



**Juan Carlos Molano Zuluaga
(Manizales, 1977)**



Licenciado en música de la Universidad de Caldas y Magíster en Etnomusicología/ Musicología de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Es docente de aula en un colegio público IED adscrito a la Secretaría de Educación de la ciudad de Bogotá y es investigador en educación musical, antropología de los sentidos, antropología auditiva y musicología/ etnomusicología.

La performatividad sonoro-musical del género *parrandero*. Una disputa simbólica en los Andes colombianos

The sonorous-musical performativity of parrandero musical genre. A symbolic dispute in the Colombian Andes

Juan Carlos Molano Zuluaga

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rio Grande del Sur, Brasil

Juanmolano77@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1788-9873>

Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 1 de septiembre

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar los aspectos de apropiación y (re)significación de las prácticas sonoro-musicales de un grupo musical indígena Emberá Chamí, a través de lo músico performativo y textual de sus canciones, estudiando aspectos en torno a los procesos identitarios y sonoro-musicales de colonialidad/decolonialidad. Considerando toda una inmersión de estudio cualitativo e interpretativo alrededor de un intercambio de conocimiento con los interlocutores indígenas, esta investigación surge a partir de las actuaciones performativas de un grupo musical indígena del Resguardo de San Lorenzo. Un grupo que, a través de la apropiación del género musical *parrandero* propiamente campesino, representa todo un complejo de disputa simbólica en el territorio. Por tanto, a través de las distintas narrativas tejidas, el género musical se establece como una especie de artefacto cultural contra los procesos de colonización que sucedieron en el territorio. En este sentido, las *performances* del grupo comprometen elementos de una cosmo-sónica que es comprendida, no solo, por las sonoridades desplegadas, sino también por las dimensiones estéticas que comprometen un pensamiento cosmo-político, derivado de una agentividad con elementos materiales y simbólicos de otras sociedades, para impactar y subvertir un proceso de colonialidad. Aquí, se establecen algunos puntos de inflexión como punto de partida para formar procesos de colonialidad/decolonialidad a través de las prácticas culturales como la música en el contexto colombiano.

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, Vol. 8, N° 2, julio-diciembre, 2024.

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i2.249>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY NC ND).

Palabras clave

Colonialidad; decolonialidad; etnomusicología; música parrandera; Emberá

Abstract

The objective of this work is to study the aspects of appropriation and (re)signification of the sound-musical practices of an indigenous Emberá Chamí musical group, through the performative and textual musicianship of their songs, studying aspects around identity processes and sonorous-musicals of coloniality/decoloniality. Considering an entire immersion of qualitative and interpretive study around an exchange of knowledge with indigenous interlocutors, this research arises from the performative executions of an indigenous musical group from the San Lorenzo reservation. A group that, through the appropriation of the specifically rural parrandero musical genre, represents an entire complex of symbolic dispute in the territory. Therefore, through the different narratives woven, the musical genre is established as a kind of cultural artifact against the colonization processes that occurred in the territory. In this sense, the group's performances involve elements of a cosmo-sonic that is understood, not only by the sonorities displayed, but also by the aesthetic dimensions that compromise a cosmo-political thought, derived from an agentivity with material and symbolic of other societies, to impact and subvert a process of coloniality. Here, some turning points are established as a starting point to form processes of coloniality/decoloniality through cultural practices such as music in the Colombian context.

Keywords

Coloniality; decoloniality; ethnomusicology; parrandera music; Emberá

Introducción

El ecosistema sonoro en la montaña del resguardo indígena de San Lorenzo,¹ demarca unas fronteras que por décadas han comprometido acontecimientos políticos y territoriales y han acompañado la cotidianidad Emberá Chamí. El territorio se torna un punto de frontera estratégico que por años ha establecido un puente de tránsito para personas indígenas, no indígenas y campesinas, generando en este espacio un revelador intercambio cultural. A lo largo de la historia, las debacles de colonización tanto de los españoles como de los antioqueños² y posteriormente los sucesos del conflicto armado muy notados hasta los recientes diálogos del proceso de paz, han enmarcado y definido todo un proceso de lucha identitaria en el territorio indígena. No obstante, un hecho que engloba aún más este aspecto es el acontecimiento de pérdida territorial que sufrió el resguardo indígena en el año de 1943 por el Estado colombiano, un suceso que delineó un episodio fuerte de transgresión política y cultural, configurando un *continuum* de colonialidad en el territorio.

-
1. San Lorenzo es un territorio indígena Emberá Chamí, localizado en el noroccidente del departamento de Caldas en la cordillera occidental colombiana. Es un territorio con una población aproximada de 12.000 indígenas distribuidos en veintiún comunidades. La mayoría de sus residentes viven de la agricultura, donde cultivan la mayoría de los productos propios de un territorio templado.
 2. La colonización antioqueña se inició a finales del siglo XIX, cuando colonos campesinos antioqueños se movilizaron a otros espacios, consolidando arbitrariamente la propiedad de tierras y despojando a los indígenas de su condición étnica. Los antioqueños son un grupo sociocultural conocido como los paisas, cuyo movimiento migratorio se ha comparado con la colonización del Oeste norteamericano o el de los *bandeirantes* del Brasil.

Cuando el Resguardo de San Lorenzo fue declarado inexistente de manera arbitraria e inconstitucional, se puso en tela de juicio un espacio e identidades.³ Indudablemente, este evento traduce aspectos de un avance de colonización por personas no indígenas, especialmente campesinos que llegaron a San Lorenzo consolidando títulos de propiedad avalados por el Estado. Este intercambio político y social de época entre indígenas y campesinos, trasciende en aspectos culturales y los discursos, los sonidos y especialmente las músicas constituyeron un importante medio de comunicación persuasiva en el territorio, donde lo sonoro delineó en una *performance* un proceso de construcción oculto de dominación simbólica y, en última instancia, de violencia simbólica. Una violencia blanda y sutil de formas de poder responsable por mantener una estructura social inicua en el territorio indígena, (Elias y Scotson, 2000; Bourdieu, 1982; Setton, 2012).

Estas músicas, sonidos y *performances* que llegaron con los campesinos al territorio indígena son las denominadas músicas *parranderas* o música de *parranda*,⁴ que desde sus inicios en 1940 consolidaron una importante categoría musical en el noroccidente andino colombiano y, a partir de la grabación comercial, evidenciaron un tránsito importante de estas sonoridades con una marcada expresión e identidad propia (Tobón-Restrepo *et al.*, 2023). Músicas que son las protagonistas de todo un complejo social y político en el territorio, debido a la migración de campesinos que huyeron de la violencia de mitad de siglo y se establecieron con todo su capital simbólico y cultural en estos territorios indígenas. Es decir, el aprovechamiento de estas tierras por el complejo político de la época vislumbró la migración avalada por el Estado colombiano y los líderes departamentales, lo que condujo a que se concediera un despojo de tierras indígenas y se originara la mencionada aculturación para estas sociedades, producto también del denotado pensamiento estatal respecto del indígena como un problema social (Zuluaga, 2013).

El resguardo indígena, desde entonces, ha venido consolidando posiciones sobre la diferencia cultural, donde algunos actores sociales han sido protagonistas activos en agendas políticas, asumiendo papeles significativos. La aparición de esta cosmología indígena en asuntos políticos del Estado-nación evidenció una ruptura en la política moderna y una indigenidad emergente por parte de estas identidades. Es decir, no un nuevo modo de ser/estar indígena, sino unos discursos y prácticas capaces de provocar o instigar ontológicamente en la política contemporánea o, como lo acota De la Cadena al referirse a una insurgencia de fuerzas y prácticas indígenas contemporáneas que irrumpen en las políticas predominantes (2010).

3. La propiedad de las tierras del resguardo se ampara en un título colonial de 1627, en cuyo documento se estableció una extensión de 6.706 hectáreas, ratificado en 1836. Sin embargo, en 1943 el ministro de Economía de la época, Jorge Gartner de la Cuesta, de origen caldense, promovió la disolución de los resguardos en el departamento y el territorio quedó expuesto al avance de la colonización y a la emisión de títulos de propiedad individual. Pese a que en 1960 el gobierno nacional reconoció el territorio Emberá Chamí de San Lorenzo como reserva indígena, eso no significó el saneamiento de la propiedad. En 1983 iniciaron su lucha indígena para que fueran reconocidos como resguardo y sólo hasta junio de 2000 el antiguo Incora, mediante la Resolución 010, reconoció el resguardo indígena. (Ver Resguardo indígena de San Lorenzo, 2003).

4. Músicas *parranderas* aluden a un género musical campesino fiestero y dicharachero -letras satíricas y políticas- difundido por la industria de la música popular contemporánea a mediados del siglo xx. Sus antecedentes están en los valses, mazurcas, polkas y pasodobles, al lado de ritmos criollos como el bambuco y el pasillo (Wade, 2002).

En este sentido, estas prácticas culturales penetran, incitan y enmarcan aspectos del paisaje sonoro en el territorio, encaminado, además, a visibilizar consecuencias políticas alrededor de la denotada sociabilidad intercultural entre indígenas y campesinos. No es casual que, entre esas idas y venidas de régimen de conocimiento, como apunta Manuela Carneiro Da Cunha (2009), las culturas indígena y campesina están haciendo evidentes ciertas fronteras identitarias enmarcadas por establecer, como lo menciona Pablo Vila (1996), la(s) diferencia(s) de un “nosotros” con respecto a los “otros” y la(s) diferencia(s) que se establece(n) entre las diversas identidades dentro de ese “nos-otros”, según Carlos Iván Degregori y Pablo Sandoval (2007). En otras palabras, las músicas *parranderas performatizadas* por indígenas paradójicamente establecen un marco comunicativo de reivindicación con la identidad y el territorio, aludiendo a lo que se observa en un efecto espejo, que aquello que nos disgusta del otro es lo que no nos gusta de nosotros mismos. Carlos Miñana (2009), en su trabajo, concede importancia a los estudios de los movimientos indigenistas y señala que desde los años 80 del siglo XX se otorgaron apoyo a estas músicas de cuerda, propias del movimiento campesino, y se colocaron en la coyuntura de las luchas indígenas por los territorios, adaptando las letras a las nuevas necesidades de la organización indígena y a las nuevas sensibilidades de los jóvenes. Es decir, Miñana indica que hay una importante apropiación indígena de los artefactos sonoros y las sonoridades campesinas, denotando cierto vínculo con sus intereses políticos y sociales. De igual manera, Beatriz Goubert (2019) menciona que en este ámbito hay unas músicas y performatividades que comprometen nociones de temporalidad y espacialidad en un constante flujo que media y enlaza las distintas prácticas indígenas con lo discursivo y sonoro.

Este artículo da cuenta de unas músicas, performatividades y sonoridades que han establecido un pensamiento importante de descolonización indígena en lo que respecta a la producción de significados en función a lo músico-performativo y la identidad (Rappaport, 2000; Bermúdez, 2006; Miñana, 2008; Molano, 2018). Así mismo, procesos en lo que Marilia Stein denomina de (socio) cosmo-sónica, que según ella, deriva en la concepción sociopolítica [cosmo-política] y cosmológica de la identidad y el territorio (Stein, 2009). En este sentido, la investigación se delimita en conceder una aproximación al pensamiento sonoro-musical para con las *performances* de un reconocido grupo musical del Resguardo de San Lorenzo llamado *Damaciri*. Un grupo conformado por miembros de una misma familia indígena que a través de su música de género de *parranda* y oratoria(s) cosmo-política(s)⁵ representa(n) todo un complejo de disputa simbólica descolonizadora en el territorio indígena. El objetivo es profundizar en los aspectos de apropiación y (re)significación de las prácticas sonoro-musicales a través de lo músico performativo y textual de las canciones, considerando el género musical campesino de *parranda* o *parrandero* como una especie de artefacto cultural contra los procesos de colonización campesina que sucedieron en el territorio indígena.

5. En este sentido, esta noción aquí está determinada, como lo argumenta Isabelle Stengers (2005), sobre esos puntos de vista en conflicto, formando foros argumentativos. La cosmo-política es un vehículo de tolerancias ontológicas en mundos que se encuentran en conflicto (Latour, 2004). De ahí la idea de esas múltiples ontologías y que, ante ese pluralismo, la ontología del investigador es una más en la escena de esos conflictos ontológicos (De la Cadena y Starn, 2009; Briones, 2014).

En consecuencia, los siguientes interrogantes se enmarcan en un proceso de estudio de *performance* sonoro musical en el territorio indígena, considerando aspectos y categorías émicas Emberá relacionados a la expresión sonora. Entonces, ¿por qué estas músicas de *parranda* o *parrandera* campesina son apropiadas por músicos Emberá Chamí? y ¿qué hay de Emberá en ciertas sonoridades y vocalidades en este género musical propiamente campesino?

Figura 1

Centro poblado del resguardo indígena de San Lorenzo



Nota. Fotografía del autor, tomada el 22 de agosto de 2013.

Metodología

Esta investigación cualitativa emplea el método etnográfico con una aproximación de 6 meses en campo, acompañando a cada uno de estos músicos indígenas por cada espacio en la montaña. En este sentido, como dice Lila Abu Lughod (1991) consciente de una inevitable “posicionalidad” como una persona no indígena, la reticencia y sospecha fue notada por algunos residentes, consolidando para el estudio algunas tácticas y mediaciones. La convivencia con el grupo de músicos de *Damaciri* generó confianza y en la medida que transcurría el tiempo, el encuentro etnográfico siempre fue sucedido en gran medida por los sonidos, las *performances* y los rituales, que suscitaron un análisis alrededor de los estudios de *performance* sonoro-musical. Es decir, el confrontar las músicas y el paisaje sonoro me remitieron a pensar la etnografía como una actividad netamente perceptiva por la experiencia misma (Laplantine, 2004), orientada por cada una de esas reflexiones nativas de los colaboradores e interlocutores, dada mediante una relación de naturaleza intersubjetiva (Cardoso, 2004).

El contacto con cada uno de los músicos a través de las entrevistas fue trascendental para conocer aspectos de esa cosmo-sónica Emberá, así como también el conceptualizar alrededor de cómo los Emberá piensan las músicas, cómo se apropian de los sonidos y cómo intervienen los instrumentos musicales y artefactos sonoros, hace parte de ese cosmos alrededor de la música indígena y sus complejidades. Por tanto, para delimitar las entrevistas, fue clave discutir la interrogante ¿cómo se transforma la visión cosmo-sónica para los músicos y no músicos indígenas con las prácticas sonoro-musicales en el territorio? Para la aproximación al insumo empírico se concedió el diálogo con los distintos trabajos de la antropología y la etnomusicología colombiana, que han discutido las músicas y las identidades indígenas. No obstante, aunque se limita un poco el referencial para ciertos propósitos de este estudio, los análisis y caminos de quienes nos antecedieron permiten la presente aproximación.

Un acercamiento a la *performance*: hacia una interpretación cosmo-sónica en el territorio

Cuando don Darío y doña Martha⁶ me interpelaban en su finca con preguntas sobre mi trabajo de campo, el silencio entre respuestas siempre aludía a un espacio de reflexión. Ese intercambio de conocimiento mutuo se consolidó en ese lugar de montaña, en un amplio abanico de posibilidades y de interpretaciones, donde la confianza denotó su mayor logro en los momentos más álgidos del coloquio. Los frecuentes diálogos en las comidas o en algunos trabajos de parcela fueron muy significativos y posteriormente concedidos en la participación en sus prácticas musicales. Estos fueron espacios de sensibilidad y empatía, por los sonidos y las letras de las canciones, que se representaban en grandes instantes de risa y juego por mi dificultad de comprender palabras de la lengua Emberá.

6. Don Darío y doña Martha son los músicos líderes indígenas integrantes de *Damaciri* que me acogieron en su finca durante el trabajo de investigación. Estas personas fueron grandes colaboradores generando un intercambio de conocimiento alrededor de las etnoteorías con relación a la(s) música(s) y el sonido.

Durante la convivencia con la familia, siempre estuve interesado en conocer esos espacios y contextos de *performances* musicales. Es decir, elaborar estrategias para acompañar a estas personas en sus prácticas musicales en esa inmensa montaña de San Lorenzo, siempre fue motivo de entusiasmo y expectativa. En los distintos diálogos, en todo momento se percibía en los músicos un marcado interés por referir algunos lugares, especialmente las comunidades de San Jerónimo y Costa Rica,⁷ espacios donde según ellos, tuvo lugar el inicio y la consolidación de las prácticas sonoro-musicales de Damaciri. Como lo manifiesta don Darío:

[...] En San Jerónimo...yo allá nací, un pueblito [comunidad] que queda allí arriba, [señala con su dedo la montaña] entonces yo me iba [...] a [y] me sentaba, en esa época [...] era [de] pantaloncito cortico, y andaba uno por donde fuera sin zapatos ni nada [...] yo iba y me sentaba toda la noche a mirar a ese grupo [musical] y uno siempre desde pequeño es como inquieto, de querer tocar un instrumento [...] a uno no le dejaban tocar esto [me muestra su guitarra], porque de pronto se lo tiraban le reventaban una cuerda, entonces ellos cuidaban mucho sus instrumentos, [...] como que más fuerza me daba, yo algún día me consigo la guitarra, yo, algún día la tengo que conseguir, yo tendría por ahí unos 8 años, y entonces a mí se me metió y yo dije que tengo que aprender. (D. Bueno, comunicación personal, 16 de junio de 2013)

Este músico hace mención a una época en la cual el territorio indígena se encontraba en posesión del Estado colombiano. La pérdida territorial dio lugar al establecimiento de un capital simbólico y cultural foráneo, en este caso campesino, que impactó en aspectos de la sociabilidad indígena. La música, los instrumentos musicales y artefactos sonoros, especialmente cordófonos que llegaron con estos campesinos, fueron apropiados y resignificados por los indígenas con algunos propósitos estéticos y factores de mimesis. En este sentido, como menciona Boellstorff (2003) cuando hace alusión a la "cultura de doblaje", los modelos al ser reelaborados no permanecen fieles a sus orígenes. Por tanto, cuando los indígenas se apropian de los gestos, palabras, artefactos, movimientos y en algunos casos la indumentaria, no se cuestionan acerca de su originalidad o autenticidad, sino por el contrario, hacen uso de ellos para sus propios fines. Siguiendo el autor, "[...] ello agrega un paso, primero alienar algo, pero luego retrabajarlo en un nuevo contexto" (Boellstorff, 2003, p. 237). Cuando don Darío menciona, *como que más fuerza me daba, yo algún día me consigo la guitarra*, expresa la intención de reelaborar un modelo a partir de la escucha y observación de las *performances* en ese evidente contacto socio-musical entre indígenas y campesinos.

7. Comunidades de mucha tradición fiestera y musical en el territorio indígena.

8. Es una categoría nativa que hace alusión a una persona indígena anciana y de mucho conocimiento ancestral e histórico en el territorio.

Una tarde de descanso, después de acompañar un duro trabajo de parcela, don Darío se sienta en una butaca pequeña y mirando la montaña me dice, “mijo, usted tiene que ir a conocer a los mayorcitos⁸ de allá [apunta con el dedo la montaña], ellos conocen mucho la historia de estas músicas” (D. Bueno, comunicación personal 12 de junio de 2013). Estas palabras, me incitaron a acceder a esos espacios señalados, especialmente a una de las comunidades ya referidas, San Jerónimo, una comunidad de mucha actividad musical y de fácil acceso a la montaña, para remitirme a una experiencia más directa y precisa con estas músicas de origen campesino. Así pues, una mañana emprendí travesía por la montaña, buscando a don Constantino, uno de los ancianos músicos que vive en San Jerónimo, poseedor de un importante conocimiento histórico en la región. Don Constantino, menciona esas músicas que se interpretaban en aquella época de pérdida territorial y de masiva circulación campesina en la región:

[...] Lo que fue guitarra, tiple, violín, lira,⁹ pues esa fue la música que se adaptó aquí en San Jerónimo desde los primeros viejos, no fue más si no esa [...] fue una música muy tradicional, ellos únicamente hacían el pasillo, el doble, el paso doble,¹⁰ les gustaba mucho bailar [...] si, más que todo el pasillo. [...] Precisamente, la cuerda era la música que tocaban, era una fiesta muy alegre, más que todo pasillos, porque ni punteaban,¹¹ ellos no punteaban con guitarras, ellos únicamente iban a la guía de la lira y el violín, en San Jerónimo, casi no había sino esa música [...] San Jerónimo, ha sido uno de los más [protagonistas] que ha tenido San Lorenzo, la música que yo le digo, está de cuerda, ha sido la tradición acá, todo lo que usted llegue a ver y conocer en San Lorenzo empezó de aquí. (C. Elmer, comunicación personal, 18 de junio de 2013)

Estas *performances* apropiadas por los indígenas constituyeron parte del paisaje sonoro en San Lorenzo. El notable espíritu festivo en sus sonoridades y los recursos sonoros y estéticos que lo caracterizan fueron clave para consolidar un género musical con la apropiación de algunos artefactos sonoros propios de la cultura campesina en el territorio indígena (Tobón-Restrepo *et al.*, 2023). Miñana (2009) señala que el estudio de la música en relación con lo festivo como fenómeno cultural no es posible la mayoría de las veces, aunque en este caso es notable que involucre una comunidad de escuchas en torno al género. Cabe mencionar que, como sostiene Miñana (2009), las lógicas alrededor de las *performances* e interpretación instrumental entre distintas sociedades no son las mismas. Indiscutiblemente hay formas y maneras de pensar y de performar la música, que se hacen notorias a partir de la comprensión de sus relaciones cosmo-sónicas.

Desde hace un poco más de dos décadas, el conjunto musical indígena *Damaciri*, se constituye en el territorio indígena como un importante grupo que edifica elementos notables en su concepción y pensamiento sonoro-musical con el género *parrandero*.

8. Es una categoría nativa que hace alusión a una persona indígena anciana y de mucho conocimiento ancestral e histórico en el territorio.

9. Cordófonos que llegaron con los campesinos colonos a principios del siglo xx, especialmente la lira es el nombre con el que se conoce antiguamente a la bandola andina colombiana.

10. Estos ritmos de salón que aludían a la danza, los consolidaron los campesinos alrededor de las fiestas.

11. Ejecución melódica en algún instrumento de cuerda.

La *performance* se dispone como una especie de artefacto cultural, en el que pone en funcionamiento unas redes de significación que lo hacen posible y lo justifican al ser sus músicas performatizadas en una suerte de inscripción significativa, susceptible de ser leída y (re)pensada (Isava, 2009). Algunos autores, refieren que el artefacto cultural alude a un “poner en obra” y, en este sentido, lo que pone en obra *Damaciri* es la sociedad y el territorio, la cultura misma de San Lorenzo. Este grupo musical exhibe una *performance*, unos textos, un género, unas vocalidades y una estética musical que pone en obra todo aquello a lo que Gomes Dos Anjos cita de “delicadeza”, un concepto de Luisa Belaunde; “[...] una ‘delicadeza’ de las mezclas y de las confluencias, pero también del juego de hacer permanecer la diferencia” (Dos Anjos, 2017, p. 214). La idea es que hay una filosofía práctica operando para producir distinciones y diferenciaciones que están constantemente deshaciendo el juego colonial de un *continuum* híbrido.

La performatividad vocal Emberá. El timbre de *Damaciri*

El desplazamiento hasta el centro poblado de San Lorenzo es extenuante, aunque ya es habitual para esta familia de músicos indígenas recorrer la montaña con todos los equipos e instrumentos musicales. El trayecto es largo, pero también está la expectativa de escuchar y presenciar la *performance* musical del grupo *Damaciri* en las fiestas de posesión del gobernador indígena.¹² Finalmente, cuando llegamos, la familia de músicos se ubica en una de las esquinas de la plaza para descansar un poco y organizar sus pertenencias e instrumentos musicales.

A los pocos instantes y habiendo terminado de afinar su guitarra, don Darío saca de una vieja mochila tejida una botella de plástico, con una bebida oscura, que deja ver en su interior algunas raíces y plantas. El músico abre la botella y ofrece el contenido a cada uno de los integrantes de la familia, en un espacio de ritual anterior a cada *performance* musical. Mientras observo la ingesta, don Darío me dice, “es un destilado de guarapo¹³ con plantas medicinales del territorio, preparado por mí con la intención de proteger” (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto de 2013). Seguidamente, mientras me aproxima la botella invitándome a participar de la ingesta, manifiesta “la protección contra todo” (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto de 2013).

Es ese “otro” mundo, que según Eduardo Viveiros de Castro (1992) es habitado por diferentes especies humanas y no humanas. Este músico vincula a su cuerpo las potencialidades asignadas a las plantas del territorio para así establecer esa relación intensa con las alteridades, para beneficio de una protección divina; como lo afirma, la *protección contra todo*. En este sentido, Viveiros de Castro acota “que estou chamando de corpo, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; e um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus” [lo que estoy llamando de *corpo*, por lo tanto, no es sinónimo de una fisiología distintiva o de

12. Estas posesiones de los gobernadores congregan al resguardo indígena en festividades de danza y música durante 2 o 3 días.

13. El preparado hace relación al conocimiento de las plantas medicinales para mezclarlas con alguna bebida, generalmente algún destilado o licor.

anatomía característica, sino, un conjunto de maneras o modos de ser que constituyen un *habitus*](2002, p. 380). Por tanto, la ingesta y sus componentes interceden para que cada una de esas potencialidades ecológicas y espirituales del territorio configuren o reafirmen las maneras o modos de ser indígena, reconociendo un *cuerpo* que media con el entorno y compromete posibilidades para expresar en la *performance* ciertas “tecnicidades”.¹⁴ En otras palabras, las maneras y modos de ser y estar para estos músicos se determinan en la acción habitual de comunicar y expresar en *performance*, considerando el cómo hablo y cómo canto, como un factor decisivo para dar forma a un cuerpo físico, por consiguiente, percibido por los asistentes como un cuerpo próximo, como un cuerpo indígena.

La constante interacción y formación de comunidades cantantes y hablantes que detallan formas de comportarse y maneras de comunicar en el territorio, establecen la performatividad vocal o tímbrica. Como lo define Nina Eidsheim, “that the relationship between timbre and the construction of identity may be understood more accurately through notions of performativity” [la relación entre el timbre y la construcción de la identidad se puede entender con más precisión a través de las nociones de performatividad] (Eidsheim, 2008, p. 3). Siguiendo esta idea, el grupo Damaciri establece una relación intensa con ese cuerpo físico a través del uso de los *preparados*, configurando y definiendo la identidad tímbrica. En este sentido, como lo menciona Eidsheim, el timbre es una configuración física y el sonido resultante es una confirmación de que esta forma interna se ha realizado. El timbre vocal de *Damaciri* es manifestación de una estética y una ecológica, donde el cuerpo físico, hace entrever que esa configuración se ha manifestado, cuando en el evento social se construyen reacciones emotivas y percepciones colectivamente por todos los participantes.

Procesos de cronotopos, reconfigurando el tiempo-espacio mediante el lenguaje-música

Damaciri sube al escenario y antes de iniciar los cantos con algunos ritmos *parranderos* de merengues, corridos y porros,¹⁵ don Darío realiza una intervención discursiva ante los asistentes. Considero pertinente dirigir ciertas explicaciones sobre la filosofía y espíritu de la actuación, privilegiando igualmente estos discursos como signos performativos orales. Entonces, con una voz fuerte y entusiasta, se dirige al público:

Mientras ubicamos aquí los micrófonos [...] el Resguardo indígena de San Lorenzo, orgullosamente, nunca neguemos nuestra identidad, porque la identidad es lo que nos va a defender, defender a nuestros territorios y defender a nuestros hijos, es lo más interesante y lo más importante, cuidar este territorio a través de esos conocimientos ancestrales, tradicionales, de esa forma de cómo vivimos, cómo nos alimentamos y cómo caminamos por estos espacios tan hermosos, tan elegantes. [...] porque San Lorenzo, ¡somos ricos! tenemos gran riqueza, tenemos toda esa sabiduría ancestral y

14. Llamó “tecnicidades” a las distintas formas ontológicas de aprendizaje para la emisión de la voz cantada y la ejecución de los instrumentos musicales y/o artefactos sonoros, término distinto de la palabra *técnica* en música al referirse distinto de los elementos concretos derivados de una posición eurocéntrica.

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

eso así es, que nos referimos con nuestros temas musicales, la letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino ponerle atención a la letra que es la que nos enseña y es la que queremos enseñar, a nuestra gente a nuestra niñez, porque los niños son los que van a ser el futuro de Colombia y el futuro de este Resguardo indígena de San Lorenzo, por eso orgullosamente de San Lorenzo de nuestro resguardo indígena de San Lorenzo el grupo *Damaciri* de la comunidad de Buenos Aires. Allá vivimos nosotros, este grupo familiar, es un grupo familiar. [...] entonces vamos a ver si ya estamos aquí listos y vamos con el primer tema musical, esperamos que nuestros sonidos sean lo mejor claro que se pueda, para así poder compartir estos temas que son letra nuestra y por esta misma razón por ser letra propia de aquí de nuestro territorio resguardo indígena de San Lorenzo. (Darío Bueno, comunicación personal, 20 de agosto 2013)

Damaciri, en la oratoria cosmo-política, convoca a asumir una indigenidad (De la Cadena, 2010) en el territorio mediante la defensa de los conocimientos ancestrales. Como menciona don Darío, *esa forma de cómo vivimos, cómo nos alimentamos y cómo caminamos*, se convierte en el soporte para reivindicar una identidad y territorio a través del texto y del *cuerpo*.¹⁶ Bruno Latour (2004), siguiendo a Vinciane Despret, menciona, “to have a body is to learn to be affected, meaning ‘effectuated’ moved, put into motion by other entities, humans, or non-humans. If you are not engaged in this learning, you become insensitive, dumb, you drop dead” [tener un cuerpo es aprender a afectarse, esto es a ‘efectuarse’, a ser movido, puesto en movimiento por otras entidades, humanas o no humanas. Si uno no se involucra en este aprendizaje se convierte en insensible] (p. 205). *Damaciri*, como especie de artefacto cultural, pone en obra o dispone en escena poner(se) en obra a través de distinguir ese cuerpo con un componente de carga textual. En otras palabras, para estos músicos tener un cuerpo es tener un texto, un discurso, una oralidad.

Por tanto, los aspectos textuales, las narrativas y oratorias cosmo-políticas, constituyen el entramado discursivo en la *performance* de *Damaciri*. El mensaje se constituye en un dispositivo de acción, donde la validez del enunciado no se encuentra en el enunciado mismo, sino en la forma en que éste se adecua al contexto, al territorio. Como lo señala don Darío, “la letra no es venir aquí a escuchar el sonido, sino, ponerle atención a la letra, qué es la que nos enseña y es la que queremos enseñar aquí”. De esta manera, siguiendo a Paja Faudree (2012) cuando dice que los textos ayudan a configurar paisajes sonoros, o como Steven Feld (1996) apunta, que el lenguaje supone una interacción y participación, concebido en lo que llama “acustemología” o la manera cómo la interpretación vocal articula la relación poética y ecológica de un pueblo con los sonidos y significados propios del entorno natural, se puede discurrir siguiendo a Murray Schafer (1977) que *Damaciri* en el lenguaje y en sus sonidos “performativos” orales hace eco de sus paisajes sonoros.

16. Clarifico el uso de itálicas en la palabra *cuerpo* para denotar el concepto de Viveiros de Castro, el cuerpo como un conjunto de maneras o modos de ser que constituyen un *habitus*.

Figura 2

Damaciri en performance en las fiestas del Resguardo indígena de San Lorenzo



Nota. Fotografía del autor tomada el 20 de agosto de 2013.

El siguiente relato se constituye en un ejemplo del carácter discursivo y textual de las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* y que revelan o evocan sentimientos de nostalgia y añoranza en los escuchas residentes de San Lorenzo. El 17 de febrero del 2011, en una de las comunidades, murieron algunos residentes por el desprendimiento de un alud de tierra, que provocó en el territorio y municipios aledaños una inmensa preocupación e incertidumbre. Don Darío y su familia, por su propia iniciativa, decidieron acompañar el dolor y luto de las familias y componer una canción en honor a los fallecidos y llevarla el día del funeral. Así lo manifiesta don Darío: “[...]yo la escribí el día anterior, para llevarla al otro día, una canción para los difuntos” (Darío Bueno, comunicación personal, 23 de agosto 2013). Las narraciones comprometidas en las canciones están ligadas a las vivencias cotidianas, a los hechos y a las actividades de todos los días. Es interesante percibir que las circunstancias reales, son las que motivan estos discursos y narraciones cantadas, constituyendo un resultado de la interacción social.

Don Darío:

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

Investigador:

¿Ustedes tenían equipos de amplificación de sonido?

Doña Martha:

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

Don Darío:

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

A continuación, los versos de la canción, captados en un ensayo y hallados en uno de los cuadernos de don Darío.

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

Tristes recuerdos siempre quedarán,
dando consuelo para no llorar, Tristes recuerdos
siempre quedarán, dando consuelo para no
llorar.

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

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

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

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

Este hecho no solo es un esbozo de este tipo de interpretación. Los residentes del territorio indígena siempre denotan un interés fuerte por los discursos y textos de las canciones en otros eventos y actuaciones del grupo, como lo relata don Darío, “[...] muchas personas me dicen, que como canto y todo lo que yo canto es muy cierto, que todo es verdad y que los pone raros y a pensar” (D. Bueno, comunicación personal, 23 de agosto 2013). Por tanto, la oralidad no solo es un texto, es una *performance* que es posible situar en un determinado tipo de interacción social. Es pertinente afirmar, que todos los discursos orales tienen múltiples significados, no solo, por las imágenes que contienen en el plano textual, sino, por el modo en el que éstos se producen en una situación particular con interlocutores específicos (Vich y Zavala, 2004). Asimismo, es necesario considerar el contexto social de todo el evento y la problemática de las relaciones de poder que involucra a los actores, como lo expresa un escucha residente indígena asistente a un concierto de *Damaciri*:

[...] es una forma de vida impuesta, es un régimen de cadenas invisibles que tan fuerte atan [...] ahora, hoy por hoy entendemos muchas cosas, como por ejemplo de que estando dentro de un resguardo indígena a veces no sentimos la diferencia a un territorio común y corriente [...] por eso la música de don Darío nos recuerda lo que perdimos y lo que debemos intentar recuperar. (Residente indígena, comunicación personal, 11 de junio 2013)

Siguiendo a Bakhtin (1982), el concepto de cronotopo, el cual puede expresar el carácter indisoluble de espacio y tiempo, los diálogos discursivos –oratorias políticas– y las letras de las canciones de *Damaciri*, representan ese mundo indígena de un territorio anhelado o nostálgico, que a la vez se incorpora a ese mundo indígena real-actual enriqueciéndolo y ese mundo real-actual se incorpora a los textos y al mundo indígena representado en ellos, tanto durante el proceso de composición de esta, como en el posterior proceso de *performance* musical y de percepción sonora de los oyentes o receptores indígenas. Es decir, como refiere Karl F. Swinehart (2008), el cronotopo es expansivo y holístico, involucrando un complejo campo de signos, en el cual, los textos y vocalidades están íntimamente involucradas en la construcción de tiempo y espacio.

En este caso, *Damaciri* y la dimensión de sus textos y discursos denotan una percepción de orientación hacia un pasado y un compromiso afectivo nostálgico, una nostalgia de pensar en algo que se ha tenido o vivido en una etapa anterior. El evento del funeral se constituye en un elemento simbólico de representación, para comprender ciertos significados por parte de los residentes del territorio hacia esa orientación, hacia un presente y pasado en relación con la ritualización del acto de morir, para hacer más evidente y comprensible lo ausente, lo desprovisto, lo despojado durante tiempos inmemorables.

El eco-sonar

El Carmelo¹⁷ es el ecosistema sonoro de *Damaciri* y de esta familia de músicos Emberá, un lugar de montaña, donde se llega por un camino estrecho de herradura. Esta parcela, es el vínculo ancestral y territorial de estas personas. Allí tiene lugar la estrecha relación con cada uno de esos sonidos ecológicos circundantes, desde el más ínfimo hasta el más profundo. Este espacio de montaña, en la mañana, al atardecer o en la oscura noche, construye y constituye manifestaciones sonoras propias de este paisaje natural rodeado de un río y de una espesa floresta. El viento, la lluvia y los animales, en especial los pájaros e insectos, confluyen en este proceso de armonización sonora a manera de patrones, como relojes de una realidad cotidiana.

Las labores en la parcela se deben considerar junto a estos aspectos eco-sonoros, como lo manifiesta don Darío:

[...] nosotros cultivamos el bambú, entonces, igualmente, acá todo es utilizable, cuando lo necesitamos lo cortamos, eso sí, buscamos es que la luna esté jecha,¹⁸ por eso es que las maderas son más finas y duraderas, y también expresa, [...] que los animales participen, cuando apenas es primer cosecha, es de dejar que de ese racimo se coman dos o tres plátanos, entonces, cuando ya ellos se los comieron nosotros vamos y cogemos la cosecha. (Darío Bueno, comunicación personal, 22 de junio de 2013)

Las prácticas sonoro-musicales de *Damaciri* entran en esta correspondencia de sincronía y patrón con la naturaleza, en un equilibrio de eco-sonar. Los sonidos de *Damaciri*, recrean una armonía y estabilidad con los sonidos ecológicos, reconociendo en su *performance* y música una sociabilidad ampliada. Feld (1988) describe este tipo de prácticas en su estudio sobre los Kaluli cuando acota, "the echo-sounding of working together reproduces the quality of "joining-in" as a model of sociability, maximized participation, and personal distinction" [el eco-sonar de trabajo junto reproduce la calidad de 'unirse en' como modelo de sociabilidad participación maximizada y distinción personal] (1988, p. 84).

Estos músicos intervienen sus prácticas sonoro-musicales en determinados momentos del día o de la noche, evidenciando la densidad sónica de ese eco-sonar, como por ejemplo por el canto de las chicharras o de los grillos. En este sentido don Darío expresa:

En medio del sol, el canto de las chicharras, ¡ahí tocamos! sacamos una canción alusiva a todo lo que nos rodea [...] claro, las chicharras cantan y cantan en medio del sol, esos son los cantos de ellas, entonces igual me ponía a ver como las nubes suben y descargan toda el agua arriba, [...] las chicharras todas cantan en medio del sol, entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día, el sol alumbrando, entonces [a] ellas les gusta cantar en medio del sol. (D. Bueno, comunicación personal, 2 de julio de 2013)

17. Es el nombre de la parcela, el terreno de la familia indígena para su uso agrícola. .

18. Categoría nativa, significado en palabras de don Darío: "cuando la luna está en menguante hasta llegarse a perder, de resto la luna está biche".

Estas palabras, denotan la conexión entre sonido y lugar, proporcionando una especie de coordenadas temporales para la realización de sus prácticas sonoro-musicales. Cuando don Darío menciona, “claro, las chicharras cantan y cantan en medio del sol, entonces ya uno le pone atención cuando las chicharras cantan y mira uno el día”, denota el preciso momento de intervenir con sus prácticas sonoro-musicales, en un vínculo estético natural con el canto de las chicharras en la tarde o con el canto de los grillos en la noche. Por tanto, las actuaciones de *Damaciri* en cualquier tiempo/espacio compromete esta sociabilidad ampliada sonora desde el eco-sonar, los sonidos de *Damaciri* junto con el paisaje sonoro intervenido, constituyen un todo de elementos con que cuentan estos músicos para evocar por medio de los cuerpos y textos ciertas situaciones y sensaciones.

Figura 3

Damaciri interviniendo las prácticas musicales en la noche



Nota. Fotografía del autor del autor, tomada el 25 de junio de 2013.

El estilo en la sociabilidad sónica

Desde temprano, todos los integrantes de la familia comienzan labores, con algunos cuidados, de siembra en la parcela y la preparación de alimentos. Cada miembro de la familia aporta y tiene una labor específica; todos saben qué hacer desde lo individual para el bienestar comunitario. La función social de sus quehaceres evidencia el estilo sonoro musical de sus prácticas. El trabajar juntos, connota la dimensión de sonar juntos, donde cada persona e integrante de la familia, asume posiciones cosmo-ontológicas en relación con los artefactos sonoros y vocalidades y su definición en el carácter participativo y comunitario. En otras palabras, las múltiples densidades del trabajo comunitario en parcela son expresadas con *Damaciri* en esas múltiples densidades sonoras, consolidando un estilo propio. Como menciona Charles Keil (1985)

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

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

El estilo musical de *Damaciri* se caracteriza por esa dinámica de interacción comunitaria o de intensa sociabilidad. Este ajuste musical con el estilo se aprecia mediante las ejecuciones rítmicas intensas y densas en algunos instrumentos musicales que develan el trabajo comunitario en la parcela. Es decir, en el uso de instrumentos musicales como el bongó, el timbal¹⁹ y la guitarra/bajo²⁰ se representan principalmente esas intensidades del trabajo comunitario, que se percibe y evidencia mediante la sensación sonora de escuchar variadas capas rítmicas²¹ en sus canciones. En una ocasión doña Martha expresó, "Es que Esmo [hijo menor] se deja mucho,"²² palabras que hacen alusión a la importancia de estas ejecuciones rítmicas. En este caso, "se deja mucho", se refiere a la escasa ejecución percutida durante algún episodio de alguna canción, dejándose de percibir la intensidad de las "capas".

19. Son instrumentos incorporados de la música afrocubana que ingresaron al territorio por el Caribe.

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

21. La intensidad de capas rítmicas hace alusión a la saturación rítmica o armónica en la ejecución de los instrumentos.

22. Esta categoría nativa inicialmente me pareció una especie de *rallentando* en que se disminuye la velocidad de la música. Sin embargo, tiempo después comprendí que lo que significa para estas personas es una escasa producción rítmica.

Figura 4

Esmo preparando el instrumento



Nota. Fotografía del autor del autor, tomada el 25 de junio de 2013

Conclusiones

Este género de música *parrandera*, cuando es intervenido por *Damaciri*, revierte todo un proceso subjetivo de persuasión y dominación en San Lorenzo, en las mismas condiciones que fue usado por el movimiento campesino en los años 40 del siglo XX para imponer su cultura en el territorio. Las prácticas sonoro-musicales de estos músicos establecen un marco de reivindicación con la identidad y el territorio, y no es casual que, siendo la *parranda* un género musical propiamente campesino, aluda a un pretexto sonoro y sociopolítico por estas identidades indígenas, para que los escuchas residentes perciban notables formas de evocar diferencias dentro de ese denso espacio intercultural.

Los estudios etnomusicológicos enfocados en sociedades indígenas han dado cuenta que desde las prácticas sonoro-musicales se evidencia un potente discurso de reelaboración que, en ocasiones, vienen ocultos, clandestinos y que impactan notablemente en las subjetividades. La cosmo-sónica es comprendida no solo por las sonoridades desplegadas, sino también por las dimensiones estéticas que comprometen un pensamiento cosmo-político, derivado en este caso particular de una agentividad con

ciertos elementos materiales y simbólicos de otras sociedades para impactar y subvertir un proceso de colonialidad. Los asuntos estéticos sonoro-musicales determinan y focalizan las perspectivas de la naturaleza de la cultura misma, en situaciones de sensibilidad y participación.

De este modo, el aspecto sonoro y la dimensión estética de las prácticas sonoro-performáticas de *Damaciri*, establecen un marco notable en el territorio, a razón de mediar procesos de sensibilidad y juicios de valor en comunidad sobre los aspectos culturales, bajo ciertos indicios performativos que la música potencia en procesos de subjetividad como:

1. El timbre vocal de *Damaciri* constituye una representación sonora de la constitución de un cuerpo físico indígena, las formas de cómo hablo y cómo canto generan reacciones emotivas en los escuchas indígenas.
2. La dimensión de los textos y discursos de *Damaciri* ponderan una orientación al pasado, provocando procesos nostálgicos en los escuchas residentes para hacer comprensible lo desprovisto.
3. La sociabilidad ampliada como correspondencia a los sonidos ecológicos o sonidos de la naturaleza, como son gritos, murmullos, sollozos, risas y llantos de los asistentes que forman parte de la *performatividad* sonora de *Damaciri*, constituyendo una sincronía sónica en “unirse en” y “estar juntos”
4. Las intensas y densas manifestaciones rítmicas que expresan el trabajo comunitario y permiten escuchar una intensidad de “capas” rítmicas, connota la dimensión del trabajo en el contexto local de San Lorenzo.

Es importante conceder posiciones en torno a aquello que algunos autores han denominado la descolonización de la mente o del imaginario histórico y la memoria, poniendo en relación estos conceptos con una ética y política de liberación, donde la subjetividad juega un papel preponderante. Los elementos que subyacen en las *performances* sonoro-musicales de *Damaciri* contienen un importante componente subjetivo para los residentes del territorio, incluyendo formas de representación simbólica que ofrecen alternativas hacia un pensamiento decolonial. Los receptores indígenas, al escuchar el género musical de *parranda* interpretado por un grupo indígena evocan, además, un pasado conflictivo con otras sociedades y a través de las músicas tanto emisores como receptores ponderan una disputa simbólica por el territorio y la identidad. El estilo de participación comunitario en las *performances* se manifiesta en dirimir procesos de interacción comunitaria y de intensa sociabilidad con los sonidos y la música del grupo *Damaciri*.

Rol de autores Credit

JCMZ:

Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el programa de Pos-Graduación en Música (PPGMUS) de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), con financiamiento de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, (2014-2016).

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Abu Lughod, L. (1991). Writing against culture. En R. Fox, (Org.). *Recapturing anthropology: working in the present*. School of American research Press.
- Bakhtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bermúdez, E. (2006). Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Cátedra de Artes*, 3, 81-108.
- Bourdieu, P. (1982). *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Perspectiva.
- Briones, C. (2014). Navegando creativamente los mares del disenso para hacer otros compromisos epistemológicos y ontológicos. *Cuadernos de Antropología Social*, (40), 49-70. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180938244003>
- Boellstorff, T. (2003). Dubbing Culture: Indonesian "Gay" and "Lesbi" Subjectivities and Ethnography in an Already Globalized World. *American Ethnologist*, 30(2), 225-242. <https://doi.org/10.1525/ae.2003.30.2.225>
- Cardoso, R. (2004). Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. En R. Cardoso (Org.). *A aventura antropológica teoria e pesquisa* (pp. 95 - 105). Paz e Terra.
- Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com aspás e outros ensaios*. Cosac & Naify.
- De la Cadena, M. (2010). Indigenous cosmopolitics in the andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics'. *Cultural anthropology*, 25, 334-370. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01061.x>
- De la Cadena, M. y Starn, O. (2009). Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. *Tabula Rasa*, (10), 191-223. <https://doi.org/10.25058/20112742.359>
- Degregori, C. I. y Sandoval, P. (2007). La antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso. *Revista colombiana de antropología*, 43, 299-334. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1111>
- Dos Anjos, J. (2017). Comentários à Mesa Redonda "Mestiçagens e (Contra) Mestiçagens Ameríndias e Afroamericanas": (coordenada por Francisco Pazarelli e Marcio Goldman XI Reunião de Antropologia do Mercosul, Montevideu, dezembro de 2015). *Revista de @ntropologia da UFSCar*, 9(2), 213-217. <https://doi.org/10.52426/rau.v9i2.213>

- Elias, N. y Scotson, J. L. (2000). *Os Estabelecidos e os Outsiders* (V. Ribeiro, Trad.). Jorge Zahar Editor.
- Eidsheim, N. (2008). *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance* [Tesis doctoral. Department of Music, University of California, San Diego]. eScholarship. <https://escholarship.org/uc/item/0h8841kp>
- Faudree, P. (2012). Music, language, and texts: sound and semiotic ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 41, 519-536. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145851>
- Feld, S. (1988). Aesthetics as iconicity of style, or "lift-up-over sounding": getting into the kaluli groove. *Yearbook for traditional music*, 20, 74-113. <https://doi.org/10.2307/768167>
- Feld, S. (1996). Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En S. Feld, S. and K. H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp. 91-135). School of American Research Press.
- Goubert, B. (2019). *Nymsuque: contemporary Muisca indigenous sounds in the Colombian Andes*. Columbia University.
- Isava, L. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios*, 15, 439-452.
- Keil, C. (1985). People's music comparatively: style and stereotype, class, and hegemony. *Dialectical Anthropology*, 10(1-2), 119-130. <https://doi.org/10.1007/BF00244253>
- Laplantine, F. (2004) *A descrição etnográfica* (J. M. Ribeiro Coelho y S. Coelho, Trans.). Terceira Margem.
- Latour, B. (2004). How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body and Society*, 10(2-3), 205-229. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042943>
- Miñana, C. (2008). Music and fiesta in the construction of the nasa territory (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 123-155. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1056>
- Miñana, C. (2009). Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia. En I. De Norden (Directora), *Fiestas y rituales. Memorias X Encuentro* (pp. 200 - 220). Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.
- Molano, J. (2018). Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia). *Anthropologica*, 36(40), 143-164. <http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201801.007>

- Rappaport, J. (2000). La política de la memoria. *Interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Unicauca.
- Resguardo indígena de San Lorenzo. (2003). *Monografía resguardo indígena de San Lorenzo*. Gráficas Jes.
- Setton, M. da G. J. (2012). *Socialização e cultura: ensaios teóricos*. São Paulo, SP: AnnablumeFAPESP.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Universidad de Michigan.
- Stein, M. (2009). *Kyringüé mborái : os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani* [Tesis de doctorado en Etnomusicología, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11906.76484>
- Stengers, I. (2005). The Cosmopolitical Proposal. En B. Latour y P. Weibel (orgs.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (pp. 994-1004). MIT Press.
- Swinehart, K. (2008). The Mass-Mediated Chronotope, Radical Counterpublics, and Dialect in 1970s Norway: The Case of Vømmøl Spellmanslag. *Journal of Linguistic Anthropology*, 18(2), 290-301. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2008.00023.x>
- Tobón-Restrepo, A., Marín-Ramírez, M., C., y López-Gil, G. (2023). La música parrandera: interconexiones culturales en los Andes antioqueños. El caso de la vertiente caribeña. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y oBra*, (29), 177 - 202. <https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17348>
- Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Grupo editorial Norma.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, (2), 14 - 20.
- Viveiros de Castro, E. (1992). *Desde el punto de vista del enemigo: la humanidad y la divinidad en una sociedad amazónica*. Chicago University Press.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify.
- Wade, P. (2002). *Race, nature, and culture: an anthropological perspective*. Pluto Press.
- Zuluaga, V. (2013). *Historia extensa de Pereira*. Universidad Tecnológica de Pereira.