pero sí interesante para una transmitir información seria, o desde una posición de autoridad y una moral misak. Alguna vez que me hicieron intervenir en La Bakanísima *Al-Aire*, al escucharme clasificaron mi voz como institucional: “tienes una voz para transmitir información seria, no es para divertirse” la calificó Nilson. En el caso de NW92.2 es una voz que representa a la institución más importante del resguardo mediada por los comunicadores Misak: el cabildo. La que contrasta con la voz del locutor sugerida en La Bakanísima, que cumple el papel de mediadora entre la audiencia y la programación musical “crossover” y juvenil, con la cual Nilson tiene más afinidad y gusto.

Pero a mí me gusta más lo comercial, allá es diferente uno debe hablar como si no tuviera ganas de hablar... allá es así, como hablando con sueño ¿Usted lo ha escuchado? Ellos hablan así como pausado. A mí me gusta hablar con más alegría, y yo hablaba así y creo que la audiencia le estaba gustando. Y allá en el cabildo me regañaron y me dijeron que esa emisora no era para hablar así, y estar saludando gente, es más *institucional*. (NILSON, 2021)

En un principio las autoridades del Cabildo destacaban sus funciones como programador musical, pero con el pasar del tiempo cuando debió asumir el papel de comunicador, debía hablar para la comunidad guambiana. Durante seis meses que trabajó en la emisora fueron varios los inconvenientes que tuvo en el proceso de comprender qué tipo de información transmitir y cómo presentarla para la comunidad, es decir, tuvo dificultad en asimilar la idea Misak de hacer comunicación por radio en NW 92.2.

Alguna vez escuchando La Bakanísima junto con Felipe en su casa, en la vereda El Cacique, él hizo algunas valoraciones sobre la voz producida por un aprendiz en locución que estaba iniciando su proceso en La Bakanísima. Lo que escuchábamos según su interpretación era una voz que no conservaba una regularidad tímbrica, tenía algunos altibajos y una forma de acentuar que parecía caricaturizada. Comentó “Él tiene un tono diferente, todo lo sube, termina las frases como subiendo el tono de la voz, seguro él trata de imitar algo y no lo escuchó bien”.

Apreciaba que su voz tenía una “falta de trabajo técnico”, que se debía probablemente a la falta de la habilidad en la escucha, para posteriormente, imitar la impostación de la voz y por eso emergía una forma diferente a la del locutor. Es decir, resaltaba el proceso de aprendizaje de la locución de escuchar y reproducir el estilo. Reflexionaba:

Sí, eso, es que ser locutor no es solo hablar rápido, es deletrear bien y abrir la boca, es decir, no tener acelere [afán]. Para que la gente lo escuche bien tiene que hablar despacio. Siente que tiene como una subidita. Si la voz tiene que ser como lisa, sin cortes, entonces y él no tiene cortes si no que sube, es decir, todo para arriba no habla liso. Es decir, se nota el esfuerzo que hace la voz. Así uno termina cansado de la voz, uno de tanto hablar se cansa. A mi aquí me ha tocado hacerle y termino cansado como aquí casi no hay locutores me llaman entonces me toca hacerle mucho tiempo. Es decir, uno habla de una manera y “locuta” de otra, imposta la voz, pero no debe esforzarla tanto, entonces ahí se le pone el estilo. (FELIPE, 2019)

Con la discusión anterior se expone cómo en radiodifusoras de Guambia y entre los Misak se presentan estéticas sónicas diversas, orientadas por valores éticos y morales, que pueden pensarse desde la tensión entre universos que no están desconectados. Por el contrario, interpreto que producen entramados socio-cosmológicos fronterizos presentes en las experiencias sónicas que conjugan las formas de pensamiento Misak de forma relacional con formas de ser “occidental”.

Ahora bien, el taita Jhony Calderón considera: “Sí, se afecta. Hay un rechazo al español y es por lo de la conquista y esas cosas. Pero no tanto porque el español también tiene su origen de esas mismas características territoriales”; existe un tipo de español o castellano producido en Guambia por efectos de la conquista. Y en efecto, mientras esté realizado dentro del territorio, Guambia, no se desliga de los vínculos cosmológicos, porque hacen parte del pensamiento Misak “eso es *wam*, porque la locución o esas cosas son movimientos en el territorio, incluyendo el mismo idioma que es basado en todas las expresiones en prácticas vinculadas a la vida del territorio”. Para ratificarlo, me preguntó:

- ¿Usted ya tomo agua de Guambía?
- ¡Sí!
- Usted ya es parte del territorio.

7.1.2 Voice over

Una práctica derivada o que se complementa con la locución es la del llamado *voice over*, que entiendo como una actividad dentro de las extensiones de la locución. Como bien destaca Diaz-Cintas y Orero (2006), la práctica del *voice over* es “la narración hablada por un narrador invisible en una película o un programa de televisión; la persona invisible que

proporciona la voz" (p. 477). En su libro *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Sarah Kozloff (1988), cuestiona la concepción común del *voice over*, de la voz en *off*, como una técnica literaria y rastrea sus orígenes en el cine mudo, destacando su influencia en la radio, los documentales y la televisión, manifestaciones masivas basadas en las tecnologías de la grabación y reproducción sonora y visual. La autora argumenta que el *voice over* contiene una técnica de voz autoritaria, es "la voz de Dios", que aumenta el potencial en el arte fílmico. Lo anterior da cuenta también de una amplia gama de producción vocal contenida en la práctica de *voice over*, presente en la práctica de los colaboradores anteriormente nombrados.

Felipe cuenta que el uso de su voz para la locución vino de su experiencia de escuchar radio. "Esa cajita de sonidos" como él expresa, que tiene cierto poder de encantamiento, y revela los sentidos de asombro recurrentes entre los misak. La señal de radiodifusión en Colombia inicia en la década de 1930, y luego, por medio de la masificación de radiotransistores a mediados de la década de 1950, los Misak tuvieron la oportunidad de escuchar la radio. En Guambía se instaló la primera emisora comunitaria en la década de 1990, época en la que nació Felipe:

De niño yo escuchaba la gente que hablaba por ahí en esos programas de radio de Cali, de Popayán y de aquí, de Guambía, porque ya teníamos emisora aquí y yo decía "yo quiero hablar así, y que me escuchen por la radio", así pensaba (...) escuchaba las propagandas y yo escuchaba bien los sonidos que llevaban, porque me gusta escuchar lo que la gente hace, y escuchaba y pensé, a mí me gustaría hacer publicidad. (FELIPE, 2021)

Cuando Felipe inició con la edición de músicas y la elaboración de producciones como DJ, sintió la necesidad de ponerles pisadores con su nombre, y decidió contactarse con un *voice over* del vecino departamento del Huila a quien le encargó su primer pisador con el nombre de DJ Misak. Cuando él le envió el pisador, Felipe quedó complacido con su voz. Me la enseñó: "*Desde Cauca Colombia... Mezclando... DJ Misak*", me miró, levantó la ceja y dijo: "Es un *Voice Over*, una voz profesional, es de una academia de locución, yo le pagué ochenta mil (22 USD), para que hiciera el *pisador*, así me gustaría hacer la voz a mí".

Enseguida, me mostró un pisador con el mismo contenido en el texto, pero con su voz y se auto-describió al comparar ambos audios "esta grabación es reciente, pero yo creo que si hago más ejercicios de respiración, y uso, apoyando el diafragma puedo mejorar la voz, la puedo hacer más gruesa, con cuerpo grande, y si es por la mañana sin tomar nada, o con un aguardiente, la voz queda apenas para grabar". Esta técnica usada por Felipe es una combinación entre las indicaciones que recibió observando un video en YouTube y su

experiencia práctica al percibirse a sí mismo su voz. Andrés no solo pagó por un “pisador” para sus mezclas, pagó por tener una voz profesional en un formato digital de audio, lo que le da una guía para corregir la forma de “vocalizar y engrosar la voz”, destreza que perfeccionó escuchando las voces de la radio, como referencia. Se trata de una forma más de aprendizaje y construcción corporal que tiene una primera fase de ejercicios previos de calentamiento y aprimoramiento que luego pasarán a la fase grabación, transformación y transmisión sonora con el apoyo tecnológico y se obtiene el resultado final.

Además de realizar *pisadores* para DJs, como *voice over*, Felipe ha especializado su producción vocal en la elaboración de *Spots* publicitarios, o cuñas radiales que también son usadas para el sistema de publicidad de “perifoneo”. Se trata de la acción de emitir mensajes haciendo uso de altoparlantes. Una de las formas más conocidas de perifoneo en el ámbito urbano tiene a ver con el anuncio de la publicidad o de boletines informativos haciendo uso de un equipo de amplificación acondicionado a un vehículo, también es conocido como *sonido móvil* o *soundcar*. Entiendo las cuñas que producía Felipe como una materialidad sónica compleja, que además de la producción de un texto, el dominio de la voz, y de otros recursos sonoros, contienen un trabajo de edición de audio con el uso de software y el resultado en una secuencia de capas sonoras.

Comenté varias veces que Felipe encontró en mi voz un registro apropiado para ser *voice over*, y me insistió varias veces que debería intentarlo, y así sucedió en una ocasión junto con otros DJs. Después de una larga noche escuchando música y hablando de cumbias y de locución en las instalaciones de La Bakanísima, y con pocas horas de sueño y de haber pasado una noche con frío intenso que soportamos por dormir en el suelo y pocas cobijas, me despertó Felipe. Había adecuado a su computador un pedestal y un micrófono. Sacó una hoja de papel con algo escrito y me dijo, “escucha cómo voy a leer esto”:

- (1) Este primero de febrero
- (2) Inzá se pa-ra-li-za
- (3) Con la inauguración de su discoteca
- (4) Castaño Bar Karaoke,
- (5) Tendremos promociones en todos los licores, ven y disfruta a partir de las siete de la noche, con la presentación del DJ revelación del momento,
- (6) DJ Maca, tocando en vivo con la mejor música crossover.
- (7) Recuerda, la gran inauguración, este primero de febrero en
- (8) Castaño Bar Karaoke en Inzá, Cauca.

No me dejó pronunciar ni una palabra hasta que repitió la frase por lo menos cinco veces. Puso el micrófono y me dijo “hágalo así, trate de imitarme”. Me pidió que las primeras frases (1 y 2) las actuara tratando de dejar los oyentes a la expectativa. La siguiente frase tres (3), que

la expresara con alegría por la llegada de algo valioso; la frase cuatro (4) era la más importante y debía sonar imponente el nombre del local recién inaugurado. La frase cinco (5), debía pronunciarla de corrido, con fluidez y pausas cortas, pues era información específica del evento. En la frase seis (6) me sugirió pronunciar el nombre del DJ como si fuera algo “fresco”; y en la frase siete (7), de nuevo hacer una modulación expectante, y finalmente, en la frase ocho (8) enunciar el nombre del lugar y de la ciudad con una voz imponente. Todo esto debía hacerse en una sola toma, para no perder la intencionalidad, que no sonara entrecortado el hilo conductor tímbrico de la voz. Si había algún error un buen editor con un software lo podían solucionar. Es decir, la producción vocal usada en las cuñas publicitarias de radio o perifoneo, que no demoran más de 30 segundos, contienen un juego vocal de emociones en cada frase. Modular tales intenciones es algo que requiere experticia, como me explicó Felipe, es “actuar la voz” en un tiempo limitado y con información precisa.

Yo tenía la garganta seca, pero era la condición que al parecer necesitaba Felipe para registrar mi voz. Grabó la primera toma, me dio unas indicaciones “yo sé que está recién levantado, pero hágalo con más ánimo”. Grabó de nuevo, “listo, ahí queda”. Sacó una botella de *chirrincho*, y me sirvió un trago para que lo tomara, que pasó forzado por mi garganta. Insistió: “repítalo de nuevo y con la misma intención”, al repetir, el timbre diferente fue resultado del efecto lubricante del licor, “es para tener una voz aguardientosa, como rasgada”, que yo percibí más flexible y cargada de armónicos. Realizó dos tomas. La intención al grabar las voces con diversos timbres, era ajustarla en el programa de edición en la cual se superponen las capas de la voz para dar profundidad con efectos y un fondo musical; era una producción vocal mediada por tecnologías para producir materialidades sónicas con contenido dramatizado. El resultado final de esta experiencia se perdió en uno de los computadores de Felipe, pero se puede escuchar una de las producciones publicitarias de él para ejemplificar esta práctica (Audio 9)¹¹¹.

En ese sentido, se destaca la importancia de la voz como una posesión valiosa, más allá del habla cotidiana, que permite participar en prácticas performativas, transformada por diversas técnicas y tecnologías con la que es posible capitalizar a partir de insertarse en una diversidad de economías. Así, este bien preciado debe ser cuidado y cultivado:

En un partido de fútbol los futbolistas no entran de una al campo de juego, son entrenados, son preparados y ni así... antes del juego se hace su respectivo calentamiento y así es lo mismo para la radio... se hace calentamiento vocal, estirar hablar leer, hacer ejercicios para la pronunciación, para tener estado físico, entonces ahí le toca involucrarse y desenvolverse a uno mismo, que la gente no se dé cuenta que uno está diciendo cosas y que uno se equivoca con

¹¹¹ Audio 9 – Publicidad realizada por *Voice over*. Disponible en: <https://youtu.be/P3kDG_YIjVY>

alguna palabra, entonces tratar rapidito de deshacerse de eso, todo eso son técnicas que se van mejorando, creo yo, y se aprende a mejorar.(WILMER, 2021)

7.2. “PASE SEÑORA, TENEMOS LOS MEJORES PRECIOS”: VOCALIDADES EN EL COMERCIO.

En 2019, me encontré por acaso con él en Piendamó, me sorprendió verlo trabajar como animador comercial, para ese entonces no sabía de sus habilidades. En aquel momento había dejado de lado su forma de vestir para los oficios de campo, las botas y el machete. Tenía un corte de cabello que le llaman “charagui”, corto a los lados, un pantalón de color negro ajustado, una camisa de manga larga por dentro de los pantalones y zapatos negros lustrados; una imagen que presentaba más elegancia que los demás presentes en el local. Y me asombró la potencia de su voz y la claridad con que pronunciaba el español, una voz casi sin acento. Su voz era amplificadas por una caja de sonido a través de un micrófono que usaba en su mano con experticia, era alterada por un pequeño efecto de *reverb*, y el ecualizador acentuando en las frecuencias medias, que le ayudaba a producir un efecto de profundidad y un leve eco que le permitía una sonoridad específica como animador comercial.

Su voz contrastaba con la forma de hablar de los misak, que se hace en una baja intensidad, es casi a susurros. De igual forma, me sorprendía que a esa baja intensidad, escuchaban la voz a distancias en las que yo no lograba identificar el contenido del mensaje hablado; pensé “que oídos potentes tiene los misak”. En una ocasión, pregunté entre la familia por qué el taita Samuel, padre de Felipe, hablaba a bajo volumen y me expresaron que a pesar de que las casas quedaran alejadas “los vecinos son chismosos y todo lo quieren estar escuchando”. Esta versión contrastaba con la idea de la voz calmada, presente en la vocalidad del *wam* que me presentó taita Jhony. Volviendo al encuentro, me impactó escuchar la voz de Felipe, seguramente, porque mi imaginario me impedía pensar que un “indio” pudiera tener esa voz y precisamente, de eso también se trata la experiencia etnográfica, de deconstruir nuestros imaginarios.

Los animadores de comercio, usualmente, son hombres o mujeres que se encuentran en la parte externa de los locales comerciales en las zonas céntricas de las ciudades, y su función es crear un vínculo entre los establecimientos comerciales y un público consumidor latente y hacer que se interese en el local, en sus productos, entre y compre. Los misak que conocí que hacían animación, era todos hombres, al igual que las prácticas a las que me referí anteriormente. A diferencia del locutor, el comunicador y el *voice over*, manifestaciones

fundamentalmente audibles para su público, los animadores articulan cuerpo y voz en una puesta en escena audible y además visible. Son performances voco-corporales basadas en la persuasión, con el uso de una voz potente, amplificadas por una caja de sonido y el micrófono. Este tipo de pregonero del comercio se puede rastrear a través de la historia en el marco de las dinámicas comerciales y globales (BRAVO-VILLASANTE, 1981; GARCÍA, 2021), pues desde el siglo XVIII es común encontrarlo en los conglomerados comerciales en varias ciudades del mundo. En algunas ciudades de Suramérica los he podido apreciar, en Palmira, Porto Alegre, Salvador de Bahía y Buenos Aires, por ejemplo.

Es un trabajo “informal”, pero supe de Felipe y Wilmer por su experiencia en Cali que existen formas organizativas como las agencias de animadores y locutores que tratan de valorizar este oficio y profesionalizarlo. Pero ese es otro tema para profundizar, ajeno a esta investigación.

Lo que no detallé en aquella ocasión que vi a Felipe como animador en el local comercial, se relaciona con algunos recursos para anunciar que tienen que ver con la improvisación y el repentismo. De esto, me hizo caer en cuenta Wilmer, a quien solo había visto como animador por los videos que publicaba en sus estados de WhatsApp, pero alguna vez, que nos encontramos en una panadería de Silvia para tomar un café, al caer en la conversación sobre el animador comercial me explicó, considerando las diferencias con *locutar* en radio:

Una cosa es trabajar en una cabina que no lo están viendo, o hacer una entrevista donde usted tiene el mando de preguntar, que estar haciendo publicidad en la calle, en almacenes. Cuando uno está en público puede estar el clima frío, pero uno siente el calorcito, a mí me pasaba así, las primeras veces me decían “vea llegó su turno” y yo decía “ayyy por Dios” y da susto y que tal... pero uno si se queda así sin mover el cuerpo, pues no hace nada, uno tiene que moverse el cuerpo, moverse las manos, eso le ayuda mucho a uno para tratar de expresarse, así es. Porque una cosa es muy diferente publicitar en una panadería, como estamos aquí, que en un almacén de ropa. Si usted está aquí en la panadería usted no va a decir solamente “se vende pan, se vende pan”, no repetir lo mismo, si no ser creativo, espere y verá.

Se acercó al administrador y le pidió permiso para hacerme una muestra de su trabajo como animador, que le fue concedida. Sin micrófono, ni amplificación, con su potente voz se hizo afuera y de frente a la panadería, este era su palco y su público, los transeúntes que capturaba con una voz a la que imprimía intensidad, declamando un texto elaborado en ese instante sobre los productos ofrecidos en el local: “Todos invitados a degustar el mejor pan de Silvia, elaborado con productos de la mejor calidad, están calienticos ¿ya los probó señora? y las empanadas de carne con la receta tradicional de la casa, aquí en la panadería El Encanto, un

embeleso en su paladar”. Lo enunciado por Wilmer integraba su corporalidad y fluidez narrativa en la transmisión de las frases en movimiento, sin rupturas, lo que no daba espacio a las reacciones críticas de sus oyentes.

Estas frases las pronunciaba con tal gracia y elegancia que las personas le sonreían. Cambió el ambiente de la panadería, en menos de un minuto, logró persuadir un par de transeúntes. Esa exposición fue suficiente para demostrar la capacidad que Wilmer tiene con su voz y su cuerpo, pues era una composición, casi teatralización de expresiones nada exageradas, respetuosas que mostraban su capacidad creativa para improvisar y conectar productos, personas y gustos. El dueño del establecimiento ante semejante performance no cobró lo que consumimos. Con esos dos minutos de intervención con su voz y creatividad Wilmer pagó los dos desayunos.

En este proceso no es que le digan a uno diga esto, no, a uno le dicen lo básico y usted ya le toca con su dinámica referirse a lo que está ofreciendo, le coloca buena musiquita a la gente, los negocios dan premios sorpresa por la compra, la gente se anima, por eso gusta la voz del locutor, por eso se requiere una voz de ambiente, con ánimo, con entusiasmo que le transmita al público, ese es otro campo de trabajo con la voz. (WILMER, 2021).

En la experiencia de los animadores de publicidad se apela a la práctica de repentismo, así lo explica Wilmer, en su discurso sobre cómo vender productos en lugares de aglomeración comercial. Improvisar y crear frases es también una habilidad que debe tener el animador en tarima, tanto el que acompaña al DJ, como el que acompaña a los grupos de tecnocumbia. Aquí estamos hablando de animadores, pero formas diversas de ser y ejercer la animación.

La actividad de animadores comerciales Felipe y Wilmer la realizan fuera del municipio de Silvia, pues consideran que “aquí casi no se mueve el comercio”. Por eso ejercen en ciudades con mayor dinámica, como: Piendamó, Morales, Santander de Quilichao y Cali. Es interesante que Silvia es una ciudad considerada de alto potencial turístico en el Cauca, sin embargo, su comercio local es limitado, esto puede relacionarse con el aislamiento geográfico y la desconexión vial con ciudades capitales o intermedias importantes localizadas sobre el eje de la carretera Panamericana:

Para la parte baja se mueve más el comercio, Piendamó, Morales y Santander de Quilichao, y en las partes así, es donde se necesita el locutor. Una persona que sepa de eso, y pues eso nos hace muy bien a nosotros. Aquí usted ve el día de mercado y nadie está haciendo bulla, ¡nadie! pero en las otras ciudades de abajo es diferente. (WILMER, 2021)

Esto lo he podido comprobar, Silvia es una ciudad silenciosa. Tal vez los días en los que se puede apreciar algo de ruido por el comercio y circulación de vehículos de transporte, son los martes y en menor medida, los sábados. En Silvia la ausencia de animadores comerciales se aprecia, con relación a las ciudades referenciadas.

Figura 53 – Wilmer como anunciador comercial en tienda de motos, Santander de Quilichao



Fuente: Wilmer Charamuscay, 2021

7.2.1 “Nos prestamos la mano”

En Cali, Wilmer tuvo una capacitación en locución con ayuda de Felipe, que durante la pandemia se trasladó a esta ciudad en búsqueda de trabajo y logró contactarse con una agencia de animadores y locutores donde fue aceptado. Meses después de estar trabajando con la agencia, “arrastró” a varios de sus amigos locutores, los de más experiencia y que muestran mayor versatilidad en esta práctica.

Felipe nos ayudó e hizo la gestión posible para participar allá, hizo el puente, ahí estamos. Fue muy bueno estar con voces profesionales, trabajar timbre de voz, resistencia, eso es bacano, en la forma de hablar el uso de la “r” y “rr”, los acentos, qué es una entrevista, qué es un entrevistador, cómo se habla, la diferencias con las voces comerciales, ellos explican cómo se fueron profesionalizando. A ellos les gustó nuestra voz y nos motivaron a seguir

trabajando, también nos dieron un certificado, eso fue bueno, porque valora nuestro trabajo y nuestras capacidades.

Y este proceso de aprendizaje sobre la producción vocal es posible para ellos porque existe La Bakanísima como un espacio de formación, que les permite poner en práctica las propuestas sónicas misak: “Uno puede tener ese sueño, aunque tenga la oportunidad de estar aprendiendo en una emisora de las grandes hablándole a la gente, pero nosotros bien o mal somos empíricos, tenemos un proceso pequeñito que inicia en La Bakanísima”, expuso Wilmer.

Cuando le consulté a Felipe sobre su interés en compartir este capital social con unos pocos conocidos, amigos cercanos que están incursionando en la locución, en pueblos del Cauca, me expresó varias ideas, entre ellas, la posibilidad de montar una agencia de locutores y animadores en el Cauca, haciendo que locutores con los cuales él ha compartido se formen aprendan y avancen en el oficio, y puedan capitalizar sobre esta práctica. Sobre los valores que él aprecia en otros locutores que están en el proceso de aprender, comentó:

Yo miro primero que se sepan comportar que no tengan resabios, que sean serios, para que no me vayan a hacer quedar mal, lo otro que yo veo es que sepa hablar bien español..., que tenga expresión para el público, es decir, que no le dé miedo hablar en público, y la voz debe ser gruesa... como le digo, que sean diferentes, pero con cuerpo... me entiende?, es decir, no aguda. (Felipe, 2021)

Hizo una muestra como una voz aguda “así no, es una voz que chilla”, se coloca en un postura erguida, toma aire y expone unas palabras con una voz más grave que su habla normal. Es una técnica para trabajar la voz y hacerla *gruesa* y sonora, “esa voz sale haciendo el impulso desde aquí [el diafragma] si la hace de la garganta no dura ni cinco minutos se cansa, y para esto se necesita resistencia”.

Este dominio de la técnica vocal le permitió a Felipe establecer los contactos con la escena de animadores en Cali, e intercambiar conocimientos, pero además fue una oportunidad de entrar en el juego especulativo sobre los imaginarios étnico-raciales, y tratar de positivar e invertir, una representación imaginada del “indio” que se debe mantener en el resguardo y que no sabe hablar. Así como le sucedió a DJ Miel cuando se inscribió en una academia de locución y fue discriminado, como conté en el segundo capítulo.

Wilmer destaca el lugar de su colega en el proceso de aprendizaje que tanto él como lo jóvenes han adquirido por su gestión, reafirmando que “son los que continúan el proceso”. Además de reconocer que para esa época (la de pandemia por Covid-19 en 2020) lograron por su gestión “llevar la papita para la casa”, es decir, el alimento para su familia. Resolver una

necesidad básica, movilizada por la gestión social del ser humano, es un punto germinal para promover una red de dones en el sentido maussiano:

Felipe es importante aquí porque él es el que graba y edita, entonces por él seguimos trabajando, nos *presta la mano*, entonces con lo que Felipe nos ha ayudado también da para traer la papita para la casa. Por eso es que salimos los fines de semana a recorrer los pueblos en almacenes y diferentes puntos de ventas.

Lo anterior da cuenta de cómo se configura la red de alianzas sobre la cual Felipe me ha insistido constantemente, “esto lo sacamos adelante haciendo alianzas, pero con gente que sepa hacer cosas”. Es decir, tener una emisora, tocar en un grupo de cumbia, trabajar en una agencia de locutores, todo es movilizad por relaciones de socialidad y sociabilidad, por una red que se configura en permanente ensamblaje, en el devenir de los encuentros, de las materialidades, de las ideas y de los accesos, los compromisos y lo sueños. Como Felipe o Wilmer, quienes ante la ausencia de tierras que garanticen el sustento de sus familias como agricultores, han añadido progresivamente atributos a su cuerpo que les han permitido desarrollar habilidades como “comunicadores”, DJs, locutores, animadores y *voice over*. Y enuncio cada una de las anteriores porque tienen sus particularidades, sus formas estéticas de “colocar” la voz, de producción vocal diferenciadas que se entraman entre materialidades, y sus dominios en función de técnicas y saberes, que a su vez, producen *formaciones tecno-sónicas*. Aquí es importante considerar que no es solo la voz y el cuerpo, son performances que solicitan la presencia de otros agentes tecnológicos como los micrófonos, las cajas de amplificación sonora y los pedestales para potenciar la voz. Son producciones vocales que se soportan por la presencia de agentes humanos y no humanos, y por ello las entiendo como tecno-vocalidades.

Como he dicho, llama la atención la condición fronteriza, la disposición y capacidad de desenvolverse en las fronteras de hablar *namtrik* y español y por su experiencia, de reconocer el lugar y la función de cada uno de estos espacios radiales que hacen parte del entramado que configura una acustemología misak. Tales flujos pulsantes de materialidades tecno-vocales se ensamblan en formaciones tecno-sónicas permeadas por emociones y sentimientos.

En el caso de Felipe, a pesar de que la casa en la que vivía la había heredado de su papá, no había tierra suficiente para garantizar el consumo alimentario básico. Por otra parte, reconocía que hacer mezclas musicales, anuncios publicitarios o actuar como animador, aun no representaba unos ingresos económicos significativos, sino más bien, una inversión y un punto de partida para un proyecto a futuro. Porque como ya me había enunciado Felipe “allá arriba [Guambia] está duro y lo único que tengo es mi voz, mi voz no me la quita nadie”. Su voz, un

elemento incorporado del cual nadie lo puede despojar, se convierte en un capital físico corporal e intelectual que, si bien no le garantiza una estabilidad, le permite resolver sus formas de subsistencia.

Esto es como sembrar, algún día voy a recoger, pero si aquí no hay tierra para cultivar, yo sé hacer edición, tengo mi voz, soy yo con mi cuerpo, entonces qué debo hacer, solo me falta conseguir mejores equipos, pero eso es con tiempo, por ahora, seguir con la lucha. (FELIPE, 2019)

7.3 “¡TODOS SALTANDO! ¡JE! ¡JE!”: VOCALIDADES EN INTERACCIÓN

El animador es el que cuando termina la canción hace su show, cuando está en medio de la canción, el animador es el que levanta la alegría del público y empieza a hacer saltar y brincar etcétera, entonces ese es el papel del animador, de contagiar la alegría. El animador es el que motiva al público cuando está, digamos, a invitarlo a que compre más cervezas y entonces el animador es importante porque el animador hace consumir, hace bailar y sobre todo también educa en eventos. (Poli Quispe, 2022).

En los videos de tecnocumbia en vivo que escuché y vi, me resultó llamativa la figura de una persona que con su voz en medio de las canciones envía saludos, agradecimientos e invita a la gente a bailar y a consumir alcohol: el animador. Me pareció curioso, porque en mi experiencia ecléctica como músico percusionista, nunca vi tal referente. En los grupos que yo había tocado no hubo animador, ni tampoco en otros grupos de los mismos géneros musicales.

Desde que conozco a Felipe, me ha expresado su interés de querer tocar en un grupo de tecnocumbia:

Yo tengo un sueño y es algún día estar tocando en una tarima el bajo... sí, a mí me gustaría tener un proyecto... se hacen unos “fondos” y armar un proyecto así. Yo quisiera mucho, pero a veces aquí es difícil porque la gente es muy tímida, uno los junta y sí, pero cuando uno dice que va a tocar en la tarima y ahí sí se echan para atrás. A mí me gustaría armar un grupo porque no hay guambianos así. Pero qué pasa, a mí me da mucha pena, y entonces de pronto lo llegan a humillar a uno, es que ellos son así. (Felipe, 2015)

A pesar de no saber en ese entonces algún instrumento que lo relacionara con esta sonoridad, se había imaginado siendo parte de un grupo tocando algún instrumento. Su experiencia musical había estado vinculada a la *música propia*, de modo que él sabía hacer sonar la flauta y el tambor misak.

Durante el inicio de la pandemia una de las tendencias hacia donde se volcó la práctica musical fue hacia la realización de conciertos por plataformas *streaming* y a hacer videos musicales entre intérpretes, cada uno desde sus lugares de confinamiento. Como músico que soy, no fui ajeno a esta demanda. Gregorio Yalanda, licenciado en Música y profesor del

programa educativo misak en Guambia, además director del grupo *Piurek*, me invitó a participar en una de las canciones de su grupo junto con otros músicos radicados en Colombia y en el exterior. En esta convocatoria que rendía un homenaje al pensador y líder indígena Quintín Lame, interpreté la percusión, específicamente el cajón, instrumento que yo mismo fabrico. Después de que fue lanzado el video y lo compartí con Felipe, a los pocos días me envió un mensaje por WhatsApp donde me propuso organizar un grupo de tecnocumbia y me enviaba una propuesta en un archivo de texto con el título de “Felipe Morales y los Bakanes de la Cumbia”, y ahí estaba yo, como percusionista. Me dijo “Yo no sé tocar ningún instrumento, pero creo que yo tengo capacidad para ser el Animador”. Meses después vi un estado de WhatsApp donde Felipe anunciaba que debutaba como animador con un grupo de Tecnocumbia, cuyos dueños son una familia de músicos peruanos radicados desde 2017 en Piendamó. Felipe compartía videos de los ensayos donde montaba las coreografías, y anunciaba frases animosas y festivas, podía apreciar los esfuerzos que realizaba por conservar la coreografía mientras animaba. Le respondí el estado “Que hubo Pipe ¿Cómo va la animada?”, “Compañero, es difícil animar y bailar al tiempo, mucha resistencia, mucha concentración... ahí vamos aprendiendo, ahora no quiero imaginar el miedo en la tarima”. Esta conjunción entre la producción vocal y producción corporal dancística y coreográfica son los dominios del animador y Felipe progresivamente fue dominando esta práctica escénica y vocal. (Video 4)¹¹²

Figura 54 – Animador Felipe Morales, con el Grupo La Furia de Lima, Perú



Fuente: Felipe Morales, 2022

¹¹² Video 4 - Felipe animando con un grupo de Perú, en el Cauca. Disponible en: < <https://youtu.be/O-2SjlqBpA4>>

El animador dinamiza saberes especializados que convocan una preparación corporal con la capacidad de asumir un papel escénico. Y esto no es para menos, es complejo. Como no es común el papel del animador en la mayoría de las músicas en Colombia¹¹³ y en el Cauca, he percibido que los grupos de tecnocumbia en Guambia se preocupan por su ausencia, y es una plaza que la ocupa quien considere que tiene la destreza para hacerlo.

Por ejemplo, en el caso Etno Son, donde fui baterista, no había un animador estable, lo asumía el que se sintiera en condiciones de hacerlo. Eventualmente, Omar y Humberto hacen el papel, reconociendo su inexperiencia para la performance, y la complejidad que existe de hablar al público, motivarlo y además bailar y hacer coreografías en grupo, a lo que Jorge, director del Grupo, expone: “Entonces yo digo, aquí le falta muchas cosas para ser animador no sé si usted lo nota en el grupo se ve como estático, entonces estamos buscando tener más movimiento. Así como esos grupos del Perú, pero el animador que tenemos es estático”.

Por eso, la intención de Jorge cuando me invitó a tocar en el grupo, era que él pudiera cantar y asumir el papel de animador. “Yo me he imaginado manejando a la gente, ahí animando yo tengo... cómo se dice... carisma le dicen, para eso, para hablar, no me da miedo, pero como toco la batería no puedo bailar y hacer bailar a la gente”. Cuando asumí la función como baterista, Jorge me decía que él sentía que el grupo “crecía”, porque se sentía con más confianza, estando al frente en contacto directo con el público y dirigiendo el grupo.

Humberto, que al igual que yo estaba en un proceso de aprendizaje de la cumbia sureña, me expresó que la noche anterior a la presentación en el resguardo de San Fernando se la pasaron ensayando, él y su tío Jorge, frases de animación: “trataba de cambiar la voz yo vi un video; hoy voy a hacer de animador, me da miedo, pero voy con mi tío, él me respalda”. También ensayaron coreografías y se pusieron de acuerdo para hacer los “Pasos Prohibidos”. Los “Pasos Prohibidos” es una forma de bailar cargada de sensualidad, como movimientos de cintura, descender hasta el suelo y de nuevo subir, hacer giros de tal manera que el público pueda ver la capacidad dancística de los cantantes; una muestra de masculinidad escénica. Esto también lo he visto en otras músicas bailables en Colombia cuando son performadas en público, como la salsa, el reggaeton, o el “género tropical”, cuya composición escénica transmite formas corporales de expresión erótico-dancísticas. En algunas ocasiones en que nos presentamos, y mis compañeros hicieron coreografía, percibí que no estaba totalmente sincronizada y nos faltaba mayor dinámica en escena, asunto que conversamos algunas veces.

¹¹³ Tal vez excluyendo los animadores de algunas músicas referenciadas en el caribe colombiano, como el vallenato o los grupos de música tropical. Esta figura del animador tiene que ver con el Show, el espectáculo y lo mediático.

En alguna ocasión y ante la dificultad de tener el animador me hablaron de que llamarían a un guambiano que estaba incursionando con grupos peruanos. No me sorprendió que se trataba de Felipe, pero en aquella época, él había firmado un contrato de exclusividad que le prohibía animar durante tres meses con otros grupos del mismo género.

Otro caso, fue el de Nilson. Él me comentó que por desempeñarse como locutor fue llamado por un grupo para cumplir el papel de animador, lo que fue motivador. Pero se confrontó con un escenario nuevo donde performar la voz, diferente al que estaba acostumbrado: en la soledad de los estudios de transmisión de LBK97.2:

Eso me pareció muy difícil, a veces no sabía qué hacer o qué decir, para mí es una cosa hablar aquí encerradito, que nadie te ve y estas con los aparatos, ahí no hay nadie, pero otra es salir al frente a un público, porque el público comienza a mirar, escuchar y mirar, y la gente también está pendiente de lo que uno hace.

Describió su experiencia en escenario:

Hicieron una introducción bien chimbita [bacana] solo con el sonido del piano, tatutiiiiii tatata, ahí me toco hablar mientras iniciaba la canción... y uno tiene que hablar, ir animando, pero uno debe tener creatividad para no repetir lo mismo, ahí está la dificultad, yo repetía, no sabía cómo bailar, a mí me dio pena... yo no creo que vuelva a hacer eso, me parece muy difícil.

Nilson declinó de dar continuidad a su experiencia como animador de grupo musical, pues se sentía más a gusto y desempeñando una mejor labor como locutor en los estudios de una emisora. A pesar de que hacía transmisiones en directo por *streaming*, donde lograba asistencias de casi 80 personas, ahí estaba tranquilo porque no había nadie que lo estuviera presenciando cara a cara, lo que hacía la diferencia. En la radio existía un desentendimiento de los aspectos materiales del cuerpo, una necesidad de despojarse de lo visual para dar prioridad a lo auditivo.

7.3.1 “¡Toma chiquita! ¡Toma!”: Animar y moverse

Se apagan las luces del escenario, cerca de cuatro mil personas están a la expectativa. Suena un teclado electrónico, el bajo, y la guitarra con un acorde abierto acompañado por unos platillos, se encienden unas luces de color blanco que lentamente aumentan su potencia lumínica mientras que las cajas de humo lanzan su contenido y producen un efecto que muestra al grupo musical apareciendo entre las tinieblas. La guitarra eléctrica hace un solo como si fuera un concierto de rock, el percusionista marca el ritmo e interpretan la introducción de *Eyes of the Tiger* de la banda de *Survivor*, y finalizan extendiendo la cadencia final. Era una banda de rock por un minuto. Luego, aparece el animador en medio del sonido, las luces y el humo:

¡Hola que tal Silvia! muy buenas noches quiero presentarles desde la república del Perú, somos los internacionales ¡Aaaaaaaaméricaaaaaa!, ¡Luz!, ¡Luz!, ¡Luz!

Mientras dice Luz, luz, luz, todos los instrumentos acompañan, apoyando al mismo tiempo. El baterista marca en el *hit-hat*, “*Xss, Xss, Xss*”, y hace un redoble “*Tapatupa, tupa tupa*” e inicia el grupo a sonar la cumbia sureña. La gente que estaba atenta, muchos de ellos como yo, grababan esa llamativa apertura, saltaban y gritaban. Iniciaba el baile “¡Eeeeeee!” un coro conjugado de voces y cuerpos la apoyaban. Es decir, se promovía una vocalidad colectiva entre el público, cuya relación *idiofónica* expresaba la emoción de que algo esperado iniciaba, el baile y la diversión.

El animador en medio de la música, de los sonidos del teclado y la batería electrónica, y adelante de la tarima próxima al público preguntó:

“¡¿Dónde están las chicas Soolteras?!”,

La mayoría de las mujeres le respondían con gritos y levantando la mano. Seguía el animador:

“¡Muévanse! ¡Muévanse! ¡Arriba! ¡Arriba! ¡Arriba! ¡Prepárense todos, Saltando!”

En ese momento apareció el cantante del grupo en el escenario, y al mismo tiempo que el teclado hizo la melodía principal, mientras que el animador invitó al público:

“¡Saltando, Saltando! ¡je! ¡je! ¡Saltando, Saltando! ¡je! ¡je!”

Todos los músicos que interpretaban parados sus instrumentos saltaron: el bajista, el guitarrista, el tecladista junto con el animador y el cantante. La respuesta de la mayoría del público fue inmediata, saltaban y gritaban. En la tercera vez que repitió la melodía, el tecladista tocó con otro color, en ese momento los músicos pararon de saltar e hicieron una coreografía de movimientos de cintura, de lado a lado, haciendo leves giros. Junto con estos movimientos el animador arengaba “*toma chiquita toma, toma chiquita toma*”. Movimientos de sensualidad de hombres en el escenario exponiendo una masculinidad para un público diverso, entre indígenas y mestizos, hombres mujeres y ese día, personas que mostraban la bandera del movimiento LGTBIQ+, pero sus expresiones estaban dirigidas en un juego permanente hacia las mujeres presentes. Seguidamente, dijo “Bueno, vamos a empezar con la cumbia sureña, ¡Cómo dice!” e intervino el cantante, Victor Quispe. “*Estoy tomando en un rincón, estoy vencido por el licor, solo, borracho en un rincón, y por las calles borracho voy, solo, por culpa de tu amor*”, y en la animación, el Sr Poli exclamaba “*todos arriba, donde está la botella je je*”.

La alternancia entre la voz cantada en un registro más alto que el barítono del animador se acentuaba por el contenido entre las letras románticas y de despecho que el primero cantaba y las frases de motivación del segundo. Era el encuentro de dos estados de ánimo y un juego recurrente entre ambos, que convergía en el baile, con el público. En este trenzado en medio de cada frase cantada había una intervención del animador, que movilizaba una intención escénica y narrativa con una respuesta del público. La intervención del animador con sus gestos amplificaba y promovía momentos de mayor intensidad en la performance. Estaba ante la presencia de un conjunto de relaciones y de tecno-vocalidades, una *intervocalidad* (ZUMTHOR, 1993, p. 144), que configuraban un cuerpo de voces en una economía polifónica de reciprocidades en performance, y una red de sensaciones en función de estas relaciones intervocales.

La primera vez que vi a Policarpo Quispe Quispe (1997), *Poli*, fue en enero de 2020 en Santander de Quilichao. La actitud tímida de aquel día, mientras acompañaba la entrevista que yo le realizaba a Víctor Quispe, cantante del Grupo América Luz de Perú, contrastaba con la actitud extrovertida de su performance como *animador* de este grupo, con un corte de cabello llamativo y engominado, y un traje colorido y brillante, como lo pude observar en la presentación descrita en los párrafos anteriores. Poli es nacido en el “ombbligo del mundo” como se remite para citar a la ciudad imperial de Machu Picchu. Es específicamente de la ciudad de Tiruma, conocida por la práctica del tejido, fuente económica principal de la región en la provincia del Cuzco:

Mis ancestros pues son los Incas, yo llevo la sangre de los incas y hemos vivido en esas construcciones que digamos que han sido construidas de pura piedra, paja todo lo que es natural, cien por ciento, yo vengo de los Andes del Cusco, de la parte sierra. La comunidad específica que se llama mi pueblito natal se llama Tiruma, que significa “hijos de piedra”.

Esta idea de los hijos de piedra, como vínculo cosmológico y como acto performático, es asumido por Poli, para superar una serie de adversidades atribuidas a la misma necesidad de emigrar de la Sierra de los Andes peruanos, hacia el conglomerado urbano de Lima. Fenómeno que no es ajeno a las poblaciones indígenas en Colombia como el mismo Poli percibe, y que entiende como una lógica de “civilizarse”, es decir, de aprender y adecuarse a las dinámicas de la modernidad, lo que trae consigo formas diversas de discriminación:

Entonces ahí yo vengo de esas zonas donde la tecnología no llega mucho donde la pobreza es muy fuerte por allá y la ignorancia también y la educación es de una pésima calidad, entonces uno siempre, digamos tiene esas ganas de salir adelante. Ya en el año 2007 es que llego a emigrar a la ciudad, lo que es como venir de las montañas migrar a la ciudad de Popayán, así más o menos, o a la ciudad de Cali, entonces a civilizarse es difícil... porque tengo un

idioma, el quechua, me considero bilingüe porque hablo en español y en quechua que es el idioma de mis ancestros antepasados, que es cultura quechua, cultura Inca no. Entonces llegas a la ciudad siempre hay discriminación.

Al igual que Wilmer, siendo menor de edad es empleado bajo condiciones de explotación laboral:

Ya en año 2007 llegó a la ciudad capital que es Lima, Perú, me llevaron del pueblo en que vivía de los Andes... y me trajeron diciéndome “te vamos hacer estudiar”, “a dar trabajo, te vamos a pagar tanto”, pero al final no pasó eso, me hicieron trabajar un año gratis encerrado en una casa, prácticamente explotación laboral.

Un escenario muy diferente al cual estaba acostumbrado, por lo menos en la Sierra tenía la posibilidad de estudiar y de ser admirado por sus profesores y compañeros, por sus habilidades artísticas. Y lo que él percibía como una fortaleza: no tener miedo al escarnio público, ser un “guerrero” también lo motivó a salir de su territorio y a asumir rumbos diferentes a las comodidades que podía tener en su pueblo de origen, inclusive sabiendo que podía estar con cierto confort trabajando en una empresa familiar de tejidos:

En el colegio allá en los Andes era el niño más aplicado era el favorito de los profesores, que donde me llevaban por el tema mismo que desde muy niño me gustaba todo lo que es la poesía, la actuación, el canto eso, entonces los profesores siempre me elegían a mi diciendo “tú vas a ir a representar al colegio”. Entonces lo mismo, cuando llego a la ciudad, también, siempre en mis venas llevaba lo que es ese niño fuerte, valiente, guerrero, visionario, entonces decidí salirme de esa casa, escaparme.

Al ver que no fue lo que esperaba salió de aquella casa, y con el apoyo de amigos que ya estaban instalados en Lima, logro conseguir un trabajo en el día, y en la noche ingresó a la escuela nocturna, ya tenía 15 años y solo había realizado hasta cuarto grado de primaria.

Poli encuentra la habilidad que tiene para ser animador en otras que ha cultivado previamente a partir de su gusto por la poesía, la declamación y la actuación, que desarrolló en las instituciones donde estudió. Y fue mientras estudiaba el bachillerato que junto con compañeros de colegio planearon organizarse alrededor de un grupo musical. Sus compañeros pensaban que por sus habilidades con el uso de la voz Poli sería el cantante, pero no fue lo que esperaban, y él reconoce que no es su habilidad, de ahí que prefiriera ser *animador*. Me llamó la atención la insistencia de Poli en sus explicaciones de cómo estas habilidades son capitales valiosos para darse un lugar en el mundo que le presenta experiencias que él reconoce como de discriminación.

Es así como nace el tema de cómo ser animador en mi persona, porque con la actuación y las poesías y entre discriminaciones y las humillaciones, a pesar de eso, me puse fuerte. Y empecé a trabajar y empecé a salir con grupos pequeños que me llevaron: “queremos armar un grupo contigo, que nos apoyes en el canto” entonces al ver que yo no lo hacía en el canto entonces me fui por el camino del animador.

Estando seguro de sus habilidades como animador se ofreció a otros grupos musicales de mayor trayectoria con el objetivo de aprender de ellos y adquirir más experiencia, así no fuera remunerado por ello, y data el año 2013 como el inicio del *Sr Poli* como animador. Y en la conversación con Poli, aprendí que el animador está presente en grupos musicales correspondientes a diversas músicas bailables en Perú como músicas de “folclore” y la cumbia sureña, algunos, convirtiéndose en importantes referentes como William Vargas del grupo Los Puntos, o Chocolate, de la cantante de música de folclore Yarita Lizeth Yanarico. Estos fueron los primeros animadores que le llamaron la atención. Posteriormente, la segunda década del siglo XXI, para él aparece una generación nueva y gran cantidad de animadores que emergieron en la ciudad de Lima:

Así como yo, un jovencito como uno se aspira a ser igual que ellos, para allá a eso del 2012 llegó un momento donde había animadores por cantidad. Y como soy joven también ya empecé a crecer con esa música en la ciudad, los animadores como Yefri de Corazón Serrano; de la cumbia norteña, como Dani Daniel un gran animador también, y entonces uno tiene referencia a ellos. En los conciertos de músicos o de música boliviana, música peruana, verás que todos los artistas y todos los grupos tiene su animador; hoy en día en Bolivia es el género saya, la cumbia sureña, la cumbia villera, el huayno sureño, todos tienen su animador.

En especial, una habilidad que le ha servido para perfeccionar su función y presencia como animador es “la oratoria”, a la cual llegó por su interés de participar en la política estudiantil:

La referencia del tema de la oratoria siempre tenía... a mí me gusta la política, es importante en mi vida. Por el tema de la política en el colegio siempre me gustaba ser líder, hasta llegué a ser presidente, en Perú se llama COPAE - Consejo de Participación y Administración Estudiantil-, entonces empecé a practicar la política en el colegio mismo.

Leer sobre la oratoria y tratar de poner en práctica algunos elementos y su experiencia en los comités estudiantiles, le ha permitido estar en permanente contacto con una audiencia y estarse confrontando permanentemente con el debate y el juicio. Y esto lo trasladó a su práctica como animador.

Cuando empiezo a trabajar como animador de los distintos géneros en Perú y para informarme cómo debo vestirme, cómo debo tener un peinado, en qué

ocasiones, qué tipo de ropa debo utilizar y cómo tengo que hablar ante un público, cómo es que me debo mover, hay muchos puntos importantes que la oratoria, digamos te ayuda a construir para que seas un mejor *animador*, un mejor *orador* ante un público. Poco apoco fui aplicando eso de lo que leí, de la oratoria punto por punto, en mi vida diaria de animador.

Lo que entendía, es que detrás de ese personaje que trata de mantener la conexión grupo-público, existe un conjunto de habilidades que son activadas y que tienen que ver con la imagen, con el vestido y corte de pelo, la presentación personal, la forma de hablar que incluye el timbre de la voz y la habilidad para bailar, o sea, un manejo complejo sobre el cuerpo. Poli al darse cuenta del éxito que está adquiriendo América Luz, grupo de amigos conocidos, quienes desde el 2017 ya estaban radicados en el Cauca, entró en contacto con ellos que, ante la necesidad de tener un animador lo invitaron a trabajar en su grupo:

Entonces nos contactamos en el año dos mil diesciocho, nos saludamos y yo le dije “qué tal, podemos trabajar, de pronto veo que están triunfando en el Cauca”, entonces Víctor dijo “claro cómo no, podemos trabajar, vamos a verlo”. Así, paso el tiempo yo trabajé con otros grupos, digamos... trabajando en otras labores como más confidenciales... digamos así. Hasta que llega el año dos mil diecinueve el mes de octubre, entonces Víctor me contacta “Poli quieres trabajar con nosotros, trabajemos”, yo sin dudarlo, de una, “vamos pues”. Entonces nos vinimos de Perú para acá para Colombia.

7.3.2 Entre las coreografías y guapeos

Uno de los desafíos que tiene Poli como animador en Colombia tiene a ver con los usos mismos del idioma, relacionarse con modismos acentos, y los significados. Es decir, usar en la animación frases y palabras que tiene sentidos de lugar específicos. Aprender términos usados en el Cauca, para ser incorporados dentro de la animación:

Y en cuanto a la conexión al público es muy duro, es una lucha diaria, es un aprendizaje diario. De hecho, como te digo cuando llegué por primera vez acá a Colombia, no sabía de muchos acentos, muchas palabras eran diferentes, entonces me sentí un poco perdido.

También otra diferencia que nota Poli se relaciona a la forma como el público asume el baile, encontrando signos diferenciados entre el baile de la tecnocumbia en Perú y en el Cauca: “Hasta en el mismo baile acá en Colombia es muy diferente que en Perú. Bueno, acá es más pegado, es más de pareja, en Perú es individual, libre”.

Y esta destreza conjunta capturó mi atención en el animador, la habilidad incorporada del baile, y hacer coreografías en grupo, y de la voz en interacción con la del cantante, como un juego conjunto entre dos formas de vocalidad, que a su vez producen la vocalidad tejida en esa

forma sonoridad de la cumbia sureña. Y dentro de la producción vocal del animador están los *Guapeos*, que son palabras o que se repiten permanentemente, para motivar a la gente a bailar, de los cuales, algunos son preparados y otros improvisados, dependiendo del motivo y del lugar donde sea el Show o la fiesta:

Te cuento que yo no estaba acostumbrado a lo que es el tema del baile y a la misma vez animar, la coreografía y hablar y hacer *guapeos*. *Guapeos* se llaman palabras de repetición como “*saltando, saltando hey, saltando saltando hey*” son *guapeos* que los conocemos, son palabras de repetición o frases de repetición. Por ejemplo, otro puede ser “*toma chiquita toma, toma chiquita toma*” o “*una vueltecita, otra vueltecita*”, cosas así. En el *guapeo* se sacan nuevas palabras, más que todo frases que lleguen al público.

En esta conjunción el texto se torna escénico, es decir, exige exhibir el cuerpo y el desempeño cinestésico del mismo. La experiencia que trae Poli, bien recuerda las discusiones donde se valoriza el uso de la voz y el gesto como conceptos centrales para validar el lugar de la vocalidad en las performances de las culturas tradicionales y sus prácticas escénicas (DAVINI, 2000; VILAS, 2005; ZUMTHOR, 1993)

Los *Guapeos* son diferentes a las marcas, saludos y agradecimientos de las canciones grabadas que abordé en el capítulo 4. Por el contrario, los *Guapeos* acontecen en vivo y se incluyen las marcas y los agradecimientos para el momento específico del show. Cuanto más eficacia adquiera el *guapeo* como un estímulo, cuyo efecto está en relación con la respuesta del público, más significativa se vuelve esta frase como tal. Es una reiteración que se transforma en una especie de fórmula, que puede ser activada para modular las emociones dentro de la performance: “la gente se queda esperando a que lo repita en algún momento, porque le gusta”. La intervención del animador pretende ampliar la experiencia del oyente, sus expectativas, en función de los efectos vocales, con cadencia y ritmo, que acentúan y enriquecen la prosa, amplificadas por micrófonos y parlantes para alcanzar su público.

También exige la variación del contenido y la capacidad de improvisar que debe mantener conservando una voz de animador, que describe como impostada. Es decir, que ha realizado un trabajo de llevarla de un timbre agudo a uno tendiente a grave:

El tema de la impostación de voz es muy importante, mi voz era más aguda que lo que tengo hoy en día de animador, entonces como que no la impulsaba de acá del diagrama, sino que lo hablaba en garganta. Eso es un proceso de aprendizaje, hasta hoy en día sigo aprendiendo muchas cosas entonces hablaba y veo mis videos aun y veo y digo “wow que tal cambio”.

Este trabajo de revisar lo hace con su compañero de tarima Víctor con quien ensaya las coreografías y hacen pareja escénica, ambos se respaldan y se ayudan mutuamente en el escenario y fuera de él:

Entonces siempre lo importante es que digamos en mi compañero lo que es Víctor Quispe, mi persona siempre sabemos sentarnos en la mesa a la hora de comer entonces dialogamos “sabes, ahí esto está mal”, “hay que practicar esto” entonces empezamos. Entonces Víctor me empieza a enseñar con el tema de respiración, con el calentamiento de cuerdas vocales y poco a poco, fue un proceso el aprender, bueno me falta todavía pero estamos en ese proceso porque la voz también cambia.

Otro aspecto que Poli destaca es que el animador asume un comportamiento escénico independiente de sus condiciones emocionales personales, pues actúa para alegrar a la gente y darle potencia al grupo:

Los animadores muchas veces podemos tener problemas tanto como sentimentales, económicos, familiares o de salud, pero tienes que olvidarte cuando estas en tarima y tienes que concentrarte en tu trabajo, porque el público vino a un evento para bailar, viene a ver a un grupo el cual va hacer su show. El público muchas veces viene a divertirse porque pues pasa que en la casa tiene problemas económicos, problemas de pareja, problemas de trabajo, están estresados, entonces ellos dicen “hoy me voy a bailar a desestresarme”, entonces ahí entra el animado... hace del psicólogo del público. Es cuando va bueno el animador llega el público, llega a grupo con esa energía, ellos están relajados al ver a su grupo le transmite la energía.

El animador contiene una vocalidad con la cual asume una función de cohesión cuya eficacia está en riesgo en performance. El animador convergen para Poli en la práctica, ya que lo entiende como un portavoz y mediador de estados emocionales: “uno se siente bien alimentado, bien pagado a nosotros no nos interesa el tema económico porque nosotros vivimos de eso, la alegría es el público y eso te cuento”.

Su exposición me presentaba una concatenación de elementos que dan cuenta de economías particulares en las performances vocales anunciadas. Le cuestioné:

GM: Bueno yo soy músico y uno se siente bien por el reconocimiento de la gente y tú me has dicho le has invertido mucho tiempo y dedicación también un proceso de aprendizaje, pues es una forma de vivir ¿no? pero también de capitalizar, pues con ciertas cuestiones materiales, pues uno necesita obviamente para comer, para vestirse o para sus responsabilidades ¿no?

Poli: Correcto en el tema de lo que es salario o el pago, te cuento que tanto es el amor a la música que por todo el dinero que te ofrezcan no te pueden detener. De hecho mi hermano es confeccionista, el confecciona lo que es prendas, ruanas, tiene un taller y me dijo “dedícate a esto acá vas a ganar dinero”, pero ese es un trabajo que te encierras, pues de tal hora a tal hora y estás ahí metido. Pero mi sangre, mi amor a la música es más grande y dije “no me importa ganar tanto dinero, yo prefiero algo que me guste y trabajar. Y pues aquí en Colombia por presentación inicié con treinta mil pesos [7 USD], por presentación, en Perú lo que es 30 soles, poco a poco, cincuenta mil pesos [12 USD] y así, poco a poco, hasta el momento donde ya empecé a pisar escenarios grandes, y ahora gano un poquito más por presentación.

Mis dudas también transitaron hacia su relación con el departamento del Cauca y los imaginarios sobre el mismo:

Por primera vez salí de mi trabajo de allá en Perú, entonces allá mi jefe me asustó “pues dónde te vas a ir a ¿ja Colombia!?” se sorprendió “pero Colombia es peligroso”, me dijo “allí hay mucha guerrilla, matan gente”. Y yo, sin miedo al éxito, vámonos, si me muero al fin de cuenta soy soltero a nadie dejo sufriendo. Entonces digo siempre vayas donde vayas, seas de donde seas, de cualquier país, mientras eres respetuoso, amable, trabajador no hagas daño a nadie, siempre eres bienvenido. Ahora me siento feliz contento porque la gente acá también son amables.

Poli asumió el reto a pesar de los imaginarios contruidos sobre Colombia de “ser un país violento, que es peligroso, lleno de guerrilleros y narcotraficantes”. Esas frases que también permanentemente me expresan cuando estoy en Brasil, en diferentes contextos desde el salón de clase hasta en el bar, a las cuales ya tengo una única respuesta automática e irónica “ajam”.

En este capítulo destacué una diversidad de producción de tecno-vocalidades de los hombres jóvenes misak: la diferencia cosmológica entre la locución y la comunicación radial y sus sentidos, las técnicas y tecnologías del *voice over* en las producciones DJ y las propagandas sonoras, y la relación entre voz, cuerpo, baile, persuasión y expresividad de quienes ejercen la animación en el comercio y en los grupos musicales de tecnocumbia.

Los que hacen sonar se mueven en las fronteras sociales y culturales, y en función de diversos capitales que se establecen en una conexión global. En tales formas de producción vocal-corporal resaltan los conocimientos nativos inscritos en la agencia de identidades indígenas no fijadas, lo que les permite mostrar una multiplicidad de sentidos. Así, como resalté en el segundo capítulo acerca de las corporalidades Misak agenciadas y potencializadas para pervivir y extender sus territorialidades más allá de los límites a los que han confinado a su pueblo en medio de un contexto conflictivo, las tecno-vocalidades constituyen estrategias para cultivar capitales simbólicos y mercantilizar sus habilidades a través de las mediaciones tecnológicas.

CONSIDERACIONES FINALES

En esta tesis propuse la idea de *formaciones tecno-sónicas* como una posibilidad para comprender las prácticas sonoras de hombres jóvenes del pueblo Misak en universos sonoros que involucran las transformaciones tecnológicas y las *acustemologías* (FELD, 2015). Las *formaciones tecno-sónicas* son tramas en latencia de afinidades, sentidos comunes y fricciones, formas sensoriales que crean un efecto expansivo mediante lo sonoro. Comprenden el flujo de las materialidades, los humanos y los seres que crean los entornos.

Las *formaciones tecno-sónicas* pueden rastrearse en *zonas de fricción sonora*, ya que dan cuenta de las acustemologías en conflicto, donde la gente disputa sus formas de conocer y vivenciar a través de lo sonoro en permanente creación, disputa y transición entre mundos sonoros pulsantes. La idea de *zonas de fricción sonora* está inspirada en las “zonas de interacción incómoda”, propuestas por Ana Tsing (2005) quien piensa las *conexiones globales* como una vía para comprender las variaciones de indigenidad. Las *zonas de fricción sonora* son una forma de rastrear los conflictos que revelan la presencia de las formaciones tecno-sónicas. Destaco que estas fricciones sónicas ocurren de diferente modo y entre diversos actores que involucran las disposiciones intersensoriales, orientadas por el vector del sonido y los universos sónicos en sus encuentros de múltiples ontologías. Estas zonas de fricción sonora producen territorialidades dinámicas y cuerpos que tratan de dominar las inestabilidades. Es decir, inestabilidades resultado de las fuerzas que actúan moldeando las identidades humanas y promueven estereotipos, formas hegemónicas de representación de la alteridad, de por sí, estáticas. Los cuerpos producidos en las zonas de fricción sonora desarrollan atributos y habilidades sensibles mediante procesos de aprendizaje, convirtiéndose en formas de acceso y comprensión de la modernidad en conexión global.

Es importante destacar que en el Cauca, las *formaciones tecno-sónicas* se encuentran en permanente tensión dado que las territorialidades superpuestas se reconfiguran permanentemente por las dinámicas vinculadas a los problemas por la tenencia de la tierra y los conflictos históricos interétnicos que involucran actores hegemónicos, al Estado y la implementación de políticas extractivistas. Tales conflictividades se sienten en las sonoridades distintas a partir del conglomerado de prácticas sonoras, que comprenden acustemologías y tensiones. También, tanto producen y reproducen, como problematizan las *formaciones de alteridad*. De ese modo, la noción de *formaciones tecno-sónicas* permite trascender y problematizar la idea de género musical para pensar en las complejidades, los sentidos y las sensibilidades compartidas y sus antonimias.

En esta tesis establecí un diálogo con las discusiones actuales de la etnomusicología y de la antropología que piensa en los fenómenos de la existencia de múltiples ontologías. Desde la etnomusicología y la antropología de la música conceptos como *acustemología* (FELD, 2015), *músico-lógica* (BASTOS, 1978) y *cosmosónica* (STEIN, 2013), ayudan a pensar en la existencia de diferentes formas de concebir el sonido y la música, con relación a una concepción occidental. Es importante entender que estos esfuerzos también están orientados hacia una vigilancia reflexiva, que entiende el sonido no como un objeto en sí mismo, si no como flujos sonoros indicadores de vida.

Realicé una etnografía con un periodo presencial y otro virtual -durante la pandemia del COVID-19 cuando estuve en Brasil-, que como método interpretativo y reflexivo, está basada en la observación y la participación. Esta investigación también se orientó por una *autorreflexión* que moduló mi visión y audición, presente en la atención de los eventos que consideré significativos en campo. Así, esta etnografía también es un proceso de aprendizaje que me llevó a múltiples y diversos cuestionamientos que estremecieron algunas zonas de comodidad sobre las formas como percibo y entiendo el sonido en relación a las formas de cómo se negocia ser o no ser indígena en la actualidad, colocando en cuestión las representaciones y estereotipos que recaen sobre sus individuos.

Las complejidades que se viven en el Cauca, son múltiples, economías ilegales y extractivistas, grupos armados y la lucha por la recuperación de territorios por parte de diversas comunidades, entre ellas el pueblo Misak, con una población mayoritariamente joven que crece y tiene déficit de tierras, lo que también repercute en la capacidad de sustentabilidad de la unidad familiar Misak. En la búsqueda acelerada de alternativas económicas, algunas son dinamizadas desde los cabildos y otras, son los esfuerzos personales que han obligado a la permanente movilización de un porcentaje de su población joven hacia las ciudades de la región

o la capital para incorporarse a una diversidad de opciones laborales en una suerte de precariedad. Tales dinámicas en el Cauca que cuenta con una alta población indígena lleva a comprender la territorialidad en función de la idea de indigenidad (DE LA CADENA; STARN, 2007), que se presenta de diversas formas identificables en las fricciones y en la conexión global (TSING, 2008) entre diversos actores con efectos localizados.

Las territorialidades superpuestas en el Cauca, producidas en función de tensiones que ejercen diversos actores sobre el territorio que aparecen, cobran efectos en diversos dominios de la vida cotidiana de las personas que habitan esta región, y en la producción de subjetividades. Estos fenómenos sociales en el marco del giro eco-territorial (SVAMPA, 2011) involucran, procesos de despojo y reivindicación sobre la tierra, produciendo territorialidades superpuestas que se pueden indagar también en los dominios del sonido. Dominios que se presentan en varias materialidades agenciadas por personas que *hacen sonar* músicas, locutores, comunicadores, DJs, animadores y músicos, que se articulan en diversos lugares, emisoras, redes sociales, la calles del comercio, estudios de grabación profesional o casetas de baile y grupos musicales.

Tomé como punto de partida para el análisis de esta tesis la idea Misak de *hacer sonar*, que no sólo hace referencia a un sujeto que emite un sonido a través de un objeto, sino que por el contrario, remite a un actor manipulador y transformador del sonido. *El o la que hace sonar* tiene un saber experto que le posibilita generar experiencias sónicas. Entendí que *los que hacen sonar* tecnosonoridades entre los Misak configuran un enmarañado de materiales, con propiedades o potencialidades transformadoras que se actualizan de forma permanente.

Las diversas dimensiones de las corporalidades de *los que hacen sonar* Misak configuran un entramado de posibilidades de interacción, como respuesta a modelos superpuestos que refuerzan lo que significa ser un indígena en la actualidad, que en una visión hegemónica se vincula de forma romántica y colonizadora a un territorio, a los resguardos, movilizandolos tales imaginarios a partir de geografías (BRIONES, 2005).

Las prácticas que hacen los jóvenes que *hacen sonar* en Guambía las entiendo como formaciones tecno-sónicas, prácticas sónico performativas interconectadas en un mundo globalizado por tecnologías electrónicas y digitales que son movilizadas por grupos humanos en relación geopolítica. Con la idea de *formaciones tecno-sónicas*, como he mostrado en el transcurrir de los capítulos, un camino para comprender mediante la vía de la experiencia etnográfica cómo se articulan las prácticas sonoro-musicales. No se desliga de dinámicas globales, se configuran como ensamblajes que dependen de las tecnologías y sus accesos. Instigan a pensar y cuestionar la relación tradicional/moderno, discursos que son punto de

partida y análisis aun en los estudios sobre las prácticas sonoro-musicales. Las formaciones tecno-sónicas se entraman en las materialidades sonoras y las relaciones cosmo-ontológicas, y cuestiona las identidades culturales y las tentativas cosificadoras sobre los grupos humanos.

La idea de formaciones tecno-sónicas articuladas por *los que hacen sonar* Misak, revela formas variables de indigenidad, en función de políticas sónicas de voces indígenas alternativas que debaten los discursos de una voz autorizada discursiva, la “voz indígena”, que representa las formas idealizadas de ser Misak, que proliferan en el marco de las políticas multiculturales.

La dimensión sónica presente en el enmarañado del sistema de radiodifusión complejo del Cauca, presenta otras dimensiones acerca de cómo se disputan tales territorialidades superpuestas en el espectro radioeléctrico que, aunque no sean evidentes, se perciben escuchando radio en movimiento por la región. Se trata de la producción de territorialidades, economías y estrategias de expansión sonora que adquieren sentidos y efectos entre quienes manipulan y participan de las experiencias sónicas. Estas materialidades son movilizadas a partir de esfuerzos y formas de conocimiento aplicadas en la radiofonía, la producción, la circulación y la creación de materialidades sonoras, es decir, en las formas de accionar el sonido por *los que hacen sonar*.

Las trayectorias de las personas y las cosas se entraman, seguir las nos permite contornar la relación entre fenómenos y atender las complejidades de las dinámicas sociales. Aquí, las prácticas sonoro-musicales, las formas de escucha y la relación con el sonido nos dan una idea acerca de cómo estos fenómenos adquieren sentidos en las prácticas cotidianas. Entender la experiencia sonora desde el cuerpo permite transitar por las posibilidades diversas de las formas de ser que han sido configuradas en modelos de representación a partir de diversos discursos que producen formas de alteridad, los cuales se tornan en un medio para forzar formas de exclusión social, retratando los caracteres nacionales como fijos, simples, e inequívocos.

Otro punto de tensión que revela una conexión global es la movilidad a las grandes ciudades de personas jóvenes y niños, las vicisitudes a las que deben confrontarse al asumir diversos regímenes de comportamiento civilizatorio urbano, como la obligación de aprender con fluidez la lengua hegemónica del español, una lengua del legado colonial y cosmopolita que por otro lado, facilita las interconexiones globales entre poblaciones indígenas.

Al seguir las prácticas sonoro-musicales en relación con las tecnologías y el lugar de *los que hacen sonar* tecno-sonoridades en Guambia, destaco de nuevo, cómo la idea de *formaciones tecno-sónicas* puede ayudar también a comprender los sentidos comunes en la producción de territorialidades y de sentidos cosmológicos de lo que se le llama tecnocumbia o cumbia sureña en el Cauca, con sus sentidos localizados. Así pues, la noción de género musical

es insuficiente para comprender las conexiones globales, las articulaciones locales, de tecnologías, objetos, personas que se traman en este encuentro, y la multiplicidad de sentidos y multisensorialidades que involucra.

He destacado la importancia de los medios digitales de comunicación en la construcción de redes de músicos y públicos, de ese modo, no es una sorpresa que estos sean claves para fortalecer el diálogo inter-indígena y engendrar ideas de autoidentificación indígena de forma local, regional y transnacional.

Hacer uso de las nuevas tecnologías para la información y la comunicación, compartir y seguir los movimientos e involucrarme con *los que hacen sonar* a través de diferentes escenarios que internet me permitió dar continuidad a los vínculos con las personas, así como seguir las prácticas en escenarios diferentes al cara a cara, sin descartar que las relaciones puedan cambiar en tales encuentros.

Evidenció cómo en las formaciones tecno-sónicas, las trayectorias de las personas y las cosas se entraman, y seguir estos vectores permite contornar la relación entre los fenómenos y atender las complejidades de las dinámicas sociales. Aquí, las prácticas sonoro-musicales, las formas de escucha y la relación con el sonido es un puerto para acceder a las experiencias sensoriales que se producen en la modernidad actual.

Las políticas indígenas, en conexión global, y la gestión sobre los derechos de acceso a las formas de comunicación propia, como la radio, es un punto relevante en los relatos de los que hacen de *los que hacen sonar* Misak. La radio ocupa un lugar privilegiado en la producción de una acustemología Misak. Mostré que al trazar la trayectoria de una emisora alternativa para la población joven de Silvia, es posible percibir una red de alianzas, que movilizan tecnologías configuradas como ensamblajes para dar forma a la experiencia radiosónica. Estos ensamblajes son articulados por políticas de la transgresión que desafían las formas estéticas hegemónicas y de producción radial.

Al seguir y ser parte de un grupo de tecnocumbia, fue posible percibir categorías nativas, no definitivas, con las cuales algunos integrantes, orientan sus ideas en la búsqueda de una sonoridad. Estas valoraciones sugieren pensar en sonidos: “claros”, “opacos”, “grandes”, categorías nativas sónicas que expresan el vínculo sonoro profundo con el cuerpo, con la movilización de emociones y sentimientos y las formas de ser, sentir y pensar. Evidenció como estas valoraciones sonoro-performativas conservan vínculos sociocosmológicos del pensamiento Misak, crucial en la producción de sensibilidades y de territorialidad.

Otra evidencia de lo anterior es la idea de “mojar la mezcla”, que invita a pensar en las relaciones sonoro imagéticas y eco-ambientales que configuran el territorio Misak, y cuyos

efectos son transducidos en sonidos digitales intervenidos con procesadores de sonido, softwares y múltiples efectos tímbricos de producción digital.

Las formaciones tecno-sónicas agenciadas por *los que hacen sonar* se revelan en diversos escenarios en tensión de relaciones entre humanos, y extendidas con seres de la serie extrahumana y las cosas, que juntas, configuran ambientes transitorios. Y en estos entornos el sonido en el acontecimiento musical ocurre en escenarios de negociación política conflictivos. En esta línea interpretativa *los que hacen sonar* tecnosonoridades en el Cauca se instalan en una dinámica cosmopolita en función de conexiones globales, movilizadas en los cuerpos de las personas, las ideas, las habilidades y las materialidades sonoras.

El estudio sobre los universos sonoros producidos por gente del pueblo Misak no termina con este trabajo. Esta tesis es una posibilidad de comprender y contornar dinámicas traslapadas de las prácticas sonoras-musicales que se integran al estudio de las sociedades indígenas. Establecí encuentros dialógicos que ampliaron mis percepciones sobre los universos sonoros, que se debatieron en situaciones conflictivas generadas en las dinámicas políticas históricas y actuales.

En mi experiencia de campo, en Cauca y entre los Misak, puedo afirmar que la figura del antropólogo en ocasiones aparece agotada o solicitada de otras formas. Guambia es un territorio donde la presencia desde la primera mitad del siglo XX ha sido constante la intervención de los antropólogos, desde perspectivas indigenistas, colaborativas, solidarias y decolonizadoras lo que ha conllevado a una saturación de la presencia del investigador. En ocasiones durante trabajo de campo fui confrontado “¿Qué más nos vienen a investigar?”, como cuestionó un mayor Misak, o “se necesita un antropólogo de verdad que investigue a los Misak”, como demandó un mestizo nativo de Silvia que insinuaba siempre afirmaba los intereses de los Misak.

Entre estas encrucijadas se encuentra la investigación de la antropología en la actualidad, entre colectivos que se reivindican como etnias bajo el discurso multiculturalista y pluriétnico.

Finalmente, mi aprendizaje en el Cauca entre los Misak no se limitó al campo sonoro-musical; en este trayecto se construyeron relaciones afectivas que extrapolan la finalización de esta tesis. Esta es una investigación que da apertura a establecer conexiones diversas, y el inicio de nuevos procesos con personas y experiencias con las cosas en devenir, que transitarán inseparables junto con mis reflexiones como antropólogo que privilegia el oficio como etnógrafo.

REFERENCIAS

- ACOSTA, Alberto. Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición. In: LANG, Miriam; MOKRANI, Dunia (Org.). *Más allá del desarrollo*. Quito: Fundación Rosa Luxemburg; Abya Yala, 2011. p. 83-118.
- ARANDA, Misael; DAGUA, Avelino; VASCO, Luis. *Guambianos: hijos del arcoíris y del agua*. 2. ed. Bogotá Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular. 2015 [1998].
- ARIAS, Julio; CAICEDO Fernández, Alhena. Aproximaciones al despojo desde Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 52, n. 2, 2016. Disponible en <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/29> acceso on 14 Sept. 2020.
- ARIAS, Julio; CAICEDO Fernández, Alhena. Etnografías e historias de despojo: una introducción. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 53, n. 1, p. 7-22, 2017. Disponible en <https://doi.org/10.22380/2539472X.1>. acceso on 14 Sept. 2020.
- ARIEL DE VIDAS, Anath. *Memoria textil e industrial del recuerdo de los Andes*. Quito: Ediciones Adya Yala, 1996.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUTORIDAD ANCESTRAL DEL PUEBLO MISAK. *Misak Ley: por la defensa del derecho mayor, patrimonio del pueblo Misak*. Silvia: Cabildo de Guambía, 2007.
- BALSEBRE, Armand. Voces microfónicas para una historia de la radio y la televisión. In: BUSTOS, Inés (Coord.). *La Voz: la técnica y la expresión*. 2. ed. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2003. p. 205-244.
- BARTOLOMÉ, Miguel. *Los pobladores del "desierto": genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina*. In: MEDINA, Andrés; OCHOA, Ángela. (Eds.), *Etnografía de los confines: Andanzas de Anne Chapman*. México D.F.: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.
- BEHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Ct: Greenwood Press, 1984.
- BENAVIDES, Diego. *Una mirada al Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto*. Cali: Universidad del Valle, 2008.
- BIGENHO, Michelle. *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave, 2002.
- BONILLA, Heraclio. *Cultura vs. Desarrollo en el contexto rural del área andina*. Serie Documentos de Trabajo Noviembre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.
- BONILLA, Víctor. Resistencia y luchas en la memoria misak. In: PEÑARANDA, Daniel. (Coord.). *Nuestra vida ha sido nuestra lucha, resistencia y memoria en el cauca indígena*. Bogotá: Centro de Memoria Histórica, 2012, p. 121-166.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. Pregones callejeros. *Revista de Folklore*, t. 1, a. 1, n. 2, p.11-14, 1981.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. Londres: Headline, 2006.

BRIONES, Claudia. Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. In: BRIONES, Claudia (Ed.): *Cartografías Argentinas*. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad. Buenos Aires, Editorial Antropofagia. 2005, p. 9-36.

_____. Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société Suisse des Américanistes Schweizerische Amerikanisten - Gesellschaft*, n. 68, p. 73-90, 2004.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALAMBAS, Felipe. et al. *Silvia, La suiza de américa: su riqueza natural, cultural y económica*. Silvia: Universidad del Cauca; Administración Municipal de Silvia, 2004.

CALLE, Laura. *El espejismo de la autonomía indígena: mirada a la situación de una comunidad en la Orinoquía Colombiana*. Anuario de acción humanitaria y derechos humanos n. 12, p. 71-96, 2014.

CAMELO, Diana. *Objetos textiles guambianos*. Quito: Editorial IADAP, 1994.

CITRO, Silvia. Ritual y Espectáculo en la Música Indígena: El Caso de los Jóvenes Toba del Chaco Argentino. *Latin American Music Review*, v. 26, n. 2, p. 318–346, 2005. Disponible em <www.jstor.org/stable/4121682> Acceso em: 29 Oct. 2020.

COLLIER, Stephen; ONG, Aiwha. *Global Assemblages, Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*. Malden: Blackwell, 2007.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA de 1991. Disponible em: <<http://www.constitucioncolombia.com/indice.php>>. Acceso em: 21 jun. 2017.

CORTÉS, Diego. Radio Indígenas y Estado en Colombia ¿Herramientas “políticas” o Instrumentos “policivos”? *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 140, p. 59-74, 2019. Disponible em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7319381>> Acceso em: 29 Oct. 2020.

CRAGNOLINI, Alejandra. Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006. Disponible em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201006> Acceso em: 20 de oct. 2020.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for Anthropology, *Ethos*, v. 1, n. 18, p. 5-47, 1990. [traduzido em: CSORDAS, Thomas. *Corpo/cura/significado*. Editora da UFRGS, 2008].

DAVINI, Silvia. Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actor's Vocality on Buenos Aires' Stages in the 1990s. Tese (Doutorado em Teatro) – University of London; Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

DE LA CADENA, Marisol. Política indígena: un análisis más allá de ‘la política’. *World Anthropologies Network (WAN), Red de Antropologías del Mundo (RAM)*. n. 4, 2009. Disponible em: <http://ram-wan.net/old/documents/05_e_Journal/journal-4/jwan4.pdf> Acceso em: 21 jun. 2022.

_____. *Earth Beings: Ecology of Practice across Andean Worlds*. Durham and London: Duke University Press, 2015.

DE LA CADENA, Marisol; STARN, Orin. *Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio*. *Tabula Rasa*. n. 10, 2009, p. 191-223. Disponible em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39612022007>> acceso 20 set. de 2022.

DESCOLA, Phillipe. *Más alla de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

DE LAET, Marianne; MOL, Annemarie. The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology. *Social Studies of Science*, v. 30, n. 2, p. 225–64, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/285835>. Acesso em: 21 jun. 2021.

DIAZ-CINTAS, Jorge. ORERO, Pilar. Voice-Over. In: BROWN, Keith (ed.). *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2. ed. Oxford: Elsevier, 2006, p. 477-479.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ERLMANN, Veit. *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West*. London: Oxford University Press, 1999.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (orgs). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016, p. 21-66.

FALS BORDA, Orlando. Acción comunal en una vereda colombiana, su aplicación, sus resultados y su interpretación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.

FASSIN, Didier. Les économies morales revisitées. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, a. 64, n. 6, p. 1237-1266, 2009. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-Annales-2009-6-page-1237.htm>> Acesso em: 26, jun, 2022.

FELD, Steven. Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments. In: HOWES, David (ed.). *Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2005. p. 179-191.

_____. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni. (org.). *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology?* Intersezioni Musicali, Udine: Nota, 2017. p. 82-99

_____. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENKY, Matt. (org.). *Keywords in Sound*. Durham, NC: Duke University Press. 2015, p. 12-21

_____. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 49, n. 1, p. 217-239, 2013.

_____. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, Steven; BASSO, Keith. (org.). *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996. p. 91–135.

FISCHER, Eva. Los Tejidos Andinos, Indicadores de Cambio: Apuntes sobre su Rol y Significado en una Comunidad Rural. *Chungara: Revista de Antropología Chilena*. v. 43, n. 2. p. 267-282, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562011000200008>>. Acesso em: 8 de jan de 2022.

FONTANARI, Ivan. *Os DJs da perifa: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo*. Tesis (Doctorado em Antropología Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MA: Houghton Mifflin. 1979.

GIUMBELLI, Emerson. Ciência, arte, religião: conexões, dissoluções. In: FONSECA, Claudia et al. *Antropologia da Ciência e da Tecnologia*, dobras reflexivas, 2016, p. 35-61.

- GUDYNAS, Eduardo. Neo-extractivismo y crisis civilizatoria. In: ORTEGA, G (Org.). *América Latina: avanzando hacia la construcción de alternativas*. Asunción: BASE IS, 2017. p 29-54.
- _____. Extracciones, extractivismos y extrahecciones: un marco conceptual sobre la apropiación de los recursos naturales. *Observatorio del Desarrollo*, n. 18, p. 1-18, 2013.
- HERZFELD, Michael. *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004a.
- _____. *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*. Routledge, New York, 2004b.
- _____. *A produção social da indiferença: explorando as raízes simbólicas da burocracia ocidental*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 2009 [1995].
- HINE, Christine, *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*, London, Bloomsbury, 2015.
- INGOLD, Tim. *Perceptions of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres/Nova York: Routledge, 2005.
- _____. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes, Petropolis, RJ, 2015.
- _____. *The Perception of the Environment*. London: Routledge. 2000.
- _____. *The Appropriation of Nature: essays on human ecology and social relations*. Manchester, Manchester University Press. 1986.
- _____. *The Skolt Lapps Today*. Cambridge, Cambridge University Press. 1976.
- KERRY, Segrave. *Payola in the music industry: A history, 1880-1991*. Jefferson: McFarland 1994.
- KOZINETS, R.V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* University of California Press, 1988.
- KROPFF, Laura; STELLA, Valentina. Abordajes teóricos sobre las juventudes indígenas en Latinoamérica. *LiminaR*, San Cristóbal de las Casas, v. 15, n. 1, p. 15-28, jun. 2017.
- LARRAÍN, América. Viravoltas do artesanato indígena. Reflexões sobre o Sombrero Vueltiao na Colômbia. In: MONTARDO, Deise Lucy; DOMINGUEZ, Maria Eugenia (Orgs). *Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica*. Florianópolis: EDUFSC, 2014. P. 123-148.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2008.
- LEENHARDT, M. *Do Kamo: person and myth in the Melanesian*. Chicago: University Press. 1979 [1947].
- LEÓN, Andrés. Domesticando el despojo: palma africana, acaparamiento de tierras y género en el Bajo Aguán, Honduras. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 53, n. 1, p. 151-185, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.

- LEYVA, Arroyo. Chacalón, la música chicha y sus intérpretes. In: PLASENCIA, Rommel (ed.). *Otras miradas, géneros al margen de la cultura de hoy*. Lima: UNMSM. 2008.
- LINDLOF, Thomas; SHATZER, Milton. Media Ethnography in Virtual Space. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, v. 1, n. 42, p. 170-189, 1998.
- LUCAS, Maria Elizabeth. Introdução. In: LUCAS, Maria Elizabeth. (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p. 11- 14.
- LUPTON, D. (ed) Doing fieldwork in a pandemic, 2020. Em: <https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZCl8/edit?ts=5e88ae0a#>
- LÓPEZ-CANTOS, F. WhatsApp. Hábitos de uso y construcción de identidad visual con mensajería móvil, *Icono 14*, v. 15, n. 2, 2017, p. 70-91.
- LAW, Jhon; LIEN, Marianne. E. Slippery: Field Notes in Empirical Ontology. *Social Studies of Science*, v. 43, n. 3, p. 363–378, 2013.
- MARTÍNEZ, Oscar. Música Propia: Una etnografía sobre una forma del pensamiento Misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- MARTÍNEZ, Noriega. Música, imagen y sexualidad: el reggaeton y las asimetrías de género. *El cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 63-67, 2014,
- MARTÍNEZ, Guillermo. Las Antinomias del Poder Local. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2002.
- MASSEY, Doreen. Geographies of Responsibility. *Geografiska Annaler*, v. 86, n. 1, p. 5-18, 2004.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 399-422.
- MÉNDEZ, María. El impacto del narcotráfico en la cultura. La contracultura narco. In: *Mapa del narcotráfico en el Perú*. 2009, p. 99-112.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O filósofo e sua sombra. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 239-260.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEYER, Birgit. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: GIUMBELLI, Emerson; RICKLI, João; TONIOL, Rodrigo (Orgs.). *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre, Editora da UFRGS. 2019. p 43- 80.
- MILLER, Daniel; HORST, Heather. A. The Digital and the Human: a Prospectus for Digital Anthropology. In: HORST, H. A.; MILLER, D. (eds) *Digital Anthropology*. London: Berg, 2012, p. 3–38.
- MILLER, Daniel; SLATER, D. *The Internet: An Ethnographic Approach*. Oxford: Berg. 2000.
- MOLANO, Juan. *Damaciri y Jaury: La performatividad sonora Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo. Caldas (Colombia)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017

MONTARDO, Deise Lucy. Desde os Índios Tabajaras ao YBY Festival de música indígena contemporânea: rompendo barreiras do silenciamento. In: Maria Eugenia Dominguez; Deise Lucy Montardo. (Org.). *Arte, som e etnografia*. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC (Coleção Brasil Plural), 2021, v. 1, p. 283-301

_____. O rap indígena no contexto brasileiro da pandemia de Covid-19. In: ALARCON, D; PONTES, A. L.de M.; CRUZ, F. S.M.; SANTOS, R.V.. (Org.). *A gente precisa lutar de todas as formas: povos indígenas e o enfrentamento da Covid-19 no Brasi*. 1ed. São Paulo: HUCITEC, 2022, v. 1, p. 419-470.

MONTOYA, Luis. Corridos Prohibidos colombianos. In: MONTOYA, LUIS (coord.). *¡Arriba el Norte...!* Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. Testimonio Musical de México, 59. Primera edición: diciembre de 2013, p. 88-131.

MUELAS, Lorenzo. El derecho mayor no prescribe. *Ecología Política*, n. 19, p. 99-104, 2000. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=153426>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

_____. *La fuerza de la gente*. Juntando recuerdos sobre la terrajería en Guambía-Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

MUELAS, Bárbara. NUISUIK: Unaaship, munchip, puchip, utø marøp, lasrup: Temporalidad espacial, medición y conteo entre los misak. Bogotá: Gente nueva editorial, 2018.

MUÑOZ, Gloria. Legado de Orlando Fals Borda: Un compromiso social con las comunidades. In: LASA FORUM 49. 3, 2018, p. 39-45. Disponível em: <https://forum.lasaweb.org/files/vol49-issue3/Orlando-Fals-Borda-3.pdf>. Acesso em: 25 Jun. 2022.

NORBERTO, Rafael. *O “Rap AM” interseccionando gerações: um estudo etnomusicológico sobre práticas políticomusicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

NUCKOLLS, Janis. Language and Nature in Sound, Alignment. In: ERLMANN, Veit (ed.) *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Berg Publishers; Oxford International Publishers, 2004, p. 65 – 86.

OLMOS, Miguel. (Coord.) *Músicas migrantes: La movilidad artística en la era global*. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2012.

OCHOA, Ana María. El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *ArteFilosofia - v. 6 n. 11 Dossiê etnomusicologia*, 2011, p. 82-95. Disponível em: < <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/599/555> > . Acesso em: 04 jun. 2022

OGUT, H. E. The Covid-19 Pandemic and the Future of Ethnomusicology. *SEM Student News*, v. 16, n. 1, p. 16-19, 2020.

OMI, Michael; WINANT Howard. *Racial Formation in the United States*. New York: Routledge, 2014 [1986].

PACHECO DE OLIVEIRA, João. *Exterminio y Tutela*. Proceso de formación de alteridades en el Brasil. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2019.

PALAU, Paloma. *“Yo toco de todo”: configuração, interação social e mediações do trabalho musical nos grupos de sequências em Cali, Colômbia*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

_____. *¡Que sea para bien!* Saberes musicales y alianzas sónicas de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia: una interpretación desde las (etno)musicologías. Tese de Doutorado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, 2020. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/214297> > Acesso em: 14 jul. 2022.

PARRA, Juan (Org.). *El libro de la cumbia*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano; Discos Fuentes Edimúsica, 2019.

PINK, Sarah et al. *Digital Ethnography: Principles and Practices*. London: Sage, 2016.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografía virtual, netnografía ou apenas etnografía? Implicações dos conceitos. *Esfemas*. a. 2, n. 3, p. 61-71, 2013.

QUISPE, Arturo. Música tropical peruana: La Chicha, Construcción de nuevas identidades. In: PARRA, Juan (Org.). *El libro de la cumbia*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano; Discos Fuentes Edimúsica, 2019. p. 149-175.

_____. Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: De la chicha a la tecnocumbia. *Debates en Sociología*. Lima, n. 25, p. 119-141, 2000.

RAPPAPORT, Joanne. La nasa de frontera y la política de la identidad en el Cauca Indígena. In: RAPPAPORT, Joanne (edit). *Retornando la mirada: una investigación colaborativa interétnica sobre el Cauca a la entrada del milenio*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005, p. 31-56.

RAPPAPORT, Joanne; RAMOS, Abelardo. Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico. *Historia Crítica*, n. 29, 2005.

REGUILLO, Rossana. *Culturas Juveniles, formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012a.

_____. Navegaciones errantes: De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y sociedad*. n.18, p. 135-171, 2012b.

RESTREPO, Eduardo. Antropologías disidentes. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 35, UBA, Buenos Aires, p. 55-69, 2012. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/1362>>.

RIETVELD, Hillegonda; ATTIAS, Bernardo; GAVANAS, Anna (ed.). *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2013.

ROMERO, Raúl. Andinos y Tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global. In: _____. (Org.). *Todas las Músicas*. Diversidad sonora y cultural en el Perú. Serie Estudios Etnográficos. Tomo 8 Lima, Instituto de Etnomusicología PUCP, 2017, p. 189-213.

RUIZ FERNÁNDEZ, Alex Javier. “¡No hay miedo ni prejuicio que dobleguen mi corazón!”: El proyecto musical de La Nueva Invasión en el contexto limeño actual. Tesis de Licenciatura en Antropología. Facultad De Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica Del Perú 2018, p. 339.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. “*Todos na produção*”: etnografia das narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SARRAZIN, Jean. Elementos para una crítica de las políticas dirigidas a la protección de la diversidad cultural en Colombia. *Estudios Políticos*, p. 127-148, 2019. Disponível em: < <https://www.redalyc.org/journal/164/16459057007/html/> > Acceso: 27 de jun de 2022

SCHWARZ, Ronald. Hacia una antropología de la indumentaria: El caso de los Guambianos. *Revista Colombiana de Antropología*, n. 20, p. 296-334, 1976.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da Pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, n. 32, p. 2-19, 1979.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os KiseDJe? Uma antropologia musicalidade um povo amazônico*. Coacnaify. 2015 [1988].

SCARONE, Marcello; SANCHEZ, Gloria. *Legislación sobre radiodifusión sonora comunitaria: estudio comparativo de legislaciones de trece países*. UNESCO, 2013. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000130970_spa>. Acesso em: 25 Jun. 2022.

SOILO, Andressa Nunes. *Habitando a distribuição do entretenimento: regime de propriedade intelectual, a tecnologia streaming e a “pirataria” digital em coautoria*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019, p. 290. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200183#>> Acesso em: 22 out. 2022.

SOTELO, Eunice. “A Ritmo de Cumbia”: Representaciones de Feminidad en la Cumbia Peruana. Tesis de Magister en Estudios de Género. Escuela de Posgrado. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

STEIN, Marília. *Kyryngüé mborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*, Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17304>> Acesso em: 22 set. 2022.

_____. A construção sonora da pessoa: uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Garaní. In: LUCAS, Maria Elizabeth. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavizual, 2013. p. 17 - 44.

STENGERS, Isabelle. The Cosmopolitical Proposal. In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Org). *Making Things Public*. Cambridge: MIT Press, 2005. p. 994 - 1003.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *O Efeito Etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

SVAMPA, Maristella. Modelos de desarrollo, cuestión ambiental y giro eco-territorial. In: ALIMONDA, Héctor. (ed.). *La naturaleza colonizada*. Buenos Aires: CLACSO, 2011. p. 181-215.

TOLA, Florencia. “Eu não estou só(mente) em meu corpo”. A pessoa e o corpo entre os Toba (Qom) do Chaco argentino. *Maná*, v. 13, n. 2, p. 499-519, 2007.

TORO, Ximena. Métele con candela pa’ que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón. *Punto Género*, n. 1, p. 81-102, 2011.

TSING, Anna. *Friction: an Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

_____. “Indigenous Voice”. In: DE LA CADENA, Marisol; STARN, Orin. (Orgs.) *Indigenous Experience Today*. Oxford: Berg, 2007. p. 33–67.

TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Unesp, 2010 [1980].

TAUSSIG, Michael; RUBBO, Anna. [MINA, Mateo]. *Esclavitud y libertad en el Valle del Río Cauca*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011 [1975].

TROYAN, Brett. *Cauca's Indigenous Movement in Southwestern Colombia: Land, Violence, and Ethnic Identity*. Lanham: Lexington Books, 2015.

TUCKER, Joshua. *Making Music Indigenous: Popular Music in the Peruvian Andes*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2019.

TUNUBALÁ, Floro; MUELAS, Juan. Segundo plan de vida de pervivencia y crecimiento Misak Mananasrøkurri Mananasrønkatik Misak Waramik. Guambia, diciembre de 2008. Disponível em <<https://repository.iom.int/bitstream/handle/20.500.11788/377/COL-OIM%200296.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 25, junho de 2022

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

TUNUBALÁ, Catalina. *La construcción social del estar Misak en Fontibón- Bogotá*, Tesis Psicología. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad Externado de Colombia Bogotá, 2021.

TURNER, Víctor. *El proceso ritual*. Estructura y Antiestructura. Madrid: Taurus. 1988

URDANETA, Martha Lucía. *En busca de las huellas de los antiguos guambianos*. Investigación arqueológica en el Resguardo de Guambía. Trabajo de Grado (Pregrado en Antropología) Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.

VANEGAS, Gildardo; ROJAS, Axel. *Poblaciones negras en el norte del Cauca: Contexto político organizativo*. Bogotá: Observatorio de Territorios Étnicos. Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

VASCO, Luis Guillermo. Transferencias presupuestales y sociedades indígenas en Colombia (¿una visión pesimista?) In: _____. *Entre selva y páramo*. Viviendo y pensando la lucha india. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2002. p. 234-241.

_____. *El sombrero del ahogado: la constitución del 91*, Disponível em <<http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=89>>. Acesso no dia 14 set 2022.

VASCO, Luis; ARANDA, Misael; DAGUA, Avelino. En el segundo día, la Gente Grande (Numisak) sembró la autoridad y las plantas y, con su jugo, bebió el sentido. In: CORREA, François (ed.). *Encrucijadas de Colombia Amerindia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1993. p. 9-48.

VASCONCELOS NETO, Agenor Cavalcanti de. A música kuximawara: uma etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM). 2020. 245 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

VIANNA, Hermano. A música paralela. In: *Folha de S.Paulo* São Paulo, 13 out 2003, p. 6. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm> >. Acesso no dia 15 out 2022.

VILAÇA, Aparecida. Chronically unstable bodies. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 11, p. 445-464, 2005.

VILAS, Paula. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 11, n. 24, p. 185-197, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstancia da alma selvagem*. E outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WAUTLET, KasiI. Playlists as Endorsements: an Argument for Continued Payola Regulation in the Internet Age. *Annual Survey of American Law*. v. 76, 2021, p. 821-872.

WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

WEIDMAN, Amanda. "Voice". In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt. (ed.) *Keywords in Sound*, 2015, p. 232-245.

YALANDA, Gregorio. *Namuy palopa luspa wantrokaik. Nuestra música guambiana*. Transcripción y análisis musical de las piezas tradicionales guambianas. Monografía de Licenciatura en Música, Universidad del Cauca, Popayán. 2006.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical*. Novas tendências da música independente no início do século XXI. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2012, p. 19-45.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.