



D o s i e r

Grabadores de sonidos en la cuenca del río Vaupés: sinergias epistemológicas para el estudio de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos en el noreste amazónico de Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a02>

Juan Carlos Castrillón Vallejo ORCID: [0000-0002-3930-9254](https://orcid.org/0000-0002-3930-9254).

Antropólogo, Doctor en Estudios Musicales. Investigador posdoctoral de la Escuela de Comunicaciones de la Universidad de Pensilvania (Filadelfia, Estados Unidos). Dirección electrónica: juancas@sas.upenn.edu.



Texto recibido: 30/11/2020; aprobación final: 11/02/21.

Resumen. Este artículo examina la producción de grabaciones de audio realizadas en el departamento de Vaupés con el fin de analizar los puntos de escucha a partir de los cuales investigadores y viajeros caracterizaron las prácticas musicales de esta región de Colombia. Estas grabaciones fueron realizadas por Theodore Koch-Grünberg, Alcionilio Bruzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler e Irving Goldman y constituyen una parte fundamental del archivo sonoro sobre las sociedades indígenas de esta región. El artículo analiza la conjunción de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos de estos investigadores, y se propone repensar la formación de este archivo dentro de los intereses de la antropología amazónica y los estudios musicales y del sonido.

Palabras clave: Vaupés, grabadoras de audio, posición del micrófono, archivos sónicos.

Sound recorders in the basin of the Vaupés river: epistemological synergies for the study of listening points technological and ethnographic in the northeast Amazonian of Colombia

Abstract. This article examines the production of audio recordings during the 20th century in the Vaupés region, in order to analyze the listening points from which travelers, anthropologists, and Catholic missionaries characterized audible Indigenous worlds by rendering them into audio recordings. The vast majority of these recordings were produced by Theodore Koch-Grünberg, Alcionilio Brüzzi Alves da Silva,



Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman, and Manuel Elorza. This article invites to reflect on the musical and sound archive about the Tukan-speaking population from Vaupés from a genealogical perspective.

Keywords: Vaupés, audio recorders, microphone positioning, sonic files.

Grabadores de som na bacia do Rio Vaupés: sinergias epistemológicas para o estudo dos pontos de escuta tecnológico e etnográfico no nordeste Amazonense da Colombia

Résumé. Cet article examine la production des enregistrements pendant le siècle XX au Vaupés, avec le but d'analyser les points d'écoute à partir desquels voyageurs, anthropologues et missionnaires catholiques ont caractérisé les mondes audibles indigènes dans enregistrements. La plupart des ceux enregistrements ont été produits par Theodore Koch-Grünberg, Alcioniílio Brüzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman et Manuel Elorza. Cet article propose penser le fichier musical et sonore à propos de la population takano-parlant du Vaupés depuis une perspective généalogique.

Mots-clés: Vaupés, enregistreur d'audio, position du micro, fichier sonore.

Enregistreurs sonores dans le bassin fluvial de Vaupés : synergies épistémologiques pour l'étude de points d'écoute technologiques et ethnographiques dans la région nord-est amazonienne de Colombie

Resumo. Este artigo examina a produção de gravações de áudio durante o século XX no Vaupés, com o intuito de analisar os pontos de escuta a partir dos quais viajantes, antropólogos e missionários católicos caracterizaram os mundos perceptíveis indígenas reproduzindo-os em gravações de áudio. A grande maioria destas gravações foram produzidas por Theodore Koch-Grünberg, Alcioniílio Brüzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman e Manuel Elorza. Este artigo propõe pensar o arquivo musical e sonoro sobre a população tukanofalante do Vaupés desde uma perspectiva genealógica.

Palavras-chave: Vaupés, gravadores de áudio, posição do microfone, arquivos sônicos.

Nuestra serie de I.E. Records le permite a los etnomusicólogos que han grabado en campo [...] acceder a piezas refinadas de ingeniería de sonido para mejorar la calidad del sonido de las grabaciones originales, guiándose solamente por sus experiencias y gustos, de manera que pueden simular mejor la realidad.

Mantle Hood (1971: 33)

Este artículo profundiza sobre la afirmación de Mantle Hood acerca de las simulaciones de la realidad para repensar el análisis de las grabaciones pioneras realizadas a lo largo del siglo xx alrededor de la cuenca del río Vaupés. Como probablemente Hood notó, quienes investigan prácticas musicales a través de la realización de grabaciones de audio parecen estar en medio de una ineludible confrontación entre los dispositivos industriales de inscripción de sonido y los propios intereses de sus agendas de investigación. Este tipo de confrontación genera simulaciones de la realidad en las que el sonido se vuelve arte y parte del ámbito tecnológico y del sistema relacional basado en la escucha.

En la primera parte de este artículo se presenta una aproximación analítica al estudio de estas grabaciones y se introduce la noción “posicionalidad del micrófono”

como concepto de trabajo. La *posicionalidad del micrófono* se refiere simultáneamente tanto a la mediación establecida por los grabadores para presentar en el sonido las realidades de los actores que estudian, como a la relación social a través de la cual se da el encuentro con sociedades indígenas en contextos etnográficos. En la segunda parte del artículo se aplica este concepto, mediante el análisis de la posicionalidad desde la cual el antropólogo alemán Theodore Koch-Grünberg, el misionero salesiano Alcionilio Alves da Silva, los viajeros ingleses Brian Moser y Donald Tayler, y el antropólogo norteamericano Irving Goldman realizaron sus grabaciones de audio. Dichas grabaciones no son las únicas que se han realizado en la zona, pero fueron pioneras en la región. Durante mi trabajo de campo en Colombia, efectuado durante el 2016 y el 2019, tuve conocimiento de otras grabaciones realizadas por otros investigadores a lo largo de los territorios de resguardo indígena a las que no pude acceder. Esas grabaciones son custodiadas actualmente por la biblioteca del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), y fueron realizadas por Thomas Langdon, Ligia de Perrufino, Álvaro Soto y Miguel de la Quadra Salcedo. Este grupo de investigadores depositaron sus grabaciones en el Centro de Grabación de Audio y Video del ICANH dirigido en ese entonces por Carlos Garibello, luego de haber completado sus trabajos de campo antes del año 1980. Adicionalmente, el antropólogo inglés Stephen Hugh-Jones me notificó en el año 2018 que su extensa colección de grabaciones de audio efectuadas en las inmediaciones del río Pirá-Paraná, ubicado en del departamento de Vaupés, está en proceso de digitalización en el Archivo de las Lenguas Indígenas de Latinoamérica (AILLA) y estará disponible en los próximos años. Las investigaciones que surjan a partir del estudio de esas grabaciones aportarán ideas y conceptualizaciones más matizadas con respecto a lo que aquí presento. Finalmente, el artículo concluye sugiriendo que el interés genealógico por los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos constituye una alternativa para analizar de manera crítica la historia de la grabación en esta región de Colombia.

Posicionalidades del micrófono y realidades renderizadas

El punto de partida desde el cual se interpretan en este artículo las simulaciones de realidad que menciona Hood, propone explorar las discusiones recientes sobre la racionalidad técnica y las nuevas teorías en torno a lo sonoro para entender cómo se produjeron esas narrativas de sonido, en función de las cuales se enmarcaron las prácticas musicales de las sociedades indígenas de Vaupés a partir de las colecciones de audio elaboradas por estos grabadores de sonido. De forma similar a como los que narran historias utilizan figuras literarias para desarrollar contenidos narrativos, quienes graban sonido emplean estrategias para darle extensión, carácter y textura a la materialidad audible de sus registros. Por lo tanto, el modo en que aquí utilicé el término *narrativa* acentúa las maneras como las grabaciones de sonido se realizan

y editan para contar y presentar ciertos eventos, renderizándolos en el sonido. Digo “renderizar” en el sentido en que presentan un tipo de modelado que resalta y amplifica las cualidades audibles y sonoras de dichos eventos, y que, según Hood, aparecen como simulaciones de la realidad. Mi interés en estas simulaciones, que yo nombraría *renderizaciones* de la realidad, no busca evaluar su validez ni refutar su autenticidad. En cambio, lo que este texto propone es analizar y comprender las posiciones basadas en la escucha desde las cuales estos grabadores de sonido escucharon y grabaron las prácticas musicales que presenciaron cuando visitaron las inmediaciones de la cuenca del río Vaupés.

Las prácticas de grabación de audio, más allá de la simple captura de vibraciones que viajan a través del aire, también nos informan sobre la organización deliberada de cuerpos y eventos con relación a cierta posicionalidad que los hace audibles en el sonido. En ese tipo de organización están implicados tanto los elementos tecnológicos que fijan el registro, como los aspectos sociales que ordenan a quienes participan en el evento durante el registro. Ambos elementos componen este lugar de mediación compartida entre lo tecnológico y lo social que aquí propongo llamar *posicionalidad del micrófono*. Este concepto de trabajo analiza las posicionalidades de quienes realizan grabaciones de audio dentro de las geopolíticas del conocimiento, los mundos en los que ocurren sus intervenciones, y las redes y contextos en los cuales circulan los artefactos que los grabadores producen. La manera tal y como propongo el concepto de posicionalidad, resuena con las discusiones contemporáneas sobre los estudios de género y antropología, en el sentido en que este también se interesa por las interrelaciones que producen en quienes participan de ellas (Gómez y Ojeda, 2019: 112). Mi propuesta busca abrir un campo de análisis que vaya más allá del género e incluya, piense y se interese de manera conjunta por los artefactos sonoros y los procesos tecnológicos en los cuales los actores, los eventos y sus interacciones aparecen presentados en el sonido.

La posicionalidad del micrófono alude aquí a la necesidad de generar una sinergia epistemológica entre la filosofía de la tecnología y los estudios sobre el sonido, que explore este tipo de mediación conjunta y que vaya más allá de la idea y de la utilización meramente instrumental de los aparatos tecnológicos (Arango, 2018; Ardevol y Lanzeni, 2014; Caballero, 2019; Moreno, 2010). Mi interés en propiciar esta sinergia epistemológica coincide con el tipo de análisis que propone Steven Black, al llamarlos “procesos de transducción” (2017: 47). Mi aproximación a estos procesos, no obstante, difiere del interés que Black tuvo en presentar cómo las tecnologías de grabación les permiten a los etnógrafos desarrollar su ser social de una forma más ética en las comunidades donde trabajan (Black, 2017: 53). Mi interés reside en la posibilidad de repensar esos procesos para entender desde un sentido crítico el conjunto de decisiones, tecnológicas y sociales, que contribuyeron a ubicar a los Tukano frente a los micrófonos; dado que es durante la interacción con aparatos de grabación cuando las certezas disciplinares y las carreras políticamente

validadas de los grabadores se naturalizan, se borran o se ignoran, en el momento en que el sonido se escucha y se graba (Clifford y Marcus, 1986: 13).

A lo largo de la historia de los estudios musicales es común encontrar imágenes que retratan el deseo de quienes realizan grabaciones de sonido en campo. En esas imágenes aparecen los grabadores acompañados de sus artefactos tecnológicos con los que auscultan eso singular que les ha cautivado o perturbado su atención y también aparecen los actores implicados en actividades relacionadas con su investigación (véase figura 1). Este tipo de auscultación y sus límites expresan la tensión entre sujetos etnográficos e investigadores, que se hacen especialmente notorios cuando los encuentros incluyen la renderización de los eventos generados a partir de dispositivos tecnológicos de inscripción de sonido. En algunos casos, dichos límites se han convertido en evidentes “construcciones de lo masculino, de experticia tecnocrática [y en] formas de agresión autocomplaciente de la avanzada tecnológica occidental y la dominación colonial” (Gitelman, 1999: 122, traducción del autor). En otros ámbitos, se han convertido en la oportunidad propicia para avivar dinámicas locales y procesos de reconfiguración social, en los que sonido, música y prácticas musicales no son solo significativos sino vitales (Brady, 1999; Tobón y López, 2009).



Figura 1. Juan Castrillón y Jesús Llanos grabando un coro de hombres makuna, bará y barasanos en la comunidad Ceima Cachivera, Mitú, 2013

Fuente: fotografía de María Abigail Vallejo.

En ambos casos, quienes han puesto en marcha estos procesos de transducción no han sido guiados simplemente por sus experiencias y gustos, tal y como opinaba Hood, sino que siempre han tenido que negociar a través de sus grabaciones lo que Lawrence Venuti llamó “presión etnográfica” (1993: 210). Es en la inmediatez de esta presión donde estos procesos se convierten en un método de domesticación o en un método de extranjerización. En palabras de Venuti,

La traducción puede definirse ya sea como un método de domesticación, que es la reducción etnográfica del texto extranjero a los valores culturales de un idioma dado, trayendo al lector a su casa; o como un método de extranjerización, que es la presión de aquellos valores por registrar la diferencia lingüística y cultural del texto, haciendo que el lector vaya afuera (Venuti, 1993: 210, traducción del autor).¹

Quienes hacen investigación musical responden afirmativamente a la presión etnográfica, dado que inscriben en sonido lo que es difícil de escribir en palabras y le transfieren al micrófono la responsabilidad de inscribir la diferencia cultural que ven, sienten y escuchan. El resultado de este proceso presenta una realidad renderizada y curada para cierta audiencia, de acuerdo a parámetros de legibilidad que hacen que cierto sentido de práctica musical sea central. Esta legibilidad se refiere a ciertos parámetros que se rigen por el encuadre de estas interpretaciones musicales, los sonidos particulares de los instrumentos al ser interpretados por seres humanos, o la invención de un muestreo útil de los géneros musicales de otros sujetos, adecuados para su análisis y transcripción. Estos parámetros se organizan según los principios del campo al que pertenece quien investiga y dictan cómo deben entrenar su oído y cómo deben sonar las grabaciones que realizan en campo.

Frente a este tipo de formación y entrenamiento académico, mi teorización sobre la posicionalidad del micrófono propone una actitud decolonial que interroga la relación entre la producción de narrativas y las interpretaciones que estas ponen en marcha. Mi concepto de posicionalidad resuena con el concepto de “ubicación estratégica” propuesto por Edward Said (1979: 20), dado que interroga la renderización de realidades producidas a partir de procesos que son conjuntamente políticos y tecnológicos. En otras palabras, los artefactos producidos por los investigadores emergen en conjunción con: i) los artefactos y recursos tecnológicos; ii) las infraestructuras en las cuales las grabaciones se editan; iii) la relevancia de los asuntos asociados a ámbitos institucionales y culturales donde su trabajo tiene sentido y produce valor; iv) los des/acuerdos entre sujetos en el trabajo de campo, incluyendo el contexto político de la interacción etnográfica; y finalmente, v) los

1 Para una discusión más amplia respecto a la traducción como práctica cultural, véanse Duncan y Gregory (1999). Ambos autores profundizaron sobre la distinción de Venuti respecto a los métodos para analizar los espacios entre la escritura colonial e imperial.

mercados y las maneras deliberadas de interpelar a la audiencia para las que se realizan las grabaciones.

Debo agregar que la afiliación institucional de quien graba le permite ensamblar los aspectos tecnológicos de acuerdo a sus capacidades sensoriales e institucionales incorporando y ejerciendo una posición en medio de las situaciones que surgen durante el trabajo en comunidad. En muchos casos, esta afiliación funciona como una posición de poder que le permite a los grabadores moverse por tiempos y espacios distantes y diferentes de los suyos. Esta posicionalidad amplificada por la posición de los micrófonos que usan en sus investigaciones ejercen su propio poder, dado que hace audible y legible lo que las y los investigadores perciben, saben y estudian, al punto de producir y sostener un archivo paralelo y separado, en el cual estas realidades permanecen plegadas, catalogadas y almacenadas.

Finalmente, es a través de esta discusión que planteo la pregunta por las posicionalidades del micrófono, en tanto estas se relacionan con las geopolíticas coloniales de producción de conocimiento sobre estas sociedades y con las tecnologías de grabación de audio que han asistido a los investigadores en la validación de sus campos disciplinares (Quijano y Wallerstein, 1992; Said, 1978). La pregunta por estas posicionalidades interroga a los grabadores de sonido dentro de las geopolíticas del conocimiento, el mundo de situaciones donde se localizan y el horizonte de circulación de los artefactos que producen. Por lo tanto, su análisis incluye considerar tanto la selección particular de ciertos aparatos y la intención de emplearlos en situaciones específicas, como la economía de mercado en la cual dichos artefactos producen valor y sentido (Brady, 1999; Meintjes, 2003).

Emergencia de un archivo paralelo sobre los Tukano

Las grabaciones de audio realizadas por Koch-Grünberg, Alves da Silva, Moser y Tayler, y Goldman tuvieron un lugar determinante en la emergencia de un archivo paralelo a aquel que poseen las comunidades de los grupos lingüísticos Tukano de Vaupés. En este grupo lingüístico se incluyen grupos de diferente origen, tales como Cubeo, Makuna, Desano, Bará, Carapana, Barasano, Wanano y Tatuyo, quienes hablan sus propias lenguas y, además, las lenguas de los grupos entre los cuales conforman sus comunidades. Estos grupos poseen en sus propias epistemologías sistemas de archivo y modalidades de memorización que les permiten administrar, heredar y transmitir los repertorios que nutren la interpretación de instrumentos, los diseños coreográficos y las prácticas corales. Es a través de dichas epistemologías que estos grupos han desarrollado sus nociones de propiedad sobre dichos archivos, y las prácticas expresivas y rituales en escalas tan amplias que incluyen en sí mismas tanto los métodos de enseñanza como sus elaboraciones ontológicas (Castrillón, 2022; Cayón, 2013). Estos archivos existen en diferentes registros: pueden referirse a las cajas de plumajes en donde se almacenan instrumentos y otro tipo de artefactos,

pero también pueden referirse a contenedores que albergan el saber, el territorio y demás elementos que constituyen la vitalidad y la existencia social y ritual propia de un grupo determinado (Hugh-Jones, 1993). Este archivo propio de los grupos Tukano va mucho más allá de la noción de oralidad y está mediado por dispositivos de almacenamiento de otro orden, en el cual lo tecnológico entra en relación con otros aspectos. Estos aspectos incluyen el manejo del bosque húmedo tropical, la relación con seres y especies no humanas, las prácticas de autocuidado basadas en la alimentación y la curación, las tácticas para recordar asociadas a la ingesta de diferentes sustancias y la interacción con ciertos artefactos y lugares determinados, y su pensamiento sobre lo sonoro vinculado a las prácticas comunicativas que incluyen de manera indistinta lo musical, lo verbal, lo visual y lo gestual dentro de sus cosmologías (Cayón, 2013; Hugh-Jones, 2017).

Ahora bien, los grupos Tukano estarían simultáneamente incluidos en el archivo sonoro generado por los cinco investigadores ya mencionados, en términos de la objetivación de sus prácticas expresivas y musicales en el sonido de estas grabaciones, pero estarían excluidos en términos de acceso y propiedad. Desde la llegada del antropólogo alemán Theodore Koch-Grünberg a la región de Vaupés a principios del siglo xx, las prácticas expresivas de los grupos Tukano se han empacado en diferentes formatos y se han transportado desde los bosques húmedos tropicales de esta región hasta los archivos establecidos en capitales imperiales. La función de estos formatos fue instrumental para el desarrollo de nociones lingüísticas, étnicas, raciales y de diferenciación cultural entre las poblaciones que fueron grabadas en el sonido con propósitos científicos (Ernst, 2013; Fisher y Krauss, 2015; Hill, 2015).

La invención y emergencia de este archivo paralelo, diferente al que poseen y administran los grupos Tukano, comenzó a principios del siglo xx cuando Koch-Grünberg realizó grabaciones de la expresividad de estos grupos de Vaupés (véase figura 2), empleando un fonógrafo suministrado por el Archivo Fonográfico de Berlín (Krauss, 2006: 67). Esta expedición, realizada entre los años 1903 y 1913, tuvo la intención de “construir una colección sistemática con una particular consideración por las series; y hacer grabaciones étnico-lingüísticas entre las tribus del grupo Pano y sus vecinos —en lo posible entre quienes vivían al lado de las rutas de alto flujo y de quienes se sabe muy poco o nada—” (Hempel, 2009: 189, traducción del autor). Los grupos que componen la familia lingüística Pano habitan en el extremo oeste de la Amazonia brasilera. Estos grupos no tienen relación directa con los grupos lingüísticos Tukano actuales.

de Brasil y Venezuela, tienen este tipo de repertorios *upaiwi*, debido a que estos constituyen uno de los aspectos principales que cada grupo tiene para demostrar su rango de veteranía en los sistemas diferenciados de organización social que existen en la región (Goldman, 2004). Las mujeres se unen a los repertorios *upaiwi* acompañando a cada danzante, pero no cantan ni portan ningún instrumento diferente de las cuyas² rebosadas con masato de yuca.

Las grabaciones realizadas por Koch-Grünberg difícilmente nos cuentan cuáles eran los instrumentos que acompañaban estos repertorios *upaiwi* debido a la cantidad de sonidos que generaba el fonógrafo. Sin embargo, es probable que durante la sesión de grabación las maracas *Haha* o el cetro *abo* estuvieran acompañando dichos repertorios. Sus sonidos probablemente fueron enmascarados por el mecanismo del cilindro de cera, aunque también es posible que Koch-Grünberg les hubiera pedido que no utilizaran sus instrumentos y que solo cantaran la melodía que él quería grabar. Esta segunda opinión parece mejor fundamentada en tanto que sigue el planteamiento del etnomusicólogo Julio Mendivil, quien ha sugerido que estas grabaciones se hicieron sin ningún tipo de acompañamiento dado el interés que el musicólogo Erich Von Hornbostel —colega de Koch-Grünberg— tenía en acceder únicamente a las líneas melódicas para luego analizar los sistemas tonales de los grupos indígenas catalogados por la expedición (Mendivil, 2006: 91). Posteriormente, el musicólogo alemán Fritz Bose transcribió dichas melodías a notación musical (Bose, 1927: 10).

El énfasis en separar las líneas melódicas de otros sonidos tiene adicional resonancia con la mirada fotográfica que Koch-Grünberg desarrolló durante los seis años de la expedición. Cuando el antropólogo Paul Hempel analizó las fotografías de Koch-Grünberg se percató de dos tendencias: la captura de elementos aislados en un fondo neutro y la caracterización de gestos específicos en series de eventos singulares. Hempel reconstruyó con sumo detalle la perspectiva de Koch-Grünberg y concluyó que sus elecciones y composiciones tenían la intención de preservar hechos culturales al “mostrar la fluidez de las interrelaciones entre la muestra fotográfica y la producción experimental de evidencia científica de los laboratorios de antropología de finales del siglo XIX” (Hempel, 2009: 194, traducción del autor). En ambos casos, la posicionalidad del micrófono y la mirada fotográfica de Koch-Grünberg se beneficiaron del efecto de encuadre que producen las imágenes audiovisuales. La introducción de tecnologías audiovisuales como giro metodológico y el desarrollo de otros modos de autoridad no fueron innovaciones de carácter personal. Estas nuevas formas de evidencia fueron requeridas por cierto tipo de museo alemán de la época que las consideró apropiadas para “[explorar] las características elementales de una humanidad unitaria” (Penny, 2002: 3, traducción del autor).

2 “Cuya” es una palabra en lengua yeral, incluida y empleada en el español que hablan en Vaupés, que hace referencia a un recipiente elaborado a partir de una calabaza.

Dos viajeros ingleses en Vaupés

Hacia mediados del siglo xx hubo dos iniciativas de grabación que se desarrollaron un poco antes de que los académicos extranjeros fueran forzados a abandonar sus sitios de trabajo en Vaupés, debido a las confrontaciones violentas entre la guerrilla, los paramilitares y la policía (Miñana, 2009: 10). Una de ellas fue la expedición anglo-colombiana avalada por el Instituto Británico de Sonido Grabado, la Sociedad Real Geográfica y el Departamento de Etnografía del Museo Británico, entre 1961 y 1962; y la segunda corresponde a las grabaciones realizadas por el antropólogo norteamericano Irving Goldman entre 1976 y 1980, que contaron con el apoyo del Centro para la Etnomusicología de la Universidad de Columbia.

El antropólogo inglés Donald Tayler y el cineasta Brian Moser tenían veinticinco y veintinueve años respectivamente cuando visitaron Colombia por primera vez (Zarza, 2018). Sus trabajos incluyeron documentales, tales como *La guerra de los dioses* (1971), una colección de tres discografías grabadas en terreno hecha en cuatro lugares de Colombia, publicada en 1972, series artísticas de fotografías y un libro de viajes titulado *Comedores de cocaína*, publicado en Londres en 1965. Tayler y Moser tenían credenciales del Instituto Real de Etnografía y del Museo Británico cuando emprendieron su viaje. Sin embargo, ambos se autofinanciaron motivados por su “fascinación por visitar gente primitiva, vivir con ellos, pero sobretodo, grabar su música” (Moser y Tayler, 1965: 1).³

El inicio de la expedición de Moser y Tayler en Colombia coincidió con el lanzamiento de los doce discos grabados por Alcionilio Alves da Silva en 1961. Alves da Silva fue un sacerdote e investigador brasilero de la misión salesiana que publicó trabajos descriptivos sobre las comunidades indígenas de Vaupés que habitaban cerca de las misiones católicas ubicadas en los alrededores de los ríos Içana, Cauaburí y Vaupés (Alves da Silva, 1955; 1977). Entre las investigaciones de este misionero salesiano se destaca la producción de una colección de doce discos de larga duración prensados en Nueva York, titulada *Discoteca etno-músico-lingüística*, la cual fue financiada por el Centro de Pesquisas de Iabarâtê. Respecto a la posicionalidad del micrófono de Alves da Silva puede decirse que esta buscó enmarcar la expresividad de los “nuevos cristianos”, capturando y organizando distintas lenguas e instrumentos dentro del dominio acústico que constituyó su catálogo etno-músico-lingüístico. Las grabaciones y la curaduría que hizo Alves da Silva ejemplificó como la producción de conocimiento sobre la diferencia entre etnicidad, música y lengua iban de la mano con las tácticas de conversión y la administración de las poblaciones asociadas al poder y a las epistemologías del pensamiento colonial en Colombia (Ochoa, 2014).

3 Todas las citas que aparecen a continuación son traducciones del autor.

Volviendo a la comparación entre la expedición de Moser y Tayler, y la colección de Alves da Silva, puede decirse que para ambos proyectos de grabación los amerindios fueron sujetos musicales concebidos en términos completamente diferentes. Para Alves da Silva los amerindios eran “los nuevos cristianos” en proceso continuo de ser civilizados, un proceso que buscaba redimirlos de la obligación inhumana de trabajar en campos de caucho como esclavos condenados y desescolarizados. A Tayler y Moser, en cambio, no los movía un interés confesional a la hora de representar los modos de vida de los amerindios, dado que para ellos, los amerindios eran miembros de tribus intactas, cuyas tradiciones y conocimientos sobre botánica estaban inalterados y en peligro, y el mundo entero debía saberlo.

Escuchar la poesía de los pájaros o grabar la música de los Tukano

Moser y Tayler produjeron una gran cantidad de audio en la cual se renderizaron prácticas musicales de la Sierra Nevada de Santa Marta, el golfo del Darién, la serranía del Perijá, la península de la Guajira, el delta del río San Juan en Chocó y el río Pirá-Paraná en Vaupés. De acuerdo con Moser y Tayler, la decisión de visitar Vaupés provino de un consejo que recibieron en Colombia por parte del biólogo norteamericano Richard Evans Shultes, quien estaba estudiando diferentes especies de caucho y plantas estimulantes en Colombia desde principios de la Segunda Guerra Mundial (Hawkins, 1972: 50; Moser y Tayler, 1965: 3). Posteriormente, ellos fueron asistidos por el padre Manuel Elorza, un misionero de la Orden Javeriana de Yarumal, para llegar hasta las comunidades localizadas en el río Pirá-Paraná. El padre Manuel Elorza, a pesar de ser descrito por Moser y Tayler como un misionero “joven y celoso”, les puso a su disposición a su guía personal, llamado José, quien vivía en la región y les conduciría hacia el lugar donde ya estaban dos antropólogos persas trabajando (Moser y Tayler, 1965: 37).

Volviendo sobre las grabaciones, en uno de los discos que contiene renderizados los eventos que Moser y Tayler presenciaron en el Pirá-Paraná se destacan los ensambles musicales masculinos de flautas de pan, duetos de flautas largas, caparazones de tortuga, flautas de cabeza de venado, flautas de hueso, silbatos de caracol y tambores de dos caras. En algunos casos, las muestras contenidas en el disco presentan un ensamblaje de fragmentos provenientes de diferentes grabaciones que se enlazan y se superponen uno tras otro. En otros casos, cada muestra presentó la singularidad de su evento. Entre todas estas muestras, el disco incluyó la grabación de una voz masculina cantando simultáneamente con un conjunto de flautas de pan. La grabación hace distinguibles la relación de similitud entre las variaciones de la línea melódica de la pieza presentada por la voz y las líneas melódicas presentadas por el conjunto instrumental hasta que los instrumentos terminaban de manera

repentina.⁴ En el comentario acerca de esta grabación, Moser y Tayler describen los conjuntos de flautas de pan como una actividad en la que: “Dos hombres se acompañan el uno al otro por horas hasta el final, ascendiendo y descendiendo en la misma escala, contrabalanceándose rítmicamente el uno al otro en melodías afinadas pero repetitivas. [...] Cada clan tiene sus propias variaciones, en las que la mayoría de canciones se basan en danzas, aunque algunas son imitaciones de pájaros” (Moser y Tayler, 1965: 76.).

Esta observación acerca de cómo la interpretación instrumental de estas canciones y sus variaciones imitan a los pájaros, se asemeja ligeramente a los comentarios que Alves da Silva hizo sobre la interpretación de las flautas largas. Según él, los indígenas tukano han compuesto “varias melodías inspirados por la naturaleza, frecuentemente [tituladas] con nombres poéticos” (Alves da Silva, 1961: 9). Las descripciones de ambos grabadores hacen referencia a una importante distinción en la que se le asigna un papel a los no humanos dentro de la interpretación instrumental de los Tukano. Ambas descripciones se relacionan, pero los modos de asociación sugeridos en estas descripciones van en direcciones distintas. La posicionalidad del micrófono de Alves da Silva enfatiza en una relación de carácter mimético que la práctica musical tukano podría tener con los pájaros, mientras que la posicionalidad de Moser y Tayler presenta la práctica musical tukano como si esta estuviera, por naturaleza, encaminada hacia la poesía. Es en este sentido en el cual puede apreciarse el constante y profundo interés que Moser y Tayler le asignaron a grabar todo tipo de variaciones melódicas y su múltiple simultaneidad acompañada de varios instrumentos.

El disco que ambos editaron sobre los grupos Tukano de Vaupés incluyó danzas *upaiwi* acompañadas de maracas, cetros y bastones, en lugares en los que simultáneamente se cantaba, se gritaba y se recitaba. Existe una muestra de audio que se destaca entre las otras diez por tener una capa de percusión de morteros de madera en medio del bosque húmedo tropical. El sonido ambiente de los Tukano y el proceso de pulverizar las hojas de coca fueron nuevos elementos sonoros que Moser y Tayler consideraron como información valiosa que debía ser incluida en el disco. Este tipo de sonidos están completamente ausentes en la colección de Alves da Silva. Puede decirse que si bien dichas labores manuales, como pulverizar las hojas de coca calcinadas, eran actividades muy frecuentes entre los Tukano, estas carecían de todo interés para la posicionalidad del micrófono de Alves da Silva.

4 Para mejor detalle, escúchese la pista 4 del disco N.º 3 de la *Expedición anglo-colombiana* (Tayler y Moser, 1972).

Sonidos para editar un fiel retrato

Ambas expediciones compartieron la relevancia y prominencia que se le confirió a las prácticas musicales ejecutadas por intérpretes masculinos. Estas colecciones se editaron buscando presentar las dos caras del “fiel retrato del indio vaupesano” a través de la música (Alves da Silva, 1961: 3, 4). Una de estas caras fue caracterizada por sus aptitudes para la ejecución de “danzas religiosas”, tal como llamó Alves da Silva a los repertorios *upaiwi*, y la otra se refirió a la destreza de los Tukano respecto a la ejecución instrumental, en la que se resalta “el increíble efecto de dos hombres que tocan simultáneamente dos caparazones de tortuga y un par de flautas de pan” (Moser y Tayler, 1965: 77). La fascinación de estos exploradores británicos por grabar tanto la música tradicional como el uso doméstico de sustancias estimulantes hace difícil discernir hasta qué punto sus grabaciones velaron el modo de vida de los Tukano durante el periodo posterior al auge del caucho. Los académicos que han escrito sobre esta región de Colombia han caracterizado este periodo como una serie de olas violentas e integradas a una forma de cotidianidad moldeada por la economía extractiva, los experimentos de las órdenes misioneras y las confrontaciones entre grupos lingüísticos Tukano por intercambios matrimoniales con otros grupos amerindios y su expansión territorial en la región (Cabrera, 2015; Correa, 1996; Montoya, 2015). Estos exploradores se encontraron con la difícil tarea de mirar y capturar en el sonido “el fiel retrato del indio vaupesano” durante un proceso de transformación social que no solo fue de tipo chamánico. De hecho, las dos caras paradójicas de este retrato los confrontaron tan profundamente que así dejaron grabada en su escritura la fuerte impresión que les causó visitar la misión principal de la Prefectura Apostólica de Mitú:

Esa noche, mientras tomábamos limonada fría con los padres, sus vidas parecían por un momento tener un halo de paz y lejanía. Ellos nos mostraron su museo con un incontable número de máscaras para la ceremonia de velación, que alguna vez fueron utilizadas por los indígenas de Vaupés. Parece una curiosa paradoja que estuviéramos entrando al territorio con la ayuda de una misión que a la vez estaba haciendo todo lo posible para desplazar la cultura que nosotros habíamos venido a ver desde lejos (Moser y Tayler, 1965: 37).

Esa noche mientras contemplaban este tipo de máscaras,⁵ Moser y Tayler se adentraron en una fisura de la modernidad en la cual fueron confrontados por la perspectiva del historicismo misionero capaz de “neutralizar cualquier discusión sustantiva [...] sobre la condición de los grupos representados en ella” (Jaramillo y Del Cairo, 2013: 78). Esta perspectiva, o mejor, esta manera de ver y de ser visto, operó a partir de lo que Jefferson Jaramillo Marín y Carlos del Cairo llaman

5 Recientemente se han publicado dos artículos sobre estas colecciones de máscaras para la ceremonia de velación (véanse Correa, 2018 y Rossi, 2018).

“museificación”, una estrategia para hacer que ciertos objetos y realidades sociales le sean “funcionales a un régimen de memoria colectiva específico” (Jaramillo y Del Cairo, 2013: 78). Este régimen de memoria instrumentalizada por la Prefectura Apostólica a través de su museo, similar al régimen a partir del cual la colección de Alves da Silva produjo su valor, estableció una posicionalidad desde la cual los padres misioneros produjeron piezas para ser vistas o escuchadas como el deber ser tradicional —o incluso pasado— del indio vaupesano. La posicionalidad del micrófono de Moser y Tayler desarrolló su valor en el régimen de memoria creado a partir de sus relatos de viaje, en el cual los rasgos de “indigeneidad” del indio vaupesano no eran el retrato del pasado, sino las huellas sonoras de su supervivencia.

Retratos paradójicos, fachadas y máscaras

Puede decirse que no hay una grabación de audio del uso ritual de las máscaras ceremoniales de velación “que alguna vez fueron utilizadas por los indígenas de Vaupés” (Moser y Tayler, 1965: 37) realizadas durante el tiempo en que Moser y Tayler visitaron la misión católica en Mitú. Ni en las colecciones de Alves da Silva, ni en las de Moser y Tayler, hubo mención al repertorio coral asociado a estas máscaras que los Cubeo actualmente llaman *Kuimaiye*. Algo similar le ocurrió a los instrumentos *yuruparí* y su ausencia en el archivo sonoro sobre los Tukano. De hecho, la colección de Alves da Silva acerca del “sentido musical indígena” sobresalió precisamente por excluir estas máscaras. Las ceremonias de velación indígenas y otros rituales de iniciación que requieren la presencia de estos instrumentos fueron fuertemente señalados y suprimidos por los misioneros católicos hacia finales de 1940, antes del establecimiento del Vicariato Apostólico de Mitú en 1949. En estas formas de aniquilación no solo se incluyó el confinamiento de estas máscaras para la venta o exhibición dentro de la misión (Goldman, 2004: 5), sino también la erradicación de especies locales de plantas *mihí* o *yagé* de los jardines familiares, la destrucción de las vasijas de cerámica utilizadas para contener el *yagé*, e incluso la obligación de enterrar o arrojar al río las cajas de plumaje y otros artefactos indispensables para su uso en ritos y bailes.

Sonidos enmascarados

El uso ritual de estas máscaras, sin embargo, hizo parte del interés del antropólogo norteamericano Irving Goldman. Después de sus recurrentes visitas a Vaupés desde 1950, decidió grabar la interpretación con las máscaras durante la ceremonia de velación llamada *oyno*. Goldman estudió los grupos Cubeo-Hehénewa y Neambowa del bajo Vaupés, ubicados al norte del departamento de Vaupés, lejos de las regiones donde Alves da Silva y Moser y Tayler hicieron sus expediciones. El interés de Goldman en esta ceremonia se derivó de su investigación sobre ritos de velación

Arawak-Tukano y religiones indígenas del noroccidente amazónico. Desde mediados de 1940 hasta mediados de 1970, Goldman asistió a ceremonias *oyno* entre los grupos Cubeo-Hehénewa (*Hehénewa*) y Emi-Hehénewa (*Bahukiwa*) ubicados en la cuenca del río Cuduyarí, en las que se utilizaban máscaras hechas con corteza de árbol conocidas como *ta kahe* (Goldman, 2004: 292). La acción ritual de los grupos Cubeo-Hehénewa alrededor de la muerte fue uno de los asuntos antropológicos más importantes en la investigación de Goldman. Desde la posicionalidad del micrófono de Goldman, este rito aparece como un “performance operático” que combina música, palabra, narrativa y representación visual (Goldman, 2004: 244); a partir del cual se ensambla el pensamiento creativo y metafísico de los Cubeo-Hehénewa, dado que en dicha actuación confluyen la noción de persona, la multitud de ancestros Pamiva (*Kwaiwa*), la geografía mítica de Vaupés, la corporeidad otorgada por cada par de máscaras y la embriaguez obligatoria propiciada por el *yagé*.

Para aprender más sobre esta ceremonia de velación,⁶ Goldman estableció una colaboración sin precedentes con Severiano Silva, Pedro Rodríguez y monseñor Belarmino Correa hacia finales de la década de los años setenta, después de interrumpir su prolongada residencia en Vaupés y regresar a Nueva York. Todos los documentos provenientes de dicha colaboración fueron recogidos por Goldman y posteriormente archivados en la colección titulada *Goldman Papers*, custodiada en los Archivos Nacionales de Antropología de la Institución Smithsonian ubicada en la ciudad de Maryland, Estados Unidos. Silva y Rodríguez eran indígenas catequistas, estudiantes destacados de la misión de Mitú, y miembros de dos diferentes clanes de los grupos Cubeo-Hehénewa: Silva es un Emi-Hehénewa de la comunidad de Camutí y Rodríguez un Wari-Hehénewa de la comunidad de Piracemo.

Es importante destacar aquí que durante esa década, los amerindios en Vaupés no eran considerados ciudadanos colombianos, lo cual significaba que para hacer cualquier trabajo debían ser contratados a través de un tercero. Los agentes intermediarios eran usualmente caucheros, quienes tramitaban una autorización previa con el monseñor local para poder llevarse a trabajar a los amerindios a las caucherías. El geólogo norteamericano Harlan Hawkins menciona que el pago por esos “trabajadores” en Vaupés era “raramente compensado en dinero y en cambio

6 Goldman entendió esta ceremonia como un dispositivo pedagógico y cosmológico de los Hehénewa, necesario para navegar las capas de los “órdenes metafísicos de su existencia” (Goldman, 2004: 295). Se necesitaría un estudio específico para analizar la relación entre la teorización de Goldman acerca del *oyno* y las iteraciones recientes de la ceremonia en las comunidades que visitó entre 1968 y 1975. Las celebraciones del *oyno* llevadas a cabo en Vaupés en épocas recientes han pasado inadvertidas por los investigadores que han escrito recientemente sobre el tema (Correa, 2018; Rossi, 2018), y en cierta manera, el tipo de análisis que estas publicaciones presentan continúa reforzando la historicidad y los imaginarios culturales de la modernidad maximizados por el museo de la misión, en el sentido en que sus elaboraciones ejercen un tipo de arbitraje sobre la ausencia y el deber ser de la ceremonia respectivamente.

consistía de tela, ropa, escopetas, radios de pila, máquinas de coser y cualquier otro artículo que los indígenas desearan. Los ítems eran revisados por el empleador” (Hawkins, 1972: 76).

En su carta del 23 de junio de 1978, Correa le respondió a Goldman confirmando su interés tanto en la colaboración como en apoyar a los estudiantes para lograr las metas asignadas. Adicionalmente, Correa le contó a Goldman que Silva y Rodríguez “consideraron que el plan es muy importante y que el hecho de que usted los haya invitado a ser parte del equipo de investigación les ha hecho alcanzar su meta de estudiar su cultura propia por sí mismos” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1). El acuerdo para realizar esta colaboración a distancia se completó el 14 de septiembre de 1978, cuando Goldman de manera entusiasta envió hojas de papel rayado, sobres, e instrucciones generales para hacer las entrevistas y escribir las respuestas del primer cuestionario con 22 preguntas, junto al cheque por \$199,99 dólares americanos⁷ para retribuir a los “etnólogos indígenas en formación” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1) y para cubrir los gastos de envío del cuestionario por correo aéreo a Nueva York.

La colaboración entre Goldman, Silva, Rodríguez y Correa inició el 8 de febrero de 1979, cuando Silva y Rodríguez le enviaron a Goldman el primer cuestionario completo (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1), y finalizó el 6 de octubre de 1981, cuando Silva regresó el quinto cuestionario. Después de cuatro años de colaboración bajo esa compleja y frágil estructura, Goldman recibió un total de nueve cuestionarios: cinco de Silva y dos de Rodríguez, en adición a otros dos de Luis Carlos Rodríguez, estudiante catequista de Piracemo, también de origen cubeo. Estos estudiantes redactaron las respuestas de cada uno de los cuestionarios basados en las entrevistas que realizaron a sus padres, tíos y abuelos. Ellos también realizaron grabaciones de audio de ceremonias de velación con máscaras y de ensambles instrumentales, tanto de flautas de pan como de repertorios *upaiwi*, todas ellas solicitadas por Goldman.

La última carta personal que le envió Silva a Goldman elogiaba la mutua colaboración intelectual y le expresaba sus saludos cordiales, pero también le manifestaba su descontento. Silva le recalca que debido a la constante reducción de su salario y a la decisión de Goldman de no continuar con el pago por la participación en el estudio, él no tenía ningún otro recurso salvo llenar el cuestionario con la ayuda de su papá. Silva le escribió “los otros no nos quisieron ayudar en este trabajo porque dijeron que el Dr. Goldman se estaba robando nuestras tradiciones [para su propio] beneficio. [Ellos dijeron] Que nuestras tradiciones y cultura son muy costosas y por eso no nos quisieron colaborar” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire

7 En la actualidad, esta suma equivaldría aproximadamente a \$800 dólares, lo que significa que el primer trabajo pago de Silva y Rodríguez habría sido muy superior al valor de un salario mínimo legal vigente.

N.º 5). Silva tenía veintiún años de edad cuando sostuvo esta correspondencia escrita con Goldman (véase figura 3).

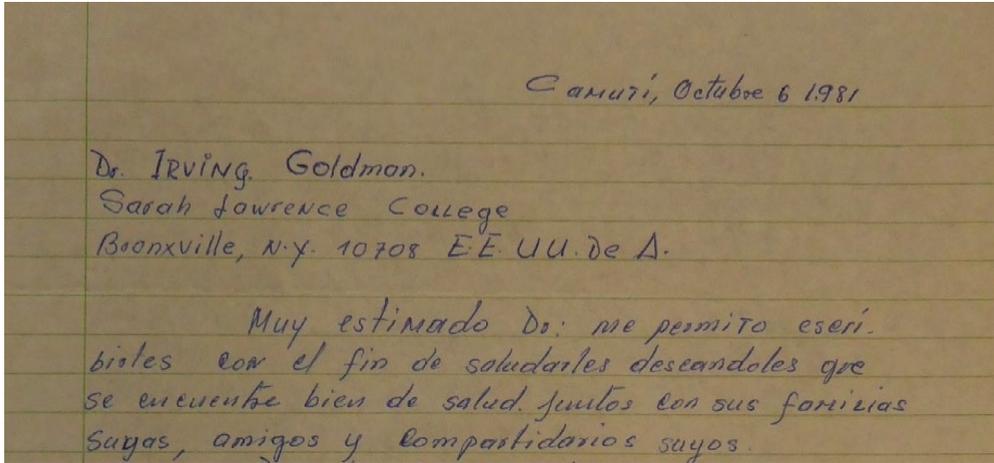


Figura 3. Fragmento de la última carta enviada por Severiano Silva a Irving Goldman

Fuente: fotografía del autor. Archivos Nacionales de Antropología, Institución Smithsonian.

La correspondencia entre Goldman, Silva, Rodríguez y Correa muestra que Goldman incrementó la suma para remunerar a su equipo cada vez que enviaba nuevos cuestionarios y papelería a Mitú, y además evidencia la cantidad de quejas que Goldman recibió de parte de sus asistentes de investigación. Esta animada conversación contrasta con el estilo de las cartas secas y casi telegráficas que firmaba monseñor Correa. Durante mi trabajo en estas comunidades entre 2012 y 2019 tuve la oportunidad de entrevistar a Silva y a Rodríguez, y ambos aseguraron que Goldman no les cumplió la promesa de pagarles por su trabajo. Ellos no sabían nada respecto a la correspondencia entre Goldman y Correa, y mucho menos sobre los cheques en dólares enviados desde Nueva York, los cuales Correa recibió pero no distribuyó. Sin comprender cómo toda esta correspondencia ocurrió, sus familiares —los hijos varones en especial— se conmovieron profundamente al ver las copias de los cuestionarios que yo les entregué luego de fotografiar las versiones manuscritas que reposan en la ciudad de Maryland. Al encontrarse frente a frente con la correspondencia entre Goldman y Correa mis interlocutores cubeos no supieron qué decir y guardaron un silencio tenso.

Emergencia de los estudios musicales en la posicionalidad de Goldman

Severiano Silva y Luis Rodríguez no fueron los únicos colaboradores que influenciaron la posicionalidad del micrófono de Goldman al analizar las prácticas rituales y expresivas de los Cubeo-Hehénewa. En 1979, Goldman sostuvo correspondencia con la etnomusicóloga norteamericana Marina Roseman cuando cursaba su maestría en etnomusicología en la Universidad de Columbia. Roseman estuvo encargada de transcribir y preparar un manuscrito preliminar sobre “la música de los Cubeo”, basado en las primeras grabaciones de Goldman en Vaupés.⁸ Roseman propuso una ruta etnomusicológica para analizar el repertorio *Kuimaiyie*, cuyo audio fue grabado por Goldman y Severiano en Mitú y Piracemo:

El objetivo principal es penetrar la lógica musical en estos ejemplos de los Cubeo, con la esperanza de que al descubrir el ordenamiento del fenómeno musical entendamos algo acerca de las maneras en que los Cubeo organizan su cultura y toman acciones sociales [...] y quizás podamos atrevernos a hacer generalizaciones sobre el ordenamiento conceptual del universo según los Cubeo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

En ese sentido, Roseman identificó dos elementos centrales de dicha organización del universo: la consistencia del repertorio del *oyno* como una totalidad en términos de su especificidad musical y la intraducibilidad del lenguaje de la magia empleado en esas canciones (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). En su prospecto, ella explicaba cómo la alternación entre segmentos que ocurría durante la interpretación de repertorios del *oyno* podía ser analizada extrayendo el contorno melódico de cada parte de la canción, empleando notación musical, gráficos, dibujos y transcripciones. Después de establecer las similitudes entre los segmentos, Roseman los presentó como un “sistema de entradas”. Tanto los especialistas rituales cubeo como el coro compartirían este sistema, pero más importante aún, este sistema constituiría el elemento central de su análisis musical (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence) (véase figura 4).

8 Ese mismo año a Goldman le robaron la grabadora Sony y algunos de los casetes relacionados con su investigación en Vaupés de su oficina en la Universidad de Columbia (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

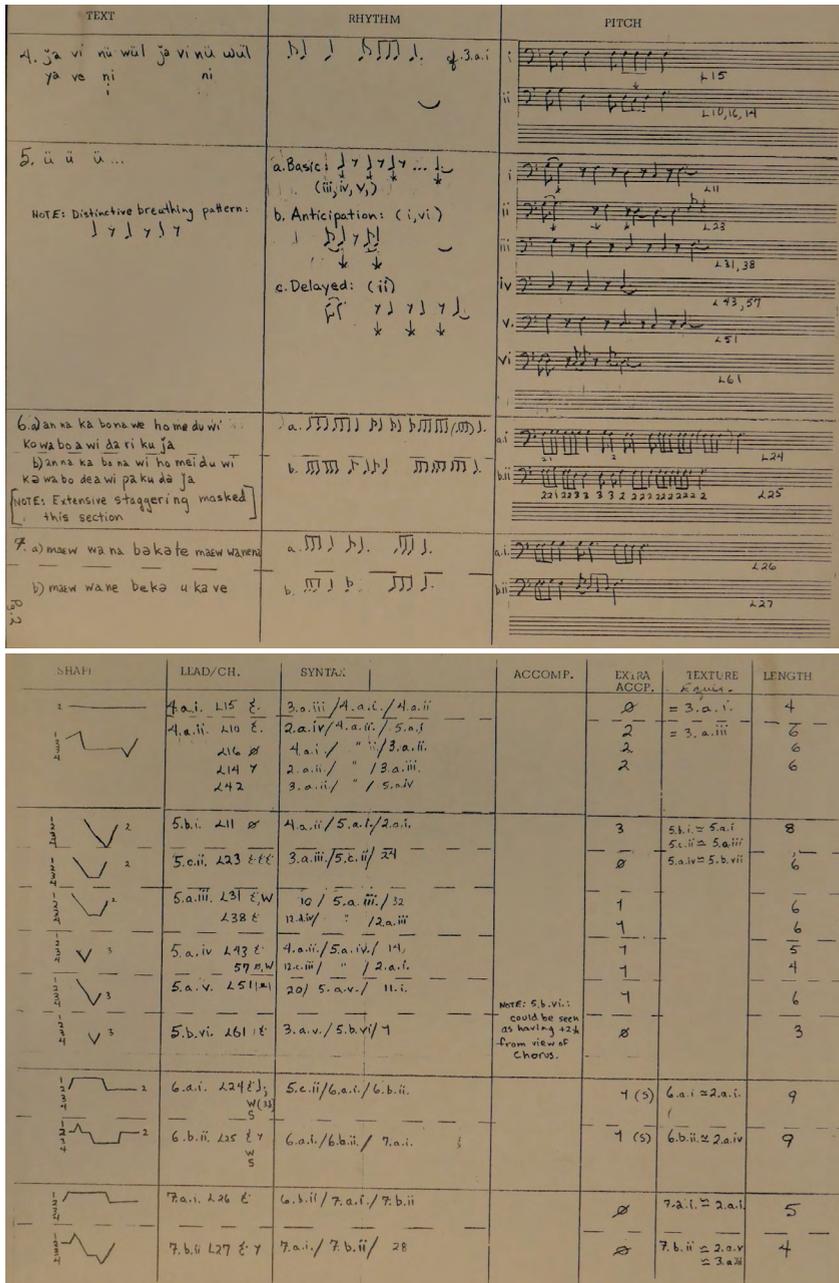


Figura 4. Fragmentos del análisis del repertorio *kuymaiye* de los Cubeo-Hehénewa del río Cuduyari, preparado por Marina Roseman

Fuente: fotografía del autor. Archivos Nacionales de Antropología, Institución Smithsonian.

Roseman sabía, gracias a Goldman, que los Cubeo le dan mucho peso a la descendencia de sus ancestros a la hora de organizar los repertorios durante los ritos, así como al coordinar y liderar las voces del ensamble. Estas voces líderes correspondían a los especialistas rituales de alto rango dentro del sistema de parentesco cubeo. A partir de este “sistema de entradas”, Roseman identificó las similitudes entre los segmentos entonados en cada canción y la alternación de dichos segmentos, a través de una serie de variaciones durante la ceremonia grabada por Silva en los casetes de Goldman (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). Goldman parecía estar interesado en la teorización conceptual acerca de cómo la descendencia ancestral podía notarse a partir del sistema de entradas tal y como lo mencionó en una carta que le escribió a Roseman el 3 de febrero de 1979: “su prospecto tiene un alcance bastante amplio y promete producir un análisis innovador sobre la música de los Cubeo” (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Cubeo Music Correspondence 1975-1978). Desde la perspectiva de Roseman, estas eran ideas en proceso y en repetidas ocasiones le pidió más información a Goldman, especialmente sobre los datos lingüísticos que podrían ayudar a elucidar el significado de las canciones, para corroborar la solidez de sus propios argumentos (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

En varias ocasiones, Roseman manifestó que su mayor dificultad fue la traducción de las letras de las canciones y que el lenguaje mágico empleado en las canciones era desconocido por los cantantes cubeo. Los especialistas rituales hehénewa cantaban “en la lengua de los espíritus del *oyno*” sin saber la traducción directa del texto, pero profundamente inmersos en la intensidad del acto interpretativo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). Roseman le dio a la notación musical y a la descripción textual un papel prominente para llevar a cabo un análisis más profundo de estas palabras compuestas, pues en su opinión,

[estas] podrían determinar las manipulaciones tonales y rítmicas que han tenido efecto en las transformaciones del vocabulario y la gramática. Por lo tanto, si bien los textos no son inmediatamente traducibles [...] podríamos propiciar y facilitar los medios para que futuros investigadores puedan desanudar el “coeficiente de rareza”. Aunque con la presentación de las condiciones musicales bajo las que produjimos nuestro texto podremos promover la revelación del coeficiente de inteligibilidad (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

A pesar de que este análisis, según Roseman, revelaba la lógica interna de la lengua de los espíritus del *oyno* y las condiciones musicales en las que los especialistas rituales hehénewa entonan las canciones, dicho análisis no le ayudó a Goldman a entender la función activa del estado de embriaguez con *yagé*, prerequisite para que los Cubeo interpretaran las canciones y condujeran la ceremonia. Aunque Goldman valoró el análisis etnomusicológico de Roseman, sus ideas respecto a los significados y los formalismos musicales no iban por el mismo camino. Roseman

escuchó la posicionalidad del micrófono de Goldman de otra manera, porque en su propia afinación prevalecían preguntas de otro *ámbito*, las cuales le distanciaron del interrogante inicial que motivó a Goldman a prestar una detallada atención a los sonidos. Aun cuando ella estuviera en lo cierto respecto al sistema de entradas, sus argumentos no tenían relación con las analíticas cubeo sobre cantar y escuchar canciones aun sin saber sus significados. Para Roseman, la rareza del lenguaje musicalizado del *oyno* se mantuvo en un nudo crítico de orden disciplinar, debido a un análisis musical incompleto que dejaba por fuera un punto clave al que solo podría penetrarse combinando antropología, etnomusicología y lingüística. Para Goldman, en cambio, era en el carácter operático de la ceremonia del *oyno* en el que se guardaban intrínsecamente la progresión de eventos míticos y se mostraban los elementos de la inevitabilidad y la poderosa continuidad de la muerte durante las interpretaciones rituales de los Cubeo, que él mismo quiso grabar en sonido.

Enmudeciendo y enmascarando los estudios musicales sobre los Cubeo

Hacia finales de abril de 1979, Goldman le notificó a Roseman que él asumía que su manuscrito, junto con los diagramas musicales, aparecería en el libro que iba a ser publicado por Illinois University Press. La última correspondencia documentada entre Goldman y Roseman fue una carta de dos páginas escrita el 15 de noviembre de 1980, tiempo después de que a Goldman lo despidieran de la Universidad de Columbia por ser acusado de “comunista” (Price, 2004: 17), y luego de ser nuevamente contratado en la institución de educación superior Sarah Lawrence. En la carta de Goldman a Roseman, él le hacía ocho observaciones acerca del carácter plural de la voz, la relación con la representación, la relación entre el afecto y el mito, y finalmente, un comentario sobre la intraducibilidad de los repertorios *upaiwi*. La carta finaliza así:

Debo agradecerle por llamar mi atención hacia este material, el cual había estado ignorando debido a otros asuntos con las comunidades. Tal y como ahora están las cosas, voy a tener que informar a *Illinois Press* que no voy a alcanzar a cumplirles con la fecha límite de fin de año. Pero su material lo incluiremos antes de que usted se vaya a trabajo de campo y pierda el contacto con los Cubeo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

Sin embargo, en 1988, Illinois University Press rechazó el manuscrito de Goldman que incluía el análisis etnomusicológico de Roseman acerca de las grabaciones de audio del *oyno*, realizadas por Silva y Rodríguez bajo la supervisión a distancia coordinada por Goldman. No fue hasta el año 2004 que Columbia University Press publicó de manera póstuma el manuscrito de Goldman, editado por Peter J. Wilson, sin incluir el capítulo de Roseman sobre “música cubeo”, enmudeciendo y enmascarando la presencia sonora de la ceremonia del *oyno* en

su investigación. Ni siquiera el nombre de Roseman aparece visible en el libro. Paradójicamente, aunque el trabajo académico de Goldman mostró y reveló visiones fundamentales acerca de estos mundos audibles indígenas, también enmascaró la primera contribución etnomusicológica a la antropología de los Cubeo-Hehénewa. La posicionalidad del micrófono de Goldman osciló entre epistemologías indígenas, preocupaciones antropológicas, métodos experimentales de transcripción y formas arriesgadas de colaboración interdisciplinar en comunidades diferentes. Finalmente, en 2017 con el apoyo del Arcadia Fund, los Archivos Nacionales de Antropología digitalizaron las grabaciones de Goldman y otros casetes relacionados con su carrera académica, haciéndolos audibles y de consulta pública en línea a través de la página web de la Institución Smithsonian.⁹

Oídos-micrófonos abiertos

Para concluir esta aproximación analítica a las grabaciones de audio, presento una alternativa metodológica para estudiar los archivos sonoros e interrogar los puntos de escucha de quienes generaron un tipo de documentación sobre las comunidades indígenas de Vaupés. Esta manera de escuchar y de trabajar con estos registros abre la investigación hacia horizontes guiados por preguntas que van más allá del interés por el tipo de géneros musicales contenidos en las grabaciones y se sumergen en los debates sobre lo audible y la producción de conocimiento a partir de archivos coloniales (Ochoa, 2014). El énfasis en la trayectoria de los grabadores de audio analizados en este artículo, buscó interrogar el archivo sonoro para conocer con mayor detalle las formas de relación basadas en la escucha que los motivaron a inscribir en sonido esos aspectos de los eventos que presenciaron durante sus trabajos de campo.

A diferencia de las representaciones escritas de estos eventos, su grabación del sonido está tan cerca del acto de presenciar, que en ocasiones nos resulta difícil escuchar una grabación buscando identificar simultáneamente la manera en que esta fue realizada. No obstante, este tipo de cercanía es ambigua, tal y como lo plantea Ana María Ochoa Gautier cuando dice que tanto la voz como lo sonoro “excede los límites de su propia inscripción” (Ochoa, 2014: 8). La descripción de las posicionalidades del micrófono de cuatro grabadores presentadas en este artículo entró en dicha ambigüedad para transformarla en una modalidad de trabajo con documentos sonoros buscando amplificar la relevancia de estos al interior del estudio de temas afines a la antropología amazónica y los estudios musicales y del sonido.

Tal y como aquí se ha mostrado, las grabaciones que Theodoro Koch-Grünberg, Brian Moser, Donald Tayler e Irving Goldman realizaron en el departamento de

9 Las grabaciones de audio de Goldman pueden accederse en el siguiente link: http://collections.si.edu/search/results.htm?q=set_name:Irving+Goldman+Sound+Recordings+1968-1986. (Consultado el 10 mayo de 2017).

Vaupés, fueron permeadas tanto por sus intereses de investigación, como por la transformación sociocultural y económica de las sociedades indígenas que visitaron durante inicios y mediados del siglo xx. Interrogar sus posicionalidades ha permitido profundizar en la historia reciente de la grabación en esta región de Colombia, ofreciendo una perspectiva que presenta las complejidades y las potencialidades de las formas de relación basadas en la escucha.

Referencias bibliográficas

- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1955). “Os ritos fúnebres entre as tribos do Uaupés (Amazonas)”. En: *Anthropos*, vol. 50, N.º 4/6, pp. 593-601.
- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1961). *Discoteca etno-lingüístico-musical das tribos dos rios Uaupés, Içana e Cauaburi* [LP]. Centro de Pesquisas de Iauarete, Amazonas.
- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1977). *A civilização indígena do Uaupés. Observações antropológicas, etnográficas e sociológicas*. Libreria Ateneo Salesiano, Roma.
- Arango, Julian Jaramillo (2018). “Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia”. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, vol. 13, N.º 1, pp. 173-191.
- Ardevol, Elisenda y Lanzeni, Débora (2014). “Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología”. En: *Anthropologica*, vol. 32, N.º 33, pp. 11-38.
- Black, Steven (2017). “Anthropological ethics and the communicative affordances of audio-video recorders in ethnographic fieldwork: transduction as theory”. En: *American Anthropologist*, vol. 119, N.º 1, pp. 46-57.
- Bose, Fritz (1927). “Die musik der tukáno und desána”. En: *Jahrbuch für musikalische volks- und völkerkunde*, vol. 6, pp. 9-50.
- Brady, Erika (1999). *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Caballero Parra, Carlos Andrés (2019). “The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia”. En: *Royal Collegue of Music in Stockholm*, N.º 5, pp. 55-71.
- Cabrera Becerra, Gabriel (2015). “Las publicaciones periódicas eclesiásticas y la visión sobre los indios como fuente para la historia de las misiones en el Alto Río Negro-Vaupés, 1913-1989”. En: *Historia y Sociedad*, vol. 28, pp. 17-45.
- Castrillón Vallejo, Juan Carlos (2022). “Sonidos enmascarados y archivos musicantes en la Amazonia colombiana”. En: Romero, Sergio y Torres, Rony F. (eds.). *El Sonido que seremos: un rompecabezas imposible de prácticas musicales en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes, Bogotá (En prensa).
- Cayón, Luis (2013). *Pienso, luego creo: la teoría makuna del mundo*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- Clifford, James y Marcus, George E. (1986). *Writing culture. Poetics and politics of ethnography*. California University Press, California.
- Correa Rubio, François (1996). *Por el camino de la anaconda remedio*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Correa, François (2018). “Máscaras funerarias pãmiwa (cubeo). Sobre humanos y animales en el Noroeste Amazónico”. En: Kraus, Michael; Halbmayer, Ernst y Kummels, Ingrid (eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, pp. 227-252.
- Duncan, James y Gregory, Derek (1999). *Writes of passage*. Routledge, New York.
- Ernst, Wolfgang (2013). *Digital memory and the archive*. The University of Minnesota, Minneapolis.
- Fischer, Manuela y Krauss, Michael (2015). *Exploring the archive-historical photography from Latino America: The collection of the ethnologisches museum Berlin*. Böhlau verlag, Köln.
- Gitelman, Lisa (1999). *Scripts, grooves, and writing machines: representing technology in the Edison era*. Stanford University Press, California.
- Goldman, Irving (2004). *Cubeo Hehénewa religious thought. Metaphysics of a Northwestern Amazonian people*. Columbia University Press, New York.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 2, Serie 1, Cubeo Music Correspondence 1975-1978.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 2, Serie 1, Cubeo Music, Roseman Correspondence.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 8, Serie 2, Field Research, Correspondence, Questionnaire N.º 1.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 8, Serie 2, Field Research, Correspondence, Questionnaire N.º 5.
- Gómez Correal, Diana y Ojeda, Diana (2019). “Feminismo y antropología en Colombia: aportes epistemológicos, diálogos difíciles y tareas pendientes”. En: Caidedo, Alhena (ed.). *Antropología y feminismo*. Samaya Ediciones, Popayán, pp. 101-137.
- Hawkins, Harlan (1972). *Mitú, Colombia. A geographical analysis of an isolated rubber Port*. Tesis de doctorado, University of Florida, Florida.
- Hempel, Paul (2009). “Theodor Koch-Grünberg and visual anthropology in early twentieth-century German anthropology”. En: Morton, Christopher y Edwards, Elizabeth (eds.). *Photography, anthropology and history: expanding the frame*. Tylor & Francis Group, London, pp. 184-206.
- Hill, Jonathan (2015). “Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía”. En: Brabec de Mori, Bernd; Lewy, Matthias y García, Miguel (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Verlag, Berlin, pp. 181-193.
- Hood, Mantle (1971). *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York.
- Hugh-Jones, Stephen (1993). “Clear descent or ambiguous houses? A re-examination of tukanoan social organization”. En: *L’Homme*, vol. 33, pp. 95-120.
- Hugh-Jones, Stephen (2017). “Body tubes and synaesthesia”. En: *Mundo Amazónico*, vol. 8, N.º 1, pp. 27-78.
- Jaramillo Marín, Jefferson y Del Cairo, Carlos (2013). “Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción de memoria colectiva en Colombia”. En: *Memoria y sociedad*, vol. 17, N.º 35, pp. 76-92.
- Krauss, Michael (2006). “Theodor Koch-Grünberg. Gravações fonográficas no Norte da Amazônia”. En: Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (eds.). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin, pp. 67-80.
- Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (2006). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin.

- Meintjes, Louise (2003). *Sound of Africa! Making music Zulu in a South African studio*. Duke University Press, New York.
- Mendívil, Julio (2006). “Os registros sonoros de Theodor Koch-Grünberg e seus significados para a musicologia comparativa”. En: Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (eds.). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin, pp. 81-95.
- Miñana Blasco, Carlos (2009). “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte. Campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada”. En: *A Contratiempo*, vol. 14, pp. 1-20.
- Montoya Upegui, Laura (2015). “Estrategias de evangelización y catequización de las misioneras Lauritas en el Occidente Antioqueño (1914-1925)”. En: *Revista de Estudios Sociales*, vol. 51, pp. 118-131.
- Moreno Ortiz, Juan Carlos (2010). “Filosofía de la ciencia en Colombia. Historia de su desarrollo”. En: *Praxis Filosófica*, N.º 31 (julio-diciembre), pp. 159-168.
- Moser, Brian y Tayler, Donald (1965). *The Cocaine eaters*. Longmans, London.
- Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century colombia*. Duke University Press, Durham.
- Penny, H. Glenn (2002). *Objects of culture. Ethnology and ethnographic museums in imperial Germany*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Price, David (2004). “Standing up for academic freedom. The case of Irving Goldman”. En: *Anthropology Today*, vol. 20, pp. 16-21.
- Quijano, Anibal y Wallerstein, Immanuel (1992). “Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system”. En: *International Journal of Social Sciences*, vol. 134, pp. 550-557.
- Rossi Idárraga, María (2018). “Antropología, máscaras funerarias y ausencia de prácticas de duelo” En: Kraus, Michael; Halbmayer, Ernst y Kummels, Ingrid (eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, pp. 253-272.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. Pantheon Books, New York.
- Tayler, Donald y Moser, Brian (1972). *The music of some indian tribes of Colombia: Anglo-Colombian Recording Expedition 1960-61*. British Institute of Recorded Sound, London.
- Tobón R., Alejandro y López, Gustavo (2009). “María Eugenia Londoño, una vida para darle voz a las músicas de Colombia”. En: *A Contratiempo*, vol. 13, pp. 1-21.
- Venuti, Lawrence (1993). “Translation as cultural politics. Regimes of domestication in English”. En: *Textual Practice*, vol. 7, N.º 2, pp. 208-223.
- Zarza Canova, Andrea (17 de marzo de 2018). “British Library sound archive - Anglo-Colombian Recording Expedition, 1960-1961”. En: *NTS* [Entrada de Blog]. [En línea:] <https://www.nts.live/editorial/british-library-sound-archive-anglo-colombian>. (Consultado el 29 de enero de 2020).

