

Reseña 25-2

The music of some indian tribes of Colombia (1960-61)

The music collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition.

(Moser – Tayler Collection)

Fecha de Publicación: 16/12/2020

Archivo Sonoro del IIEt

Reseñas de discos de la Colección Aretz

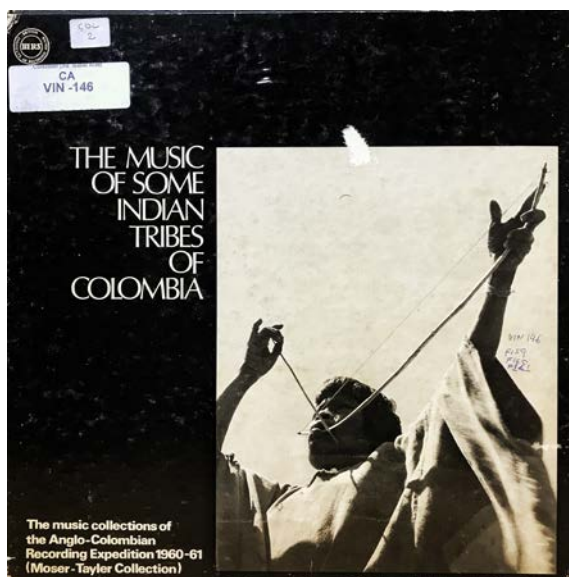
Mg. Carlos Balcázar Instituto de

Investigación en Etnomusicología – IIEt

carlosebalcazar@gmail.com



Escanee el siguiente código QR o de [CLICK AQUÍ](#) y escuche el fragmento sonoro que representa la reseña.



Llegamos a la penúltima entrega de reseñas de discos de la Colección Aretz pertenecientes a nuestro Archivo Sonoro del IIEt. Como les vengo anunciando en las últimas dos entregas, terminamos por este año con una serie de cuatro publicaciones en torno al disco triple *The music of some indian tribes of Colombia* grabado entre 1960 y 1961 en cuatro zonas apartadas de Colombia en las que se encuentran las comunidades indígenas: Kogi, Ika y Kankuamo (Atanquez) en la Sierra Nevada de Santa Marta; Casacara y Maraca en la Sierra del Perijá; Tukano a lo largo del río Pira

Paraná entre la provincia del Vaupés y el estado de la Amazonía en Brasil y por último, Cunas en el Darién y Noanama en el Chocó.

Decido entonces, enumerar estas últimas cuatro “reseñas ampliadas” como 25-0/25-1/25-2/25-3. La 25-0ⁱ fue una pequeña introducción sobre este proyecto al que denominaron “*Expedición Anglo-colombiana*” dirigida por los ingleses Brian Moser y Donald Tayler (1931-2012). Oportunamente dialogamos con la antropóloga visual Ana María Marín Morales, vinculada a un proyecto de repatriación de una parte del Archivo de la expedición a la comunidad Ika en la Sierra Nevadaⁱⁱ, quien nos brindó información relevante en torno a la misma y a ciertos apartados de la vida de Donald Tayler.

En la reseña 25-1ⁱⁱⁱ me enfoqué en alguno de los registros consignados en el disco N°1 del Lado A y en las experiencias de Moser y Tayler con los Kogi y, especialmente, con los Ika a raíz de sus lazos de amistad con dichas comunidades. De la misma manera, dediqué algunos párrafos a la vida de Brian Moser y a su incidencia en el desarrollo de la antropología visual en Colombia.

La entrega de hoy es la reseña 25-2 que estará enfocada en el disco N°2 en la que se encuentran registros realizados en el Noroeste amazónico a diferentes comunidades Tukano y Makuna. Para profundizar en algunos temas y entablar un diálogo entre estas grabaciones, un especialista en las comunidades registradas y el Archivo Sonoro, tuve el gran gusto de tener un encuentro virtual con el etnomusicólogo colombiano Juan Carlos Castrillón^{iv}. Castrillón realiza trabajos de campo con comunidades Tukano desde hace casi 10 años y actualmente es candidato a Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Pensilvania con la tesis titulada *Desplegando archivos musicantes en el noreste amazónico*, la cual será defendida en marzo del 2021.

En la entrega de hoy me permitiré salir del formato con el que he venido presentando las reseñas de discos de nuestro Archivo Sonoro y no me dedicaré a hablar propiamente sobre las músicas contenidas en este Disco N°2. A raíz del encuentro con Castrillón y de la riqueza de sus experiencias y conocimiento, me resultó inevitable no plasmar sus análisis en su propia voz y me permito transcribir algunos apartes de nuestro encuentro. Esto me posibilitó no solo agudizar más la atención para intentar comprender desde qué perspectiva trabajaron Moser y Tayler esta *Expedición Anglo-colombiana* que les tomó 15 meses de grabación y casi 10 años publicar, sino también aprovechar su postura crítica frente el trabajo realizado por estos dos ingleses que pese a no tener conocimientos en áreas de estudio como la

etnomusicología, la antropología, la sociología o simplemente en conocimientos musicales, lograron un trabajo con un nivel de descripción bastante detallado. Un mayor sustento teórico, quizás les hubiese permitido profundizar en cuestiones clave para una comprensión del contexto socio-histórico-cultural de las comunidades estudiadas por medio del contacto directo y de los registros realizados.

La mirada crítica que adopta Castrillón, lejos de menospreciar el trabajo realizado por Moser y Tayler, me ha permitido analizar dicho trabajo desde otro lugar diferente del cual venía observándolo e intentar hacer el ejercicio de desidealizarlo, para entenderlo desde una mirada eurocéntrica y exotizada, la de un par de jóvenes ingleses que soñaban con grabar músicas de grupos indígenas que “se estaban muriendo”, iban a desaparecer y debían ser rescatadas. Si bien, valoro y resalto el respeto y el total agradecimiento que Moser y Tayler profesan en sus textos y trabajos



Lado A y Lado B del disco N°2

audiovisuales hacia las comunidades, es interesante analizar la empatía, los vínculos personales que tejieron con algunas personas y el tono o el lugar desde donde escribieron el libro *The cocaine eaters* (1967) y los textos que acompañan el disco (1972). Esto, quizás, podría ser reflejo de su escasa vinculación con la academia y, en particular, con un proyecto de investigación no radicado en alguna institución al momento de la realización de la expedición, por lo que, dichos trabajos reflejan esa mirada ingenua, llena de desconocimiento, hasta paternal^v, llena de amor y admiración por estas comunidades.

Uno de los temas clave, que fue recurrente en el encuentro con Castrillón, fue los usos que se les dan a los archivos que tienen materiales que fueron resultado de trabajos etnográficos principalmente con comunidades indígenas. Castrillón, a raíz de un incentivo otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia, realizó un proyecto en colaboración con el Centro de Documentación Musical (CDM) de la Biblioteca Nacional de Colombia^{vi}, en el que participaron como asesores los reconocidos músicos e investigadores Jaime Quevedo y Benjamín Yépez. La experiencia de Quevedo como director de CDM de la Biblioteca Nacional, le permitió a Castrillón profundizar su mirada sobre los archivos, sus usos y alcances en las propias comunidades que fueron registradas y que, lamentablemente, no siempre fueron beneficiadas con procesos de retribución. Frente a este tema dimos inicio a nuestro encuentro:

JCC: Juan Carlos Castrillón

CB: Carlos Balcázar

CB: Juan Carlos, ¿qué piensa en relación a los procesos o mejor, a los no procesos de restitución de archivos generados en trabajos etnográficos en comunidades indígenas?

JCC: Quisiera subrayar que esos procesos de la no devolución de los archivos a las comunidades muy pocas veces aparecen en las reseñas de los discos o muy pocas veces aparecen en las personas que escriben sobre los archivos y es lo que realmente me parece triste que eso no se nombre en las reseñas. Uno queda con la idea de que trabajar con el archivo es la posibilidad de encontrarse con cosas maravillosas que estaban perdidas y es todo un diálogo en relación con el tesoro desde un espacio que no es eso. Entonces, por ejemplo en mi trabajo, yo lo que hago es hablar sobre eso, hablo de por qué el archivo es tan complicado, en vez de decir que el archivo es muy triste, cuento y hablo de las situaciones estructurales al archivo que condicionan y que afectan a la vida actual de las grabaciones. A mí me parece que podría ser muy honesto con el público saber que estas grabaciones viven en medio de esos litigios institucionales que son muy tristes, en vez de presentar esas grabaciones en unas cajas de tesoros en donde uno las abre y todo el mundo dice qué maravilla, qué especial... Yo siento que contar esa transición de cierta manera es muy crucial para que el público entienda o no, las políticas del archivo en Latinoamérica.

CB: Si, concuerdo con vos. Entonces ¿lxs usuarixs que consultan estos archivos podrían incurrir también en esta construcción de “idealizar” los archivos?

JCC: El usuario tiene la premisa de que en el archivo hay tesoros y esa es una idea muy colonialista del archivo desafortunadamente. El usuario del archivo es un usuario deshistorizado y entender por qué lo es me ha interesado, incluso mucho más que decir cómo esos discos o grabaciones constituyen algo importante para la revitalización de las comunidades indígenas actuales. Este tema no me interesa tanto porque muchas veces esas grabaciones no alcanzan a revitalizar, a animar, o a beneficiar a las comunidades en sí. ¿Cómo queremos nosotros que las grabaciones tengan ese impacto maravilloso en las comunidades, si las mismas instituciones que tienen las grabaciones están condicionadas por unas políticas que no las dejan hacer esa labor?

Yo sé que ese es un nudo muy grande pero, interesarse en cómo suavizar ese nudo, es muy importante. Cuando uno arranca a trabajar con ese nudo uno empieza a aprender muchas cosas, por ejemplo: plantear la pregunta de ¿por qué Moser y Tayler se demoraron más de cinco décadas en devolver las grabaciones a las comunidades que registraron? Por qué [hubo] este *delay* de más de cincuenta años si los *flims* que [Brian Moser] producía se estrenaban y se mostraban en una franja familiar en la televisión londinense durante la década de 1980, por ejemplo esta es una pregunta muy interesante para uno hacerse. Surge también la pregunta de saber ¿cuáles comunidades se beneficiaron al escuchar esas grabaciones y cuáles no? Estos son los “nudos” que me interesan.

CB: Y de estos “nudos” que surgen en estos tránsitos entre las comunidades, los investigadores, los registros y los archivos, ¿qué es lo que te interesa más indagar?

JCC: Primero me interesa el conocimiento histórico que está relacionado con las grabaciones y me parece muy importante que la gente también los tenga. ¿Por qué? Porque los discos como artefactos tienen muchas historias tal como tú lo dijiste hace un momento, tú no eres especialista en músicas del Vaupés, pero eso no te impide hacer las reseñas de este disco, es más, es eso lo que te permite realizarlas y contarnos todas unas historias que cuentan esos discos, eso es vital e importante. En los inicios del trabajo que hicimos en el Vaupés recuerdo a Jaime [Quevedo] diciéndome: Juan usted que va y tiene contactos en el Vaupés, cómo podremos crear una metodología de trabajo donde usted encuentre a las personas que participaron en estas grabaciones, les devuelva el disco y que ellos a cambio le den una autorización para que desde el Centro de Documentación Musical, acá en Bogotá, podamos incluir el disco dentro del catalogo habilitado para préstamo externo. Jaime soñaba con eso... y mira que es muy específico el pedido, y ese pedido lo que hace es unir todos los puntos que tienen que ver con acceso, circulación, reconocimiento, mira que está todo el proceso ahí.



José Esteban Valencia escuchando el disco y preguntando a su esposa por el nombre tradicional de sus tíos (2013). Foto archivo Juan C. Castrillón.

Entonces, cuando él [Jaime Quevedo] me propone esto, yo lo que hago es realizar una copia digitalizada del disco, hago una copia de las notas que acompaña el disco, las misma que tú vienes traduciendo, que tienen imágenes y fotografías. Cuando llego a Mitú,^{vii} comienzo a hablar con algunas de las personas de mayor edad y les pregunto si conocían algunas de las

personas que aparecían en el disco, y así Enrique Llanos logra identificar a Don Ignacio Valencia. Enrique Llanos es un sabedor de la etnia Cubeo e investigador local que ha guiado mi trabajo desde el 2012. Él me informó que Don Ignacio tenía un hijo llamado José Esteban que vivía en Mitú, y fue a él a quién nosotros visitamos y le entregamos las grabaciones.

José Esteban y su familia no conocían las grabaciones, pero si recordaban a los investigadores ingleses, y al antropólogo sueco Kaj Årjem. Ellos guardaban con alegría el libro de Årjem que nos mostraron mientras escuchábamos las grabaciones. Cuando abrimos las notas de las grabaciones de Moser y Tayler, Esteban le pudo mostrar a su familia dónde estaba su padre y es ahí cuando se van construyendo esas narraciones que a uno como externo a la comunidad le parece que son las que contribuyen a reparar y a dar nuevos sentidos a la familia, o a la comunidad. Es ahí cuando uno en medio de ese ejercicio ve algo positivo en ese tipo de intercambio. A nosotros nos pareció eso muy especial y pudimos explicarles en detalle cuál era nuestra intención con esta devolución de las grabaciones: poder generar ese pacto donde la familia firmaran un documento donde ellos aceptaban que esas grabaciones pudieran ser parte del catálogo externo del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional y que los usuarios las pudieran consultar. Era solo eso. Pero solo eso ya era un gran asunto.



Enrique Llanos (Miark) y Juan Castrillón (Ibrahim), río Cuduyarí. Foto de Jesús Llanos. Foto archivo Juan C. Castrillón.

CB: Juan Carlos, tengo entendido que en el CDM hay grabaciones etnográficas que se realizaron en el Vaupés, ¿estas grabaciones también lograron ser restituidas a las comunidades?

JCC: Si, lo mismo que hicimos con el disco de Moser y Tayler lo hicimos con otras grabaciones que se realizaron en el Vaupés. Ellos no fueron los únicos que realizaron grabaciones en la zona. Una de estas grabaciones las realizó un antropólogo que se llamaba Carlos Garibello y él trabajó durante varios años en el ICANH^{viii} y dirigió su archivo audiovisual.

CB: ¿En qué año fueron esas grabaciones?

JCC: Entre las décadas de 1960 y 1970. Garibello también realizó grabaciones en Mitú. Entonces gracias a Enrique Llanos, lo que hicimos fue, rastrear a las personas que él y otros contemporáneos suyos reconocieron en esas grabaciones. En ellas se podían escuchar los nombres y pudimos encontrar solo a dos personas, uno se llamaba Gaudencio Moreno y el otro se llamaba Rafael Hernández. Ellos grabaron unas piezas con flautas de pan en los 60s o sea, antes que se publicaran las grabaciones de Moser y Tayler. Con ellos hicimos lo mismo que con la familia de José



Casa Tukano con frente pintado. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4293-O).

Esteban: escuchamos las grabaciones, les dimos las copias y firmamos el documento de autorización de uso para que la Biblioteca Nacional pudiera incluir las grabaciones dentro del catalogo. Este mismo proceso lo hicimos con otras grabaciones.

Algo interesante que nos ocurrió fue que, una de las grabaciones que entregamos, se las dimos a Marina Gálvez, hija de uno de los intérpretes principales de la comunidad Desana^{ix}, y en ese entonces Directora del Archivo Departamental de Vaupés. Ella nos agradeció muy sinceramente poder tener de regresos esos materiales, pero luego de conversar con su comunidad respecto a nuestro interés, decidieron no darnos la autorización; lo cual dentro de ese proceso de relación con las comunidades es algo muy importante, así no sea lo que el archivo estaba esperando.

CB: ¿Qué fue lo más valioso que aprendiste en ese proceso de repatriación de esas grabaciones a las comunidades?

JCC: De ese proceso yo aprendí que lo mejor que uno puede hacer es grabar músicas a partir de metodologías de trabajo de campo que eviten los procesos de repatriación. Si se pueden evitar, significa que el trabajo se está haciendo bien. Algunos

investigadores podrían decir que, ahora con la tecnología digital es mucho más rápido que en la época analógica. Cualquier justificación puede ser válida. El caso al que voy es que, muchas veces cuando los investigadores que no pertenecemos a esas comunidades vamos allá a realizar estas grabaciones, muchas veces desconocemos las analíticas de los artefactos –que nosotros a veces llamamos “cultura material”–, las formas de registro o grabación, o incluso las elaboraciones sobre la tecnología que las comunidades indígenas puedan tener. Esto de pensar quién es el dueño de la grabación, son lógicas que muchas veces uno no interroga cuando graba, porque muchas veces como investigadores somos entrenados en lógicas extractivistas que nos llevan a obviarlos, o que nos llevan a ocultar eso para poder hacer y completar nuestro trabajo.

CB: El tema de tu actual tesis doctoral pone en discusión estos procesos, ¿me podrías hablar un poco más al respecto?

JCC: En mi trabajo doctoral me ha interesado investigar sobre cuál es la noción de archivo que tienen las comunidades indígenas en el Vaupés. Esta experiencia de reintegración de grabaciones a estas comunidades me permitió aprender sobre las teorías y las formas de manejar el archivo que las comunidades ponen en marcha cuando ocurren estas redistribuciones de artefactos, y que están relacionadas con la práctica musical instrumental, pero también con las nociones de propiedad sobre los instrumentos, sobre las melodías, o sobre los sonidos en general. Entonces, esto abrió todo un panorama de investigación que es la disertación que estoy finalizando ahora. Uno de los propósitos planteados en esta investigación era realizar grabaciones y circularlas en vez de hacer grabaciones y guardarlas. Entonces el tema de la circulación empezó a primar más que el tema de la acumulación, y esto nos refleja el asunto de la economía de la producción de conocimiento.



Muchachos Makuna con tocados de plumas, ejecutan flautas de pan. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4621-0).

CB: ¿La metodología que usaron para esta circulación tiene que ver con el proyecto del programa de radio Tatároko que estuviste transmitiendo en Mitú?

JCC: Si. Resulta que con Enrique Llanos decidimos hacer unas conversaciones a la manera de una curaduría en torno a las grabaciones, muy similar a lo que tú estás haciendo pero por radio, y ahí surge el proyecto de Tatároko^x. Entonces fue la oportunidad de volver a escuchar las grabaciones, de comentarlas y dejar que palabras, sonidos, opiniones y pensamientos se volvieran parte de la ecología acústica de la zona. Entonces esto resulta ser una política y una estética de circulación del conocimiento diferente^{xi}. Por eso yo digo que es muy clave poner en discusión cuando uno hace estas reseñas de estos discos, porque uno muchas veces cae en la lógica del tesoro, o de lo patrimonial, sin tener en cuenta otros universos donde también ocurre la circulación y el intercambio. Recuerda que hay cierto tipo de archivos que están pensados así, los archivos coloniales en particular fueron creados de esa manera. Es muy importante entender las grabaciones de campo dentro de esta perspectiva para comprender la circulación, el alcance, los *partners* institucionales, las redes que giran alrededor, o para abrirlas hacia otros horizontes



Hombre Tukano sentado en una canoa. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4319-0).

CB: Juan Carlos, me interesaría que me hablaras un poco más sobre los otros investigadores a parte de Moser y Tayler que realizaron grabaciones en la zona del Vaupés. Esto de que sean un par de ingleses pareciera que fueron los primeros y los únicos que realizaron registros y eclipsan al resto.

JCC: Sí, justamente el primer capítulo de mi tesis hago una genealogía de las grabaciones realizadas en el Vaupés durante el Siglo XX. Ese capítulo incluye los registros que hizo el antropólogo alemán Theodore Koch-Grümbert entre 1911 y 1913, luego está el trabajo del sacerdote salesiano de origen brasileiro Alcionilio Brüzzi Alves da Silva que grabó doce discos todos en el Vaupés hacía

finales de la década de 1950. Incluyo obviamente las grabaciones que hicieron Moser y Tayler entre 1960/61, las grabaciones que hizo Irving Goldman, un antropólogo norteamericano que trabajó y vivió en el Vaupés durante la década de 1950 y finales de los años setenta, y por último incluyo las grabaciones de Manuel Elorza, un sacerdote misionero antioqueño que realizó múltiples grabaciones para su archivo personal hacia la década de 1970 y comienzos de los años 80as. Ese primer capítulo trata sobre esa genealogía de las posicionalidades de la escucha desde las cuales esos investigadores, viajeros y misioneros escucharon y grabaron los mundos sonoros y musicales indígenas de Vaupés para lograr entender esto que he mencionado sobre la circulación, y que nos permitirá comprender si las maneras en cómo se grabaron las músicas indígenas en el Vaupés han sido las mismas, o si han variado, y cómo han surgido esas variaciones par poder proponer otras alternativas. Indagar sobre qué grabaron, cómo lo grabaron, qué dejaron por fuera, preguntarse si los investigadores retornaron las grabaciones a la comunidad o no y si las regresaron, cuánto tiempo se demoraron en hacerlo, son interrogantes que nos sumergen en las historias de los sonidos y las grabaciones en y desde Suramérica.

CB: Cambiando de tema, te quiero preguntar ¿qué sabes en relación al libro publicado por Moser y Tayler *The cocaine eaters*^{xii}? Según lo que he podido recabar, el título de este libro fue impuesto por la editorial y tanto Moser y Tayler no estuvieron de acuerdo por usar la palabra “cocaína” y no “coca”. Como colombiano y sabiendo el estigma que tenemos a nivel mundial por el narcotráfico, leer ese título me genera mucho ruido, ¿qué piensas sobre eso?

JC: Precisamente Carlos, nosotros a menudo sacamos de la historia estos elementos que son muy ruidosos e importantes, y en realidad deberíamos atender a ellos en vez de enmudecerlos. Ahora, por qué digo que son muy importantes: porque en el Vaupés habían muchos investigadores extranjeros en esa época cuando precisamente



Dos hombres Makuna tocando flautas de pan. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4321-0).

producción de cocaína era una de las mayores fuentes de “empleo” de una gran parte de las personas que vivían en el Vaupés. Esa historia del Vaupés, en mi opinión, ellos la enmascararon en el libro, por que presentaron una idea prístina de los indígenas Tukano que vivían bailando y tocando música, en balance con la naturaleza, y no mencionaron mucho sobre su cotidianidad difícil entre la cultura de la economía extractiva que tenía el Vaupés y el eje distribución a escala internacional. El film de Moser titulado “La Guerra de los Dioses” (1971), presenta ese rostro múltiple y menos idealizado al que me estoy refiriendo.

Entonces, en mi trabajo enfatizo que hay mucha exotización de esas comunidades indígenas y esa exotización también las portan las grabaciones de audio en la manera en cómo uno edita el sonido, las fotos que uno presenta y las maneras en cómo uno describe quienes son las comunidades. Es así que esas comunidades parecieran que están en la selva pero deslindadas de otros mundos y que sólo están conectadas con la naturaleza y con la música. Eso es en realidad muy raro, porque son muchas de estas comunidades quienes de hecho han estado en una posición coyuntural con respecto a proyectos económicos de envergadura planetaria, y que uno pocas veces se alcanza a imaginar cuando uno escucha hablar sobre músicas indígenas.



Doriano poniendo clavijas en la canoa para separar los dos lados.
© Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4649-0).

Yo te quiero dar un ejemplo muy calve para sintetizar esto. Cuando empecé a trabajar en el Vaupés, yo quería generar un grupo de traductores y traductoras, como un “equipo *freelance*” con estudiantes y otras personas en Mitú. Pero resulta que mi idea no les gustó, porque preferían en realidad encontrar un trabajo fijo. Y yo pensaba, yo en realidad nunca tuve un trabajo fijo mientras viví en Medellín (risas). Yo me pregunto, ¿Cuáles son las condiciones y motivaciones que les lleva a anhelar un trabajo fijo y qué tipos de trabajos tienen entre sus aspiraciones? Y es ahí donde yo me pongo a pensar en que la cultura y las aspiraciones que este grupo de jóvenes tienen respecto al trabajo las encuentro relacionadas a las economías extractivas de gran envergadura en las que muchos de sus padres y parientes resultaron inmersos de manera inevitable. Regresando al

tema del estigma y el ruido, las grabaciones que uno hace y en las que se muestran estas comunidades todavía nos presentan imágenes sonoras tan idealizadas y exotizantes que a menudo chocan con los retratos que las comunidades tienen de sí mismas. Y en ciertos casos, esos choques no le hacen mucho bien a las comunidades y a su relación siempre cambiante con otros mundos.

Esto que te estoy contando, se puede ver muy bien en un documental reciente dirigido por Titus Fossgard-Mosser que el hijo de Brian Moser en el cual muestra a su padre volviendo a Vaupés para entregar sus grabaciones y visitar al señor Ignacio Valencia en su comunidad en el Pirá Paraná^{xiii}. Hay un momento en el documental donde un hombre de la comunidad interroga a Moser sobre el interés y el beneficio de haber realizado las grabaciones. Allí la escena presenta en detalle esas diferentes perspectivas respecto al lucro, el performance, y la idealización, que es en realidad lo

que en mi opinión le hace mucho daño a las propias comunidades. Daño en el sentido que la gente que no pertenece a determinada comunidad se hace una idea fija de ella, y se aferra tanto a esa idea que ve con reparo y desdén cualquier transformación que surja en su devenir. Por ejemplo que los jóvenes de las comunidades quieran tocar otros instrumentos que no sean flautas de pan, o que quieran hacer rap. Pero hay cierto hábito de pensamiento que considera que ciertas comunidades deben permanecer tal como otras personas las han descrito y caracterizado. Y es dentro de ese hábito de pensamiento donde estas grabaciones “históricas” han acumulado mucho peso que se vuelven tan icónicas que ejercen una presión que establece o cierra las posibilidades de relación entre las comunidades y sus entornos.

CB: Claro, se juzga desde un lugar de superioridad. Me recuerda esa frase que solemos escuchar en diferentes ámbitos por fuera o dentro de la academia del “rescate de la cultura” en la que se pretende una especie de “momificación” de ciertas músicas para que “nunca se mueran” que no cambien, ¿qué piensas al respecto?

JCC: Hay ciertos sujetos y ciertas comunidades a quienes el cambio no les es permitido. Si *Pink Floyd* hace un disco y luego el grupo se acaba, luego vuelven y sacan otro disco, pues esas fricciones los hacen aún más llamativos, pero a otros músicos no ¿Por qué? Esa posibilidad o no al cambio, les ha sido muy restringida a las comunidades indígenas. Por eso me parece muy importante nombrar esa tensión entre cambio y permanencia que se da a partir de artefactos fonográficos, para que uno pueda ver y escuchar este disco en el tiempo, en vez de verlo aún ejerciendo esa aura de celebración propia de las expediciones científicas que sin duda tuvo cuando salió al público que también leyó el libro de viajes. Esto nos permite apreciar su relevancia en tanto representaron los mundos sonoros del Vaupés, así como las perspectivas auditivas de quienes lo grabaron.



Colección de instrumentos musicalesTukano: flautas de pan, flauta, maracas y un taburete para que el músico se siente. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4739-0).

CB: Justamente, una de las preguntas que te quería hacer era si ¿tienes una idea de lo que sucedía en el Vaupés en la década de 1960, cómo era la situación de las comunidades mientras Moser y Tayler realizaron las grabaciones en la zona?

JCC: Todas las comunidades estaban bien ocupadas navegando sus mundos de vida entre caucheros, coccaleros, madereros, y diferentes ordenes misioneras. Recordemos que la producción de caucho decae lentamente y la producción de cocaína se vuelve muy importante décadas antes de la producción del disco. Muchas de las comunidades se re-asentaron en nuevos territorios. Por muchas semanas, varias familias trabajaban en diferentes zonas, y luego regresaban a sus comunidades, descansaban, danzaban, realizaban sus rituales de curación y luego se regresaban a sus 'empleos'. Digamos que ese cambio entre una actividad y la otra, siempre ha sido dramática: o ha sido el caucho, o ha sido la hoja de coca, o ha sido las pieles o ha sido la madera. Es muy importante pensar a estos músicos como personas que están, o que estuvieron muy condicionados por este tipo de empresas. Y muy a pesar de todo el avance de la evangelización en la zona, hay muchas comunidades que resistieron, que aun navegan entre múltiples mundos, usando múltiples nombres, y que siguen cultivando formas de vida familiar y comunitaria basada, mediada y amplificada por sus instrumentos y sus maneras de darle sentido a sus sonidos. A estos músicos y cantoras siempre les ha tocado ponerse una ropa y sacarse otra, siempre...



Estructura del techo de una casa Tukano. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4673-0).

CB: Y hoy en día, ¿cuál es la actualidad de las comunidades en el Vaupés?

JCC: Ellos vienen buscando que el gobierno les deje al menos administrar la educación de su propia gente. Ellos quieren establecer, diseñar, liderar y fortalecer procesos de educación propia, pero ha sido muy difícil porque la administración departamental y la iglesia tienen un poder muy fuerte y ellos son los encargados de administrar no solo la educación, sino también los lugares físicos donde esta se

imparte. Hay algunas comunidades que tienen modelos de educación propia desarrollados con organizaciones no gubernamentales pero les es muy complicado implementarlos y sostenerlos de forma duradera en el tiempo por diversos motivos que sobrepasan esta conversación, pero sobre lo cual se ha escrito y se ha discutido ampliamente. Actualmente hay varias asociaciones zonales indígenas que están en el proceso de ser reconocidas como áreas no municipalizadas para que el gobierno pueda otorgarles recursos para la consolidación de sus planes de vida. Por otra parte, Vaupés tiene en su territorio un grupo de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) que no se desmovilizaron durante el más reciente acuerdo de paz firmado por el expresidente Juan Manuel Santos en el 2016. El norte de Vaupés es un área donde la explotación de oro y otros minerales siempre ha sido el escenario de muchas disputas y un corredor para personas que vienen desde el interior de país atraídos por procesos recientes de colonización, minería y apropiación de tierras para el cultivo.

Finalmente, quiero señalar que el acceso a un sistema de salud diferencial es algo esencial que está en la agenda de estas asociaciones. La gran mayoría de comunidades indígenas del Vaupés no reciben esta salud diferencial en sus territorios. Hay un sistema que atiende y cubre las necesidades de salud de las grandes áreas municipalizadas y que traslada pacientes indígenas a hospitales especializados en el centro del país. Pero en los territorios no municipalizados, la mayoría de enfermedades y dolencias que padecen las comunidades son atendidas y resueltas con sus propios médicos tradicionales. Las asociaciones indígenas del Vaupés tienen entre sus prioridades la lucha por el derecho de su autonomía en múltiples dimensiones, y navegan en esa dirección en medio de todas las circunstancias. Son muchas cosas, son muchos los problemas que tienen, pero ahí van, ahí van, como dicen ellos mismo: *ahí vamos, ahí vamos...*



Hombres y mujeres Tukanos danzando. © Pitt Rivers Museum, University of Oxford (2007_28_4627-0)

Notas

ⁱ Para leer la primer entrega de *click* en el siguiente enlace:

<https://www.facebook.com/notes/763675787822075/>

ⁱⁱ El proyecto hace parte de su tesis de maestría en Antropología en la University of Oxford, la cual lleva como título *"A Collaborative Project with the Ikas for an Oral-Elicitation and a Diary Repatriation Process at Nabusímaque, Colombia"*.

ⁱⁱⁱ Para leer la segunda entrega de *click* en el siguiente enlace: <https://shorturl.at/ktvBZ>

^{iv} Juan Carlos Castrillón Vallejo es candidato a Doctor en Etnomusicología de la Universidad de Pensilvania. Su agenda de investigación explora las analíticas de la escucha y las prácticas de creación de mundos sonoros de los derviches en el Islam y de los indígenas del noreste amazónico. Sus métodos incluyen el desarrollo de proyectos colaborativos multimodales para producir textos, documentales, artefactos e instalaciones. El tipo de etnografía experimental que caracteriza su trabajo dialoga con el multilingüismo, la teoría crítica de raza y género, los mundos audibles y las analíticas indígenas sobre la información y la tecnología. Sus artículos académicos han sido publicados por el Conservatorio de Música de la Universidad de Estambul, la Revista Colombiana de Antropología e Historia y la revista digital El Oído Pensante. Sus documentales han sido presentados en festivales de cine y conferencias a nivel internacional. Actualmente integra el comité ejecutivo de la Sociedad de Antropología de las Tierras Bajas Suramericanas (SALSA), es miembro activo del Centro para la Investigación y la Colaboración en las Américas Indígenas de la Universidad de Maryland (CRACIA), del Colectivo Internacional de Investigadores y Artistas (SMRN) y Director de Alianzas Estratégicas del Colectivo de Artes e Investigaciones Multimodales Avanzadas (CAMRA at Penn).

^v Paternal entendida como una postura en el que el blanco hegemónico percibe al otro como indefenso, desprovisto en una situación de vulnerabilidad.

^{vi} Para mayor información del CDM, consulte la siguiente página web:

<https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/documentacion-musical/documentacion-musical>

^{vii} Mitú es la ciudad capital de la provincia del Vaupés ubicado en la parte suroriental de Colombia y sobre la frontera con Brasil.

^{viii} Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH.

^{ix} Desano, Desana, Dessana, Wirá o Mimí Porá son una etnia indígena nativa de las selvas de la cuenca alta del río Vaupés, especialmente en la hoya de sus afluentes, los caño Abiyú, Cucura, Timbó y Murutinga y el río Papurí, en el departamento colombiano de Vaupés y el área aledaña en el estado de Amazonas (Brasil).

^x Para escuchar la serie de programas de radio, por favor de click en el siguiente enlace:

<https://middleear.net/tataroko/>

^{xi} Para conocer más en detalle este proyecto, les sugerimos escuchar la ponencia titulada "Yuruparí en estéreo: intercambio de escuchas, medios digitales y repatriación de archivos musicales indígenas en Vaupés". Esta ponencia fue presentada por Luis Enrique Llanos, Coordinador de formación cultural y por el etnomusicólogo Juan Carlos Castrillón dentro del Simposio internacional "Música, tradición y creatividad en la era digital: nuevas perspectivas etnomusicológicas desde el Sur Global", organizado por Ons Barnat, Ian Middleton y Juan Sebastián Bustos del Dpto. de Música de la Universidad de Los Andes en octubre del 2019. En el siguiente enlace tendrán acceso a dicha presentación:

Video1: https://youtu.be/EoM8_jex5t4 Video2: https://youtu.be/mRjSl_EYfZU

^{xii} Fue publicado en Londres por la Editorial Longmans en 1965 y luego, en 1967 lo reeditan en New York bajo la editorial Taplinger Publishing.

^{xiii} Esta película se titula "El legado de Ignacio" publicada en el 2016. Para verla en línea, de click en el siguiente enlace: <https://raifilm.org.uk/films/ignacios-legacy/>