



Cultura

CANTOS Y RELATOS: RESISTENCIAS POLÍTICAS Y CULTURALES DE ALGUNAS MUJERES AMAZÓNICAS*

Chants and Stories: Political and Cultural Resistance of some Amazonian Women

*Yeshica Serrano Riobó***

* El presente artículo de reflexión hace parte del proyecto doctoral en curso, titulado “Músicas indígenas y políticas del patrimonio”, el cual aborda debates antropológicos, musicales y jurídicos alrededor de los discursos sobre la protección de las músicas locales, el patrimonio cultural inmaterial y los derechos de autor. Asimismo, este artículo recoge experiencias de la Escuela Intercultural de Diplomacia indígena.

** Estudiante de cuarto año del Doctorado en Derecho de la Universidad del Rosario. Antropóloga de la Universidad Externado de Colombia y magíster en Estudios Políticos e Internacionales de la Universidad del Rosario.
yekaseri@gmail.com

Resumen

Este artículo describe, a partir de la experiencia personal, la construcción de los procesos organizativos de las mujeres amazónicas, las músicas y las formas de protección de algunos conocimientos ancestrales que han impulsado diversas formas de liderazgo de las mujeres indígenas. Alrededor de los ejes mencionados, el artículo es transversal a los procesos de educación intercultural y protección de conocimientos tradicionales de las mujeres indígenas de la Amazonia colombiana, a partir del proyecto de la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena –EIDI- y del proyecto doctoral en Derecho, sobre las músicas indígenas y el patrimonio cultural inmaterial.

Palabras clave: músicas indígenas, protección de conocimientos ancestrales, mujeres indígenas, liderazgo y educación intercultural.

Abstract

This paper explores, from personal experience, the organizational processes building of Amazonian indigenous women, the music and forms of protection of some ancestral knowledge which have promoted different forms of leadership of indigenous women. Around of the issues raised, this paper is transversal to the process of intercultural education and protection of traditional knowledge of indigenous women, from the project of Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena –EIDI- and Law doctoral project about indigenous music and intangible cultural heritage.

Keywords: indigenous music, protection of ancestral knowledge, indigenous women, leadership and intercultural education.

*Eres el universo en su constante lucha de vivir, eres todo en ese pequeño cuerpo.
Solo tus pies caminarán nuevos caminos, tus oídos oirán las músicas del pasado y del futuro,
tus ojos verán lo que en los cuerpos va y viene, la vida misma pasará por tu piel
como músicas del viento y del arcoíris... solo tú sabrás si la vida misma
te dará la gran dicha de crear con tus sonidos la magia de la vida¹.*

La música ha sido parte de mí desde que nací. Según cuentan mi mamá, mis tías y mi abuela, mi mamá realizó un viaje extenuante desde Bogotá hasta Mesitas del Colegio para ser atendida por una partera, en un parto prematuro. Ese día fui recibida en la habitación de mis abuelos maternos. Junto a mí se encontraban mi mamá, mi papá y mi abuelo, quien tocaba músicas tolimeses con su guitarra, ayudado con una peñilla de bolsillo. Era un músico empírico. Mi papá también es un amante de la música, y como mi abuelo, él aprendió solo; así que pasé mis primeros años escuchándolo tocar la guitarra y cantar un poco desentonado músicas propias de su juventud. Tal vez por eso, mi hermana y yo iniciamos clases de música desde pequeñas.

Las primeras preguntas que tuve durante los primeros años de formación como antropóloga fueron sobre mi propio origen, una búsqueda personal de mi historia familiar. Poco a poco mis intuiciones y sonoridades reconocidas antes a través del trabajo de Yaki kandru me llevaron a encontrarme con las músicas amazónicas. Fue así como en diciembre del año 2005 viajé al Resguardo Aduche del pueblo Andoke cerca del corregimiento de Puerto Santander, Amazonas. Allí descubrí nuevos sonidos, formas de hacer música, de leerla y sentirla. Estas formas de sentir las músicas de este pueblo, así como las foráneas (músicas brasileras, vallenatos, rancheras, entre otras), se combinaron en mi vida con una nueva forma de sentir, de amar. Me enamoré del río, de los bosques, y de Levy y su familia. Esta fue una de las motivaciones que tuve para dirigir mi atención en las músicas amazónicas, particularmente del pueblo Andoke.

Tzevetan Todorov afirma que las motivaciones de las investigaciones científicas en las ciencias sociales y humanas pueden tener origen en las profundas subjetividades de cada sujeto. En este sentido, la literatura, el arte visual, las músicas, la poesía, en general todas las formas de expresión artística proveen elementos para entender cómo funciona el universo social individual y colectivo, pues no se llena de argumentos abstractos, por el contrario, nos presenta el mundo político, económico, social y académico con todos sus desmanes, sutilezas, sentimientos, afectos, valores, creencias y demás (Todorov, 2003, pp. 82–83).

1 Fragmento de una carta que escribí a mi hija en el año 2009 en Florencia, Caquetá.

En noviembre del año 2006 regresé para explorar y entender más sobre estas músicas, en especial las músicas “infantiles”, trabajo que titulé “Canciones de los muchachitos: cantos infantiles Andoke” (Serrano, 2008). Pero, sin esperarlo, esta investigación sobre los usos y funciones de distintos cantos tradicionales empleados en los niños, se convirtió en parte de mi vida. Quedé en embarazo mientras realizaba mi trabajo de campo, esperando que un hombre que tiene una idea distinta del amor y de la familia lograra hacer un cambio para ajustarse a mi vida. Pero no fue posible. Así que tome la decisión de seguir con mi embarazo sin él.

Durante el embarazo y después del parto, escuché, transcribí, interpreté y aprendí algunos cantos Andoke, y reflexioné sobre cómo un sujeto tan pequeño como mi hija, puede llevar consigo historias de muchas generaciones, distintas formas de ver el mundo y sonidos que dan cuenta de las formas de proteger y garantizar la vida. Es por esta razón que incorporo en el epígrafe, un fragmento de una carta que escribí a mi hija, sobre las cosas que me hacían pensar en su existencia.

Las relaciones de poder y dominación no solo se manifiestan en los espacios políticos. Como bien expone Bourdieu, estas se encuentran inmersas en todas las dimensiones sociales, incluso en las relaciones de pareja y de familia (Bourdieu, 2000, pp. 49-53). Había sido educada para pensarme libre en cualquier proceso que emprendiera, por eso asumí la maternidad y la paternidad sola, con el fin de alejarme de cualquier forma de dominación (humillación, dependencia y maltrato físico o psicológico, entre otros). Por lo mismo, las lógicas de asimilarme dentro de las prácticas locales masculinas de los Andoke se alejaban de la manera de asumir mi rol como mujer. Como consecuencia tomé distancia de todos los procesos que tenían que ver con la Amazonía y la música.

Sin embargo, a partir del proceso del proyecto de la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena, retomé temáticas y escenarios en donde lo sonoro constituye un elemento cultural de los procesos de fortalecimiento político de las mujeres indígenas. Esta fue una de las motivaciones para emprender un nuevo proyecto de investigación en el marco del Doctorado en Derecho, el cual tiene actualmente el propósito de comprender cómo se crean o articulan diversas formas normativas, locales y globales para la protección de las músicas tradicionales, y el impacto que esto puede tener en los procesos de inclusión y exclusión social.

En medio de este proyecto, en mayo de 2014 comencé un viaje de retorno a la región y a las cosas que me cautivaron, con nuevas motivaciones. Realizamos en Puerto Inírida el primer Diplomado de Liderazgo, Participación e Incidencia Política para las Mujeres Amazónicas, con la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena –EIDI–. Durante este diplomado, me sorprendió cómo las distintas formas de hacer música,

de escucharla, apropiarla y sentirla, constituían un recurso de fortalecimiento de los procesos de liderazgo de las mujeres, así como de protección de los conocimientos ancestrales. Pero ¿cómo lo hacen? Una de las figuras que me impresionó fue Waira Jacanamijoy Mutumbajoy, lideresa inga del departamento de Caquetá, cantante y creadora de músicas que conectan a las mujeres con los padres espirituales que les dan poder para la pervivencia cultural y la transformación política. Waira usaba sus cantos para promover espacios de unidad, de reconocimiento territorial, apropiación de los sonidos y protección de los mismos, ya que estos cantos hacen parte de un repertorio de creación propio, a partir de la recuperación de sabidurías de sus abuelos y abuelas. Pero también me impresionaron mujeres como Fany Jamioy, Fanny Gómez, Ninfa Herrera y muchas otras, quienes disfrutaban de vallenatos, rock, rancheras, cumbias peruanas y cumbias tikunas, dentro de los procesos organizativos. En el diplomado, Waira motivó a las mujeres participantes a repetir sonidos –cantos y danzas- que evocaran las fuerzas femeninas “Iaku mama”, con el fin de convocar las fuerzas guías espirituales femeninas para nutrir los procesos de liderazgo de las mujeres amazónicas.

Es así que, con estas experiencias como punto de partida, surgieron varias preguntas que trataré de responder a lo largo del texto ¿Cómo definir las músicas desde las mujeres amazónicas? ¿Qué lugar tienen las nuevas músicas amazónicas? ¿Qué papel están jugando las mujeres amazónicas en los procesos creativos y organizativos indígenas? Y ¿cómo la protección de estos conocimientos permite apalancar ciertos procesos organizativos?

Ninfa Herrera, lideresa del pueblo Uitoto, decía durante este diplomado que “para comprender qué hacen o no hacen las mujeres, debo comenzar hablando desde mi casa y de mí”². Así las cosas, prefiero comenzar desde mis experiencias, relatos, emociones y sensaciones, para ir tejiendo a través de los sonidos protegidos y transformados formas de conocer y generar espacios de expresión desde la feminidad, la maternidad y el liderazgo de las mujeres amazónicas. Aunque, con todo respeto, seguiré hurgando en la vida de algunas mujeres amazónicas para el desarrollo de este artículo, pues mi relato se ha elaborado a partir de la relación que he construido con ellas, cercana o distante, buena o mala. Si bien me pareció en un principio que las mujeres amazónicas estaban alejadas de los procesos políticos organizativos, nuevas experiencias adquiridas a través de los diplomados y del seguimiento de los procesos organizativos de las mujeres, logré encontrar que muchos de estos, aparentemente “pasivos”, se fueron gestando y fortaleciendo desde la protección y reproducción

2 Notas de campo. Presentación sobre los procesos organizativos de las mujeres del departamento de Caquetá, por parte de la líder indígena Uitoto Ninfa Herrera, el 5 de noviembre de 2014. Actualmente Ninfa se encuentra vinculada a CODIC –Consejo Departamental Indígena del Caquetá– trabajando y liderando diversos procesos organizativos de mujeres indígenas de la Amazonía colombiana.

de conocimientos ancestrales como los cantos y su vinculación en los procesos de escolarización, antes y después del periodo cauchero³.

La primera parte de este artículo se aproxima a las diversas formas de comprender lo que es música, más allá de una producción estética y lúdica. Un relato a través de las historias de mujeres que construyeron por medio de los cantos formas de resistencia cultural.

En la segunda parte de este texto expongo las diferentes expresiones de las mujeres amazónicas y el reconocimiento de la formación de liderazgos, que parecen siempre invisibles o relegados a los espacios y roles de género que se les han asignado histórica y culturalmente, pero que desde ahí han generado procesos de transformación de nuevas generaciones. Las reflexiones que surgen en este punto hacen parte del trabajo realizado durante varios años, tratando de entender cómo se construyen espacios de inclusión y participación política de las mujeres indígenas, así como los usos de las músicas en estos contextos.

En último término, propongo ver a través de la experiencia de docencia–investigación de la EIDI en los diplomados para la formación en liderazgo con mujeres amazónicas, el encuentro del nudo en la madeja que me permitió hallar el vínculo que hay entre las músicas indígenas y no indígenas, la protección de los conocimientos ancestrales de los pueblos indígenas y los procesos de liderazgo de las mujeres amazónicas. En este sentido, las músicas no han sido parte de un gran “monolito cultural”, por el contrario, son maleables, adaptables, se transforman, y como diría el profesor Julio Gaitán, “los conocimientos que no se adaptan o se transforman, tienden a desaparecer” (sesión de tutoría doctoral en agosto de 2014).

Para lograr vincular los distintos aspectos ya mencionados -música, protección de conocimientos ancestrales y procesos organizativos de mujeres- he abordado formas clásicas y alternativas de investigación cualitativa. La primera de ellas es la observación participante y estancia prolongada en un terreno particular, como fue en el resguardo *Aduche*, pero también, estancias cortas y multilocalizadas, aunque bastante intensas, como las que he venido desarrollando desde hace dos años con el equipo de trabajo de la Escuela Intercultural de Diplomacia Indígena –EIDI- en los distintos territorios indígenas, donde hemos desarrollado diplomados para pueblos indígenas. En este espacio se ha logrado articular la docencia con la investigación, en el desarrollo de actividades que permiten el fortalecimiento de los procesos organizativos y de liderazgo.

3 El periodo cauchero se ha registrado entre 1901 y 1912. Una reseña de este periodo se encuentra en el artículo La fiebre del caucho y los crímenes del putumayo, de Roberto Pineda (2012).

Durante los espacios de formación con las mujeres amazónicas implementé dos formas de trabajo para explorar cómo se han articulado los liderazgos de estas mujeres con la protección y reproducción de las músicas o sonidos tradicionales. Para el primer diplomado desarrollado en Puerto Inírida en mayo de 2014, hice una presentación sobre cómo se habían constituido algunos perfiles de mujeres lideresas. A partir de esto, muchas mujeres de distintos grupos étnicos amazónicos narraron las múltiples circunstancias políticas, familiares, personales, etc., que las llevaron a emprender este nuevo camino en el que convergen lo político, lo organizativo y lo educativo. En este espacio redescubrí, a través de Waira Jacanamijoy, la importancia de los cantos en los pueblos indígenas, como una forma de crear, proteger, caminar y liderar procesos organizativos de las mujeres amazónicas.

A partir de esa experiencia y de los intereses personales que tengo alrededor de la música, hice un ajuste al taller del diplomado, que generó un espacio tanto para la construcción colectiva de la participación política de mujeres indígenas amazónicas, como para el fortalecimiento organizativo y cultural a través de los cantos y las danzas tradicionales y no tradicionales. Fue así como se motivó a las mujeres a expresar con cantos tradicionales o músicas no indígenas, su seguridad y confianza para participar en los escenarios políticos.

Dejando varios elementos en remojo o en el tintero, comenzaré este relato, del cual apenas veo los pies y parte del sendero por donde camina. Es un proceso largo, pero espero ver mucho más de su silueta a lo largo de este artículo, así como en toda la extensión de los diplomados y del proyecto doctoral.

Las músicas de las mujeres amazónicas

*Singularidad
una identidad implícita
un universo personal que se replica en un universo sonoro
su memoria
su lugar
su tiempo⁴*

El 5 de noviembre de 2014, en el restaurante del seminario menor Juan Pablo Segundo, en Florencia, Caquetá, durante la realización del segundo Diplomado de

⁴ Este es el fragmento de la construcción literaria y poética de la música desde una perspectiva de género de la autora y compositora colombiana Alba Fernanda Triana (2012).

Liderazgo, Participación e Incidencia Política para las Mujeres Amazónicas, sentí que daba un paso más para volver a sentir los pulsos de las músicas amazónicas en toda su diversidad, pero con una sensibilidad distinta, transformada, como lo dijo Bastien Bosa⁵ una noche durante el diplomado en el comedor del seminario: “es como un amanecer-nacer”. Las músicas tienen tal vez este poder, en el que con cada creación, interpretación y reproducción, no solo estamos garantizando, de alguna manera, la protección de ciertos saberes, también se están recreando formas de pervivencia y el origen de los pueblos, sus pasiones y emociones, que son formas de nacer, de morir y revivir. En este retorno voy caminando los sonidos de las mujeres, a partir de sus relatos, sus experiencias y las diversas expresiones sensibles de las lideresas amazónicas.

Teniendo en cuenta los elementos manifestados anteriormente, me interesa comenzar por comprender cómo se han definido las músicas, con base en las experiencias con distintas personas pertenecientes a algunos pueblos de la Amazonía colombiana, como los Andoke, Uitoto–Muinane, Inga, entre otros; así como entender cómo estos conocimientos son apropiados por las mujeres.

Me encontraba en la maloca, escuchando los cantos en idioma Andoke, de un baile que si mal no recuerdo lo llamaban “paila”. Lo usaban para divertirse. Ya era diciembre y la gente quería recordar cantos que entonaban con los niños. Irene⁶, sentada en el *Tusi*⁷, me enseñaba un canto de Danta, el primero que aprendí y que ahora le canto a mi hija en las noches. Noralba, esposa de Hoñoy, me invitó a bailar. Recuerdo que el canto era fuerte, como mantras que se repetían una y otra vez, y al bailar nos habíamos tomado de las manos haciendo una ronda. Cada paso se convertía en un salto, como si me elevara con la fuerza de todos al techo de la maloca. Nunca sentí nada parecido. Luego, finalizando el año, como medida de contención para los jóvenes que se embriagan en Puerto Santander y Araracuara, organizaron otro baile. Este era el de Tusi, el palo multiplicador⁸.

5 Profesor de la Universidad del Rosario de la Escuela de Humanidades, y profesor e investigador de la EIDI.

6 Irene Andoke es hija de uno de los líderes más importante del pueblo Andoke, Yiñeko, quien dirigió todo el proceso de reagrupación y reinención de este pueblo. Irene es esposa de Tañe, maloquero de clan de sol, mamá de Levy, Hoñoi y Doa. Es la abuela paterna de mi hija.

7 Tusi es conocido también como el palo multiplicador o tablón. Es un palo tallado que atraviesa la maloca en uno de sus costados. Este Tusi es usado en uno de los bailes rituales del pueblo Andoke. Para conocer más sobre este ritual de bautizo recomiendo revisar el trabajo de Nelsa de la Hoz, “Baile de Tusi, de la Boa al Arcoíris: Rito, relaciones sociales e identidad de la etnia andoke, medio río Caquetá, Amazonía colombiana” (2005).

8 Sobre este baile se han escrito varios trabajos, para el pueblo andoke es Baile de Tusi y para los Uitoto es Baile de Yadico, corresponde al baile que se realiza en el mes de junio según el calendario tradicional. Sobre este ritual se puede ampliar información en el trabajo realizado por Nelsa de la Hoz (2005) “Baile de tusi, de la boa al arco iris: Rito, relaciones sociales e identidad de la etnia andoke, medio río Caquetá, Amazonía, Colombia”.

Las mujeres de toda la vereda habían preparado con una semana de antelación la fariña⁹, el casabe¹⁰ y el moqueado¹¹ de la cacería de los hombres, para brindar a los invitados a este ritual. En la tarde del 31 de diciembre del año 2005 sonó el manguaré anunciando la entrada de los invitados e inmediatamente el Tusi comenzó a retumbar la maloca y el suelo de tierra vibraba a su ritmo. Tuve que salir de la maloca, porque sentí que mi corazón se iba a salir por mi boca, debido a las vibraciones provocadas por los sonidos.

Regresé en noviembre del siguiente año, con la idea de entender qué es música y cuáles eran las músicas para los niños del pueblo Andoke. Los primeros cantos que grabé fueron los de Irene, quien a pesar de su avanzada edad, aún tenía toda la lucidez para recordar y reproducir, a través de los cantos, episodios de la historia Andoke. Uno de estos cantos fue Pñidoo, zorra de monte. Esta es la encargada, a través de este canto, de proveer protección y descanso para los niños.

*Pñidoo, pñidoo oo, odihape o kaha yokoi fonnko yai kanna bufonnko oo, pñidoo,
pñidoo, ooo, uokabo yai kanna bufonnko oo, odihape ooto knoto paba okaha yoko
funnko yai kanna bufonnko oo.
Perro de monte, perro de monte, por la piña que usted se comió, pago de eso tráigale
Sueño de su párpado, venga, déjelo en el párpado del niño ooo. (Bis).*

Irene Andoke sabía y recordaba, mejor que muchas mujeres jóvenes, la importancia de los cantos durante la infancia, así como el papel que estos tuvieron durante los procesos de reestructuración y reinención del pueblo Andoke. Desde esa experiencia había una gran necesidad de definir qué es música. Siempre me cuestionaba sobre la frialdad y lo aburrido que podía ser un análisis musicológico y etnomusicológico frente a algo tan sensible como la música. Había hecho algunas lecturas para entender qué es música, sin embargo, los autores clásicos hacían una aproximación a las formas de hacer músicas con fundamento en las particularidades culturales, para desembocar en un análisis del campo de estudio de la musicología a partir de las músicas occidentales, hasta la etnomusicología o musicología comparada, que da cuenta de las prácticas musicales, folclóricas y populares de los pueblos no occidentales (Merriam, 2001, pp. 59 -71).

9 La fariña es uno de los alimentos más comunes de toda la región amazónica. Generalmente se prepara con yuca brava amarilla. Su preparación consiste en dejar madurar la yuca brava pelada en un gran balde lleno de agua por una semana aproximadamente. Al pasar este tiempo, la yuca ha absorbido el agua y se deshace el veneno que esta pueda tener. Luego es puesta en grandes lonas y apretada con piedra o troncos para eliminar el exceso de líquido que pueda contener. Más adelante se pasa por un cernidor tejido de una fibra natural, para eliminar palos de la yuca. Finalmente es tostada en una gran paila con las brasas del fogón de leña.

10 Torta de almidón de yuca brava asada en una plancha de barro cocido.

11 Técnica de ahumado para la conservación de las carnes.

En la búsqueda de un concepto que me permitiera definir las músicas infantiles Andoke, apareció como fuente obligatoria John Blacking, etnomusicólogo británico, quien se había dedicado desde los años cincuenta al estudio desde la antropología de las músicas de los niños del pueblo Venda en Sudáfrica. Blacking expuso la pasión que le produjo el pueblo Venda para la comprensión de las prácticas musicales, y cómo esta le permitía comprender las formas de hacer la música en Occidente, “Los Venda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí mismo, y que toda música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido (Blacking, 2006, p. 25).

Si bien su relato está cargado al principio de cierta emotividad, a partir de las enseñanzas de los Venda la racionalidad científica académica obliga a construir una aproximación “objetiva” de las formas de expresar a través de las artes: “La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006, p. 38).

Estas últimas palabras me las aprendí como “consigna política”, para poder explicar este fenómeno, ya que no tenía, y no tengo, los recursos “racionales” propios para definir y explicar qué son las músicas indígenas¹², aparte de los que me suscita cada canto o sonido. Por otro lado, María Eugenia Londoño me brindaba pistas sobre otras formas de entender las músicas indígenas. Londoño explica que la música es una práctica de la cultura que da cuenta de las historias de los pueblos locales y nacionales, de las emociones y los afectos individuales y colectivos, recrea las guerras, los dioses, los amores, las alegrías, frustraciones y transformaciones (Londoño, 2002). Sin embargo, durante el trabajo de campo entre noviembre de 2006 y febrero de 2007, luego de semanas con mis incómodas preguntas, de idas y vueltas al río, a la chagra y la maloca (Figura 1), Irene y Tañe me explicaron cómo definían ellos sus cantos. Me senté en el Tusi cerca de una vela para poder anotar las palabras extrañas que producían: **θsofa**, que, de acuerdo con su traducción, quiere decir el poder de la palabra, el poder del canto y del baile, como también el tono de canto.

12 En los estudios de la etnomusicología en Venezuela y su frontera con Colombia se encuentra la investigadora Isabel Aretz (1977), quien define la música de los pueblos indígenas como las músicas que vienen desde la oralidad. A estos los ha definido como etnomúsicas.



Figura 1. Maloca del clan de sol.

Fuente: foto de Yeshica Serrano.

Entendí que “música” es una categoría nuestra, de ese mundo de “Occidente”. El acto de producir los sonidos de forma armoniosa solo hace parte de nuestra lectura no indígena, pero que ha sido incorporada y adoptada por los pueblos indígenas, que en algunos casos es para hacer una traducción más próxima de “los sonidos organizados”.

Siete años después me he reencontrado con mujeres amazónicas que cantan. Observé y escuché a Waira Jacanamijoy Mutumbajoy, lideresa del pueblo Inga del Caquetá. Ella lograba producir sonidos que salían de su garganta y, algunas veces, nos hacía repetir y otras veces soltarnos corporalmente mediante la danza. No lograba comprender cómo se podrían hacer las dos cosas al mismo tiempo.

Durante el segundo diplomado de mujeres amazónicas, realizado en Florencia, Caquetá, Waira explicó que las manifestaciones artísticas de un pueblo son expresiones políticas, pues estas son las que les permiten pervivir, resistir. En este proceso, ella aproximaba la relación musical como una lucha política de resistencia cultural, pero también de salvaguarda de la sabiduría ancestral. Por lo mismo, Waira

sentía que no debía cantar lo que cantaban los mayores. Para ella, las músicas tenían que crearse para hacer sus prácticas culturales resistentes y, de esa manera, garantizar la pervivencia de su pueblo. Es así como, comenta Waira, que la acción de producir sonidos se nominaba: **Tunai**¹³ (sonidos).

Lo que Waira expresaba me permitía conectar la idea que planteaba el pueblo Andoke a través de sus cantos. Para ellos, los cantos, o mejor, la voz y el sonido, son fenómenos cargados de poder, el cual puede enfermar, sanar, educar, construir o destruir. Por lo mismo, es a través de la música que muchos pueblos como el Andoke, Kankuamo, Inga, entre otros, han pensado los procesos políticos organizativos. Al respecto, Miñana afirma:

Los actuales indígenas se definen como tales frente al Estado, a las instituciones y a la sociedad mayoritaria, y han adoptado una serie de estrategias no sólo políticas o territoriales, sino también culturales y simbólicas para fortalecer su identidad como pueblos y su capacidad de negociación y autonomía. Y las músicas, en muchos casos, han contribuido en todos estos procesos (2009, p. 5).

A partir de los cantos, tanto de mujeres amazónicas como de muchos otros pueblos indígenas de Colombia, la música es, a su vez, un vehículo de construcción de memoria, que da cuenta de los procesos de transformación de estas sociedades. Por lo mismo, estas prácticas plantean un recurso vital de pervivencia y transformación de los pueblos indígenas, los cuales dan razón de las luchas, de las resistencias de mujeres y hombres, de la crianza y el cuidado de los hijos, de las alegrías, de la reproducción, de la tristeza y la venganza. Por eso, cuando escuché a Waira, comprendí que los cantos interpretados por las mujeres pueden ser parte de un proyecto político de resistencia y pervivencia de los pueblos indígenas, el cual no ha sido explorado.

Músicas, maternidades y lideresas

[...] la música dista de ser ese arte en el que interpretar un instrumento o tocar en un grupo propicie una convivencia equitativa, pacífica e incluyente. La música, sus roles y sus diversas formas de divulgación y formación son medios muy eficaces para perpetuar relaciones de poder y estereotipo de género (Quintana, 2012).

El epígrafe anterior, si bien es parte de un análisis de la música y el género en los espacios formales de educación a partir del Plan Nacional de Música para la

¹³ Notas de campo del Segundo Diplomado de Liderazgo y Participación realizado con mujeres indígenas amazónicas, noviembre de 2014. Florencia, Caquetá.

Convivencia¹⁴, refleja una realidad que desconocemos sobre cómo opera la práctica musical en distintas sociedades y en los múltiples niveles de estas, y presenta cómo se reproducen formas de discriminación y violencia simbólica en contextos de la educación formal musical fomentada desde el Estado (Quintana, 2012, pp. 61-98). Pero vale la pena mencionar que no opera solo en esos contextos. Dentro de los pueblos indígenas se ha establecido una jerarquía de poder del canto y de quien usa los instrumentos musicales, los cuales con frecuencia son usados por los hombres de distintos pueblos. Las mujeres, por el contrario, son quienes llevan voces secundarias que apoyan estos cantos. No obstante, hay pueblos en los que han sido las mujeres quienes han llegado a liderar a través de estas expresiones distintos procesos de sanación, educación y liderazgo. Raquel Andoke es una de ellas.

En el año 2006, durante mi trabajo de campo con el pueblo Andoke, había acordado trabajar con Raquel Andoke por una semana, para la tesis de grado sobre “canciones de los muchachitos” (Serrano, 2008). Ella sabía bastante bien cómo sacar provecho de sus conocimientos o sus servicios. Me ofreció cantar y contarme historias en su maloca a cambio de algo de dinero.

Para ese tiempo había cosecha de chontaduro, por lo que estaban preparando fariña de chontaduro y chicha de este mismo producto. Ya comenzaba a sentir que los olores me molestaban y sentí un profundo fastidio por este fruto. Luego llegó un caldo de armadillo o gurre y fue aun peor. Sentía el fétido olor en mi boca. A mi mente vino la imagen de mi papá, con esa mueca, en la que me recordó que no podía depreciar ese plato de comida, así que terminé de comer y me recosté en la hamaca, pero ahí, la cabeza me daba vueltas. No imaginaba que estas molestias fueran respuestas a los cambios hormonales que estaba experimentando mi cuerpo, lo asociaba a los parásitos y el cansancio físico del trabajo de campo, pues mi cuerpo seguía expulsando los fluidos de un cuerpo no fecundado.

Raquel Andoke es conocida como cacica y maloquera del clan de venado del pueblo Andoke, ubicado en la vereda de Monserrate, sobre la ribera del río Caquetá. Ella había logrado controlar a su manera el poder y la responsabilidad que había asumido como lideresa y maloquera. Su esposo, quien es del pueblo *Muinane*, era más una

14 El Plan Nacional de Música para la Convivencia surge en el año 2002 como parte de un programa del Ministerio de Cultura durante el Gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez, con el propósito de fortalecer la formación musical como recurso pedagógico en diversas instituciones municipales en Colombia. Este proyecto nace de la convicción de ser un recurso que permitiría la pacificación, la cohesión social y el fortalecimiento de valores sociales, por lo que se acuñó en la consigna: “Quien empuña un instrumento, jamás empuñará un arma”, a partir del fortalecimiento de repertorios musicales tradicionales y populares colombianos en las orquestas y bandas musicales infantiles y juveniles (Quintana, 2012, p. 61). Sin embargo, Quintana afirma que muchas mujeres jóvenes fueron discriminadas o experimentaron diversas formas de violencia simbólica dentro de las escuelas de educación musical, a causa de los juicios de valor de los repertorios musicales e instrumentos que se consideran de uso masculino (2012, pp. 61–98).

especie de asistente del trabajo de la maloca, mientras ella se dedicaba a las labores propias de su rol, como el trabajo en la chagra¹⁵ y la transformación de los alimentos. Además, podría realizar cantos en *Muinane* y otros idiomas de la zona, habilidades aprendidas por el vínculo con su esposo.

Durante mi corta estancia en su maloca, los cantos no eran una actividad alejada de las actividades diarias. Por el contrario, estaban incorporados en todos los espacios. Semanas después supe con el curandero mayor, Rodolfo Andoke, que había cantos de cantos, por lo cual era probable que se omitieran algunos para no afectar la integridad física, psíquica y espiritual del investigador.

Con Raquel tocaba ir a escucharla a la chagra. Allí cantaba y explicaba los cantos mientras rallaba yuca brava para sacar el almidón. En este espacio explicó que muchos de los cantos del baile de “Chucha”¹⁶, interpretados al final de los rituales en distintas lenguas y danzados con distintos pasos de baile, eran usados para enseñarles a los niños. Mientras tomaba una yuca ya pelada para rallar, recordaba que su madre se reunía con la mamá de Irene en la maloca, y que las dos cantaban en la hamaca con las niñas y les explicaba el poder de cada canto, qué quiere decir y cómo se usa. Realizó muchos cantos y relatos que llamaban mi atención sobre esas historias míticas Andoke, que expresaban la cotidianidad de los animales y de las personas de este pueblo. Cada una de las historias narradas y cada canto dan razón de una forma de proteger la vida, tanto de los animales como de las comunidades que allí habitan. Entre los muchos cantos que escuché, había uno que hablaba sobre el paujil o pava colorada, que con su canto anuncia el cambio de ciclo o del calendario ecológico de los pueblos amazónicos. Según la historia de este pueblo, parecen haber vivido un diluvio –como lo vivieron muchas sociedades de Occidente–, en el que la Tierra quedó completamente oscura. Pero cuando comenzaron a circular nuevos aires de cambio para los pueblos indígenas de esta región, se dice que la pava colorada comenzó a cantar anunciando este cambio, el cual era sinónimo de vida, paz, luz y transformación.

*Hikutuma, hikutuma, yana kɛni, pehabo kai ona po'kni yana kɛni o'iboi oko
i'hayo na isoo o'iboi kɛihayona isoo.*

La pava colorada de la bocana anuncia la amanecida desde la bocana y canta.

15 La chagra es, para los pueblos indígenas amazónicos, la huerta donde se cultivan productos mixtos como yuca, piña, marañón, caña, ají, coca, entre otros.

16 Los cantos de “Chucha”, son cantos de animales que narran historias o eventos históricos importantes, cuando el mundo y “cuando los animales eran gente”.

Luego de una semana intensa de trabajo con Raquel Andoke, regresé a la maloca del Aduche, me instalé en la casa que habían organizado para mí. Me senté en el borde del piso de madera de la casa a conversar con Irene sobre mi experiencia con Raquel y lo incómoda que me había sentido físicamente, sin dejar de observar que frente a la casa donde me hospedaba, el suelo de arena gris estaba lleno de agujeros en los que entraba y salía una lagartija verde la cual se detenía de vez en cuando en el exterior. Esto nos llevó a una nueva conversación particularmente sobre mi transformación física.

- Mmmm... ¿Ya terminó su trabajo?
- No lo sé, Yo'ta¹⁷. Tengo muchas grabaciones, pero aún no sé si ya lo tengo todo.
- Mamita, ¿ya miró sus pezones?
- ¿Por qué?
- ¿No será que está embarazada?... los pezones se miran negros cuando hay bebé...
- No creo, la verdad no lo he notado... ¿por qué hay tantas lagartijas?
- Ellas protegen a las niñas porque ellas desde pequeñas siembran y cuidan. No hacen daño.
- Y ¿a los niños?
- A ellos no, están desde pequeños con caucheras haciendo daño a los animales.

Después de esta conversación Irene me mandó a tomar agua al centro de la quebrada Aduche, pues la corriente en el centro de esta hacía el agua un poco más limpia que la de la orilla. El propósito de enviarme a esta limpieza era vomitar todos los alimentos y excesos de mambe para eliminar mi malestar. Pero no fue así, me devolví a la maloca con casi cinco litros de agua en mi barriga. Irene supo desde el principio de mi embarazo. Lo leía en mis sueños, en mi cuerpo y en mi voz, mientras estaba en su casa tratando de entender qué son las músicas del pueblo *Andoke*.

Comencé a entender que estas formas de comprender el mundo son mucho más complejas. En este universo, todos los elementos que lo componen (agua, animales, rocas, tierra, aire, etc.) están llenos de vida y recae en las mujeres el poder de sembrarlas, cuidarlas y protegerlas. Por lo mismo, si bien las mujeres no tienen voces principales en los cantos de rituales, son quienes imprimen la fuerza en el canto para garantizar la pervivencia de los pueblos indígenas amazónicos. Esto se logra a través de la enseñanza, en los espacios femeninos como la hamaca, el fogón y la chagra. Pero depende, en gran medida, de la voluntad de los padres y los jóvenes incorporarse en estos procesos. Un buen cantor sabe dirigir a su pueblo y protegerlo. En este sentido, las mujeres jóvenes, hasta entonces, estaban ausentes tanto de las prácticas musicales

17 Yo'ta es abuela en idioma andoque.

como de los procesos políticos y, por lo mismo, distantes de cualquier acción de protección y pervivencia de las prácticas ancestrales de los pueblos indígenas. Si bien algunas de ellas cantaban los cantos tradicionales, otras no podían comprender el poder que emanaba de los sonidos que emitían. No obstante, muchas de estas mujeres cantan y ríen con lo que pasa por sus oídos, por su corporalidad, y en este filtro suenan las rancheras, los vallenatos y músicas brasileiras.

Lo anterior es parte de las dinámicas propias de un mundo global, en el que las prácticas culturales de los grupos locales, como el de las mujeres indígenas mencionadas anteriormente, pueden traspasar los límites y encontrarse fácilmente en un mundo globalizado. Al respecto, Ochoa explica que las músicas locales han estado pasando por distintos procesos de transformación desde lo estético, sonoro, comercial, político y simbólico, puesto que se han introducido prácticas de regulación y protección de estos saberes, desde el patrimonio intangible de la Unesco¹⁸. Algunas músicas han incursionado en el campo de las músicas del mundo – World music- e incluso se ha usado la música como parte de la movilización social. Por lo mismo, expone que:

Desde cualquiera de estos ámbitos, el tema de la transformación de las músicas locales es polémico, ya que conjuga muchos de los cambios de nuestro tiempo: el sentido estético de lo local para un mundo globalizado; la resignificación de los sonidos en la edad digital; las nuevas relaciones entre lugar, sujeto y producción simbólica; la relación entre cultura, música y política, para mencionar sólo algunos (2003, p. 10).

Como bien lo menciona Ochoa, la controversia que se genera en los últimos tiempos tiene que ver justamente con el encuentro de las estéticas sonoras, las políticas y concepciones religiosas o sagradas de las prácticas musicales, y cómo limitan las comunidades el derecho de la libre circulación de las músicas sagradas, puesto que significa una redefinición de cada uno de estos aspectos en las músicas locales (2003, pp. 26 -27). En este sentido, durante los diplomados, Waira, como líder indígena, usa la música para entrar y salir de lo local y lo global, sin alejarse de lo “sagrado” o espiritual que puedan tener sus formas de hacer música. A través de sus cantos promueve la participación de las mujeres en los distintos escenarios públicos y políticos, evoca espiritualmente los poderes de la naturaleza, y de su aprendizaje

18 A partir de la Convención de la Unesco (2003) para la salvaguardia del patrimonio intangible de los pueblos y grupos, ratificada por Colombia mediante su adhesión a los marcos jurídicos previos de la Constitución de 1991 y la Ley general de Cultura 397 de 1997. Por tal razón, a partir de la ratificación de la Convención de la Unesco, el Ministerio de Cultura de Colombia expide resoluciones como la 0263 de 2004, con la que se crea el Comité de Patrimonio Inmaterial; 0168 de 2005, mediante la cual se formulan los requisitos y procedimientos para la evaluación y reconocimiento del patrimonio; y la resolución 1617 de 2005, por medio de la cual se dictan las disposiciones sobre el patrimonio inmaterial y su salvaguardia.

sonoro crea nuevos cantos, lo que desde su percepción le permite revitalizar sus prácticas culturales para hacerlas pervivir.

De la protección de los conocimientos musicales y los liderazgos de mujeres amazónicas

En este tiempo los ayabaroa vivían como mujeres, trabajaban en las chacras, arrancaban yuca, rallaban y menstruaban y ella arreglaba y curaba el mundo. Pero ellos querían quitar el yuruparí a Romi Kumu, porque ella quería ser más poderosa que los hombres y ellos no deseaban eso. Un día ella estaba mambeando en el banco curando el mundo, mirando yuruparí – ya había sacado a los hombres con los ralladores de yuca de la maloca-, como en la mitad de la curación, uno de los ayabaroa preguntó: -¿cómo podemos hacer para sacarla a ella y quitarle ese poder? El otro, el menor, les dijo que podía hacerlo empleando el sébero (el yuruparí hembra, que es más pequeño). Romi Kumu tenía escondido el yuruparí macho en su vagina, y los ayabaroa entraron y le rodearon con el yuruparí hembra, más corto. En ese momento, le llegó la menstruación y ella tuvo que abandonar el banco y no pudo terminar la curación. Por eso ella maldijo el mundo y les dijo a los ayabaroa: -ya que ustedes me quitaron <esa cosa>, aunque ustedes sean buenos curadores y tendrán mucho conocimiento, ustedes van a vivir en problemas con otras tribus, hasta el fin del mundo¹⁹.

El mito del Yuruparí²⁰ es reconocido desde la antropología y la literatura como uno de los relatos míticos fundacionales más importantes de los pueblos amazónicos de Colombia y Brasil. Este reproduce el nacimiento de un héroe mítico “civilizador” de una mujer que representa el sol. Según el relato, Yuruparí es un niño especial, cuyo cuerpo está lleno de agujeros que producen música. Luego, cuando él crece, asume rápidamente su rol de líder. Sin embargo, realizó un ritual en el que se comió varios niños, lo que hizo que los mayores lo quemaran en venganza, y de sus cenizas y huesos creció una palma que es conocida como Pachuba en los pueblos de Vaupés, con la cual se fabrican las

19 Relato tomado del texto de Belaunde, citando a Mahecha, Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos (2005).

20 Sobre este mito hay diversos estudios literarios y antropológicos acerca de la estructura del mito, estudios hermenéuticos y estructuralistas sobre las cosmogonías de distintos pueblos amazónicos, como los yukuna, makuna, yauna, matapí, tanimuka, barasana y letuama. El primer estudio fue realizado en el año de 1890 por el conde italiano Ermanno Stradelli, trabajo que luego sería retomado por el escritor colombiano Héctor Orjuela con su texto Yurupary: Mito, leyenda y epopeya del Vaupés, publicado en el año 1983 por el Instituto Caro y Cuervo. A partir de este último se han desarrollado tesis en el campo de los estudios literarios, que dan cuenta de elementos cosmogónicos del mito como, por ejemplo: Oralidad y escrituras en el amazonas colombiano, de Elsa Cristina Posada, para optar al título de magíster en Literatura Latinoamericana de la Pontificia Universidad Javeriana (2009); Yurupary. Origen de la unidad femenino–masculino: el “vuelo chamánico” de las hijas de la luna en tradición tukano del Vaupés, de Margarita Becerra (2010); y El mito amazónico del Yurupary como obra literaria, de Renata Seldlackova del Instituto de Lenguas y Literatura Románica de la Universidad de Masaryk Brno en la República Checa (2000), entre otros.

flautas para el ritual de iniciación de los niños que serán Payé²¹ (Seldlackova, 2000). Los espacios rituales de iniciación masculina son prohibidos para las mujeres, pues desde ese tiempo mítico se consideró que ellas deberían estar alejadas de los espacios de poder, por considerarlas libidinosas, chismosas y curiosas, lo que habría provocado las enfermedades que estaban acabando con el pueblo (Posada, 2009).

No obstante, Dani Mahecha informa sobre un nuevo elemento que no exploran los textos en el campo literario, como son las disputas del poder entre hombres y mujeres. Por este motivo, el relato sobre cómo fue robado míticamente a las mujeres el banquillo del poder, conocimiento y curación del mundo, me brinda pistas sobre los emergentes procesos organizativos de las mujeres amazónicas. En mi lectura, si bien ya no ocupan el banquillo y no se les permite mambear en algunas sociedades, aún logran conservar el poder de dar vida, cuidar y proteger a través de los alimentos, los remedios y las músicas, aun cuando desde el Yurupary se considera que son las mujeres las que generan las enfermedades.

Cuando me informaron que se llevaría a cabo el primer diplomado de mujeres amazónicas, no lo podía creer. Las mujeres andoke y uitoto que había conocido se encontraban limitadas en el acceso a los espacios de participación política. No lograba hacerme una imagen de este proceso. Incluso estaba segura de que los hombres no les permitirían acceder a estos escenarios. Tuve que tragarme mis palabras cuando vi más de cincuenta mujeres amazónicas en Puerto Inírida, alegres, dominantes, participativas, emprendiendo y llevando a costas un proceso complejo para su inclusión política y organizativa como mujeres amazónicas.

Llegamos varios profesores de la EIDI a Puerto Inírida el 25 de mayo de 2014. Habíamos sido invitados a almorzar en el río Inírida, en un restaurante que navegaba por el río. En la tarde, cuando íbamos retornando al puerto de donde salimos, Waira Jacanamijóy animó a todas las mujeres para hacer sonidos, cantos y danzar. Dentro de las experiencias que había tenido con las músicas indígenas, esto era lo más raro que yo había escuchado. Me inquietó escuchar sobre cómo las mujeres reproducen o crean sonidos y cómo, a través de ellas, se protegen los conocimientos tradicionales y se conectan con la mamá y las energías vitales para liderar, en este caso, procesos políticos. En el camino de retorno hacia la Amazonía, producto de los diálogos con mujeres amazónicas, comenzaron a emerger algunas intuiciones sobre las preguntas que formulé inicialmente, fundamentalmente sobre cómo se protegen los conocimientos de los pueblos indígenas.

21 El Payé en los pueblos amazónicos es el médico tradicional o curandero, también reconocido como autoridad tradicional. El Payé se encarga de curar y alejar las enfermedades. Por lo mismo, protege y guarda todos los conocimientos que tienen que ver con las prácticas tradicionales: rituales, medicinas, cantos, danzas e historias.

Al hablar sobre la protección de los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas se plantean dos discusiones. La primera de ellas está vinculada a lo que Yudice ha denominado “la cultura como recurso”, puesto que tanto el derecho como otros saberes (la economía y la política), ven en la cultura un medio de “desarrollo” económico de los Estados (Yudice, 2002), así como posibilidades de exigir derechos o beneficios especiales para los pueblos indígenas (Chávez, 2011; Therrien, 2011). Asimismo, los conocimientos de las mujeres, alrededor de los cantos tradicionales, les han brindado un espacio de resistencia cultural y fortalecimiento de las redes solidarias en los procesos políticos y de género.

Durante el primer diplomado realizado en Puerto Inírida, las mujeres se organizaban en los intermedios de las jornadas para cantar y orar a su manera, para proteger y garantizar el éxito del proceso de formación académica. Algunos de estos intermedios los usaba Waira para cantar. Waira construía sonidos, que luego eran apropiados por las mujeres como una forma de fortalecer los procesos políticos. Del mismo modo, Waira ha usado su arte –arte colectivo o individual-, como un vehículo que le ha permitido articular tanto los procesos locales tradicionales como globales femeninos, políticos y artísticos. Su vida ha estado entre su pueblo, las expresiones espirituales, la educación y las artes.

Me parecía importante que las mujeres contaran sus experiencias a lo largo de los procesos organizativos²², puesto que se suele creer, desde las bases sociales, que los procesos son rápidos, o por el contrario, las mujeres suelen sentirse solas liderando los procesos organizativos. Por tal razón, consideré importante generar un espacio de diálogo entre las mayores y las líderes más jóvenes, para compartir sus experiencias con las mujeres que se encontraban incorporándose en estos procesos, a fin de generar espacios de confianza y respaldo entre compañeras. Al terminar la sesión, las mujeres cantaron y bailaron con los cantos de Waira, pero también cantaron al son de los vallenatos, los merengues, y cumbias tikunas y peruanas, entre otros.

Luego, durante el segundo Diplomado de Liderazgo y Empoderamiento de las Mujeres Amazónicas, en Florencia, Caquetá, se destinó un rato en la noche para pequeñas representaciones de bailes y cantos tradicionales. Esto resultaba un ejercicio complejo, ya que cantar y bailar en público les generaba una sensación de exposición corporal incómoda a muchas de ellas. Esto tiene que ver con la apropiación de espacios y herramientas que hemos considerado fundamentalmente masculinas. Al respecto, Quintana, retomando las palabras de Green, menciona que “La exhibición

22 Las mujeres que participaron en este diplomado estaban vinculadas a las distintas organizaciones indígenas amazónicas de Colombia, entre estas: Organización de los Pueblo Amazónicos de Colombia – OPIAC, ASCAINCA, TANDACHIRIDU, OSUCAPU, CRIGUA, ASOCRIGUA, CRIVA, ACITAM, CRIMA.

del cuerpo es prácticamente una ramificación del escenario y todo lo que este representa” (Quintana, 2012, p. 76). No obstante, luego de este ejercicio, las mujeres se apropiaron fácilmente del micrófono, como una herramienta que les permitió incorporarse en espacios que aparentemente eran considerados fundamentalmente masculinos.

Después de esta actividad, retomamos el taller de las trayectorias de vida de dos lideresas de la amazonía colombiana: Waira Jacanamijoy y Bernardita Remuy. Con el fin de no hacer de este espacio una exposición incómoda de la corporalidad y de las historias de dos lideresas, usamos el *stand up comedy* como una nueva forma de construir las trayectorias de vida en los procesos organizativos de estas dos mujeres. Para esta actividad usamos una peluca, un velo blanco y uno rojo, un sostén rojo y un pañal de tela. Cada uno de estos elementos fue usado por las mujeres para hablar sobre algunos momentos representativos en su vida, así como de los cambios o transformaciones en los procesos políticos organizativos.

Waira explicó que su experiencia de vida le permitió identificar el papel que ella desempeña como mujer. Para ella habían sido muy importantes todas las experiencias vividas, porque en estas identificó cuál es su papel. Decía: “Hay educadores, enfermeras, etc., pero pocos artistas. Logro amalgamar las artes y el liderazgo, para orientar, sanar, crear y resistir para la pervivencia de los pueblos, pues el arte es una forma de curar y armonizar el mundo desde lo femenino” (notas de campo, 6 de oct., 2014, Florencia, Caquetá).



Figura 2. Segundo Diplomado de Liderazgo de las Mujeres Amazónicas, en Florencia, Caquetá.

Fuente: foto de Yeshica Serrano.

También expresó que las luchas de las mujeres indígenas son su inspiración para crear. Ve en los cantos una forma de revitalizar las prácticas culturales y para garantizar la pervivencia de los pueblos indígenas. Por lo mismo, no abandona los procesos de liderazgo de las mujeres indígenas, como tampoco las artes. Para ella son complementos que permiten avanzar en la transformación de las luchas indígenas, así como en la sanación y armonización de los procesos, por tal razón afirma que:

El arte es una posición política, es una forma de resistir y pervivir como pueblo. Pero curiosamente para el fortalecimiento de las artes y el idioma propio no hay plata. Ahora estoy aprendiendo palabras científicas de los ancianos que no tienen traducción en este mundo. Así, las creaciones artísticas son para fortalecer en lengua. Por eso yo no sé cantos, nada de Darío Gómez y esa gente, yo creo los sonidos y las danzas porque es para alegrar y armonizar. (Notas de campo, 6 de oct., 2014, Florencia, Caquetá)

Gracias a Ángela Santamaría, que halló una dirección electrónica donde se encontraba el proyecto que estaba adelantando, aproveché para poner una imagen llena de color de su proyecto. Usé esa imagen como parte de la presentación, para que ella nos contara un poco más sobre su trabajo. El resultado fue aún más sorprendente. El proyecto se llama Nigamon/Tunai. Como anoté en las primeras páginas, Tunai quiere decir sonido. Pero nos faltaba la otra parte del rompecabezas.

Waira explicó que este proyecto “es el canto callado de las mujeres indígenas del mundo”. Proponía que el canto fuera como un despertar para las mujeres, puesto que hay historias en ellas, de las guerras y las violencias que las han obligado a silenciarse. Es un proyecto que permite descubrir a partir de los cantos, las sonoridades y las nuevas creaciones, formas de revitalizar a las mujeres, acompañar y alumbrar los caminos en los procesos de liderazgo que ellas han emprendido, sanar y curar como lo hacían antiguamente, como lo presentaba el relato del Yuruparí, o antes de las misiones religiosas que relegaron y excluyeron a las mujeres del uso de las sabidurías ancestrales. Por eso nos animó a cantar Iaku mama–Kiya mama, canto que protege a través de su propia reproducción, lo enseña a otras mujeres, lo comparte, lo graba, según su propósito. Los cantos y su protección tienen el poder, según la intención que la cantora imprima en ellos.

A modo de conclusión

Cada noche imaginé contar esta historia. No podía dormir pensando en las múltiples ideas con las que debería comenzar para hacer de este texto una nueva alternativa para hablar de música, de las experiencias propias y de la escuela en los procesos de las mujeres indígenas amazónicas, trastocadas por las históricas tragedias humanas, en Colombia, como la cauchera, las pieles, el narcotráfico y el conflicto armado. Arturo Cova, al final de su vorágine expresa: *¡Cuántas páginas en blanco, cuánta cosa que no se dijo!* (Rivera, 1958). Waira, Fani, Ninfa, entre otras mujeres amazónicas, me permitieron reflexionar sobre cómo los cantos se incorporaban en la vida de las mujeres para posibilitar caminos de sanación, curación, protección y resistencia para la pervivencia de los pueblos indígenas. Por lo mismo, su experiencia me hizo regresar a los andoke y sus cantos para niños, y encontrar allí elementos que reafirmaron los intereses actuales, así como el papel que desempeño en la actualidad como mujer, madre, estudiante, docente e investigadora.

Por lo tanto, retomando las preguntas que planteaba al inicio de este texto, no son más parte de un largo periodo de idas y vueltas entre los sonidos y las mujeres, en donde he seguido mis intuiciones y podría afirmar que las músicas de las mujeres indígenas amazónicas no se definen en la exclusividad de la apropiación de los

cantos tradicionales, que las relacionan directamente con su rol de mujeres, madres y compañeras. Las músicas de las mujeres amazónicas son todas aquellas sonoridades que entran en contacto con sus realidades más íntimas, desde un canto inga o embera hasta el rock, el vallenato o un corrido. Las músicas para ellas no solo dan cuenta de una realidad particular, de una pertenencia étnica, también dan razón de un momento histórico de apertura política, económica, social y cultural. Cantan, bailan, lloran, ríen, recuerdan a sus hijos, se inspiran, etc.

No obstante, apropian buena parte de sus cantos tradicionales como una forma de resistencia cultural y política de sus pueblos, una estrategia para recorrer el territorio y reconocer a través de los sonidos las historias que cuentan sobre su rol político, familiar y social.

Así mismo es importante preguntarse qué papel desempeña la música para estas mujeres y el lugar que ocupa esta expresión artística, ya que es la ruta que permite construir nuevos campos metodológicos en la EIDI, una alternativa de apropiación de los espacios y herramientas masculinas de participación política, y reafirmar las feminidades desde la vinculación de los elementos racionales–emocionales, con el fin de compartir y comprender realidades del “otro” de manera mucho más cercana. También, los procesos de creación artística de Waira, como de muchas otras mujeres amazónicas, dentro de su campo, permiten dar nuevos aires a prácticas culturales que se muestran monolíticas, con el fin de revitalizarlas y pervivir en ellas.

Lo anterior no estaba tan claro hace un par de meses. Todo comenzó a tomar forma cuando las condiciones físicas y espirituales me permitieron ver esto en la toma de ayahuaska. En ese camino hablé con Irene, luego con la mama, con la abuela y con la ayawaska, todas mujeres. Me guiaron en los sonidos, los colores y las danzas. Vi los fetos de los hijos que dejé ir y las luces que me guiaban a la tranquilidad, a curar, sanar y proteger la vida. Entendí, viendo y escuchando a Waira, que tenemos papeles en la vida. El mío está aquí entre la maternidad, las músicas y la docencia.

Referencias

- Aretz, I. (1977). *Qué es la etnomúsica*. Caracas: Cuadernos Inidef, Instituto Latinoamericano de Etnomusicología y Folklore, Conac.
- Becerra, M. (2010). *Yurupary. Origen de la unidad femenino–masculino: el “vuelo chamánico” de las hijas de la luna en la tradición tukano del Vaupés*. Manuscrito.
- Belaúnde, L. E. (2005). *El recuerdo de la Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima: Fondo Editorial de Ciencias Sociales UNMSM.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Chávez, M. (2011). Presentación. En *La multiculturalidad estatalizada: indígenas, afrodescendientes y configuraciones de Estado*. Bogotá : Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- De la Hoz, N. (2005). *Baile de Tusi, de la boa al arcoíris: rito, relaciones sociales e identidad de la etnia andoke, medio río Caquetá, Amazonía colombiana*. Bogotá: Uniandes.
- Ignacio, G. (2008). Reseña de “Capital cultural, escuela y espacio social” de Pierre Bourdieu. En *Estudios sobre culturas contemporáneas*, (pp. 161–169). Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Londoño, M. E. (2002). *...Y la memoria se hizo música...* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Merriam, A. (2001). Definiciones de “musicología comparada” y “etnomusicología”: una perspectiva histórico–teórica. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Miñana, C. (2009). Investigaciones sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: Un panorama regional. *A Contratiempo, Música en la Cultura*, (13). Recuperado de <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/investigacin-sobre-msicas-indgenas-en-colombia-primera-parte-un-panorama-regional.html>
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, D.C.: Norma.
- Orjuela, H. (1983). *Yurupary: mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Pineda, R. (2012, oct.). La fiebre del caucho y los crímenes del putumayo. *Boletín Temático Servindi*, (67). Recuperado de http://servindi.org/pdf/Bol67_Putumayo.pdf
- Posada, E C. (2009). *Oralidades y escrituras en el Amazonas colombiano*. Tesis para optar al título de magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Quintana, A. (2012). ¿Música para la convivencia? Inequidad de género en la educación y la práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). En C. Millán Benavides & A. Quintana (eds.), *Mujeres en la música. El género de los géneros*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivera, J E. (1958). *La Vorágine*. México D.F: Diana.
- Seldlackova, R. (2000). *El mito amazónico de Yurupary como obra literaria*. Instituto de Lenguas y Literatura Románica de la Universidad de Masaryk Brno. Recuperado de http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/6taedicion/1erPremioVI_RenataSedlackova.pdf
- Serrano, Y. (2008). *Canciones de los muchachitos: cantos infantiles andoke*. Tesis de grado. Universidad Externado de Colombia. Bogotá.
- Thierrien, M. (2011). Los dilemas de las políticas culturales de patrimonialización en Colombia. En *La multiculturalidad estatalizada: Indígenas, afrodescendiente y configuraciones de Estado*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- Todorov, T. (2003). *Deberes y delicias: una vida entre fronteras. Entrevista con Catherine Portevin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Triana, A. (2012). La superestructura, la música y mi música. En C. Millán Benavides & A. Quintana (eds.), *Mujeres en la música. El género de los géneros*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Yudice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.