

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
URUGUAY

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.

Jean-Michel Beaudet

INTERLOCUCIONES MUSICALES : MEZCLAS Y DIFERENCIACIONES EN AMAZONIA DEL NORDESTE

¿Qué música se escucha hoy, en 2015, en un pueblo de Amazonia cuyos habitantes se autodenominan Amerindios? ¿Quién danza qué? “Jóvenes”, “tradicional”, “indígena”, “exterior”, “interior”, ¿cómo son aplicadas estas categorías? Lo nuevo en lo antiguo, lo antiguo en lo nuevo, estas cuestiones ya han sido investigadas por musicólogos y antropólogos, y quisiera simplemente aportar aquí algunas notas complementarias, algunos elementos de descripción, siguiendo el curso de aquello que ha podido realizarse hasta ahora. Sin embargo, no es lo mismo de un valle fluvial a otro, de un pueblo a otro. Mi exposición alternará entonces entre dos sub-regiones distintas de Amazonia del Nordeste: primero, el alto Oyapock, río-frontera entre Brasil y la Guayana, y luego, el bajo Maroni, río-frontera entre la Guayana y el Surinam.

1.

Alto Oyapock, gente que habla wayâpi¹, mezclado a veces con portugués, francés y *créole* de Guayana. He aquí dos fotos, para presentar el problema.

¹ Alrededor de 1500 personas hablan la lengua wayâpi (de la familia tupi-guaraní). Se reparten en una trentenena de comunidades en pueblos situados sobre el río Oyapock, en la Guayana, y en el noreste del Estado d'Amapa, en Brasil.

La música y los pueblos indígenas



Foto nº 1 / Foto nº 2

Estas dos fotografías fueron tomadas en el mismo “espacio-tiempo”; el mismo pueblo, el mismo año (2011-12). Ambos eventos son necesariamente acompañados del consumo de cerveza de mandioca (*kasili*, caouin), servida en abundancia, y también, a veces, alcohol del comercio. En el primer caso (*foto n^o 1*), ellos interpretan la danza del pez *paku*², considerada por todos los habitantes como “una danza muy antigua, verdaderamente nuestra”. Los bailarines fabricaron sus trajes y los aerófonos en los cuales los vemos “soplar” aquí.

En la segunda fotografía podemos ver uno de los DJ oficiales del pueblo, conocido como: DJ Yanomami. El *sound system* comprende un generador de corriente eléctrica, un amplificador, una o dos computadoras, una mezcladora de sonido y uno o dos altoparlantes; todo este material ha sido comprado en el comercio. Vemos que la computadora e internet hacen ya parte de la organología indígena³. Vemos que los ornamentos corporales y el decorado del *sound system* pertenecen a aquello que es percibido por ese DJ como una cultura joven global, haciendo al mismo tiempo referencia a una supra-amerindianidad. Su nombre mismo, Yanomami, está formado a partir de uno de sus apodos – Mami – y hace referencia al célebre pueblo yanomami del noroeste amazónico, pueblo con el cuál la gente del Alto Oyapock no tuvo nunca contacto. Este nombre escénico constituiría así un testimonio adicional del deseo de estos jóvenes de contribuir e incorporarse a una esfera globalizada de amerindianidad.

El repertorio que difunde entre la gente de su parentela incluye *kompa haitiano*, *brega brasileño*⁴, *reggae*, *ragga*, *dancehall*, (a veces, según los años, incluye también *bakata* y música urbana del Congo). El componente brasileño es muy presente, pero el conjunto es principalmente música del área circuncaribe, con ausencia notable de músicas de Surinam. Todas esas músicas son “canciones bailables”, una pequeña parte de ellas (1/20) ha sido

² Paku: *Myleus pacu*.

³ Ver Beaudet 2011b.

⁴ Brega, música popular brasileña, muy escuchada en la región, como en todas las zonas fronterizas y pobres de Brasil.

La música y los pueblos indígenas

regrabada y mezclada con alguna lengua indígena vecina (teko, o wayana).



Foto n^o 3



Mapa: Amazonia del Nordeste

Asociando estas fotografías, quiero mostrar una muy fuerte “impermeabilidad”, una marcada distancia entre estas dos prácticas. Desde hace cuarenta años, puedo testimoniar de una notable persistencia de la separación operada, dicha, afirmada, entre, por un lado, “la práctica de nuestros repertorios”, y por otro lado “la práctica de algunas músicas de otros”. Me interesó mucho entonces esta cuestión de la “impermeabilidad”, y mientras avanzaba en el conocimiento de músicas de las tierras bajas de América del Sur, pude corregir una caracterización inicial que, definiéndola como una elección de aquellos músicos, la generalizaba al conjunto de esta vasta región⁵.

⁵ Beaudet 1982, 1997, 2011a, Beaudet y Pawe 2010.

En el presente, por un lado se confirma que las síntesis musicales interculturales están muy presentes en los Andes, y por el otro, ya no se puede decir que esas síntesis musicales en las tierras bajas sean simplemente excepcionales. Hoy están allí mucho más presentes, que como parecen haberlo estado todavía en los años 1980⁶. Sin embargo, entre la gente del Alto Oyapock, esta separación es muy clara, sea desde una perspectiva analítica o desde la manera en que las diferentes personas practican y presentan sus músicas.

Es también posible que la afirmación de impermeabilidad, muy presente cuando los Amazónicos hablan de música y de danza, sea también una respuesta o una reacción a las mecánicas de absorción, de mestizajes, de mezclas en todos los sentidos, presentes en los procesos económicos y en los “procesos identitarios” en Brasil, y los mundos *créoles* de las Guayanas⁷.

Por cierto, las cosas cambian: comienzan a cambiar incluso en el alto Oyapock: cada año, escuchamos más composiciones de jóvenes teko o wayana “que aguantan”, que son de buena calidad. Un joven de la familia Panapuy, muchacho del medio Oyapock, por ejemplo, escogió un *kompa* de Haití, y por encima de éste canta en lengua teko. Si quisiera etiquetar aquello, lo llamaría *kompadancehall*: sobre la música de base, mezcla intervenciones, intrusiones, responsos, lanzamientos y citas⁸, configurando un *dancehall*. Pero él canta el “aire” original (no es exactamente una melodía) en lengua teko. “Mezclamos un poco, entonces es un poco dancehall”, me dijo DJ Yanomami. Esta manera de componer, mezclando así de este modo, es muy frecuente en el mundo, como

⁶ Ver Barros 2008.

⁷ Ver Beaudet y Pawe 2010, pp. 160-161.

⁸ Principalmente en forma de riddims. “Los riddims no se definen, viejo: se tiran como una salva sonora para hacer despegar la audiencia, y muchas veces para poner ahí gordos lyrics [letras, ndt], ya que son temas, temas precisos, en versión instru[mental] o backing (una corta línea de bajo + batería, o un riff sinte-metales alcanza para reconocerlo). Por el solo hecho de llamarlo riddim, es parte del panteón (conocido o todavía no) de él que habla. En su origen, se trata del panteón jamaicano (reggae-dub-ragga-dancehall-etc.), luego el hip-hop americano retomó la expresión, antes de que todas las músicas enchufadas [de moda, ndt] y digitales lo retomen también...” (Camilo Laks Martínez, comunicación personal, 2015).

en las Guayanas. Nos encontraríamos en la etapa en que las formas musicales (los materiales y su disposición) son todas exteriores, en tanto que las palabras son lengua local (tal vez una parte del timbre vocal también).

Hablo de “etapa”, pero, otra evidencia, y otra prudencia, no sabríamos describir estas transformaciones musicales según una progresión unilineal. Un historiador francés, por ejemplo, dice: “Siempre he rechazado la idea de que la historia sigue un curso único reconocible. [Al contrario de Norbert Elias] por ejemplo, yo no creo que la modernidad siga ningún “proceso de civilización”. Y no creo que sea irreversible...”⁹.

Entonces, en 2015, en el alto Oyapock, tenemos una alternancia estricta: en el mismo espacio, se produce, se escucha, se danza, o bien música *wayâpi*, o bien *kompa – brega – dancehall*. Estos dos grandes tipos de producción musical pueden sucederse en el curso de un mismo evento. Por mi parte, he estado tentado de aplicar al análisis de estas prácticas músico-coreográficas la noción de *alternancia de código*, utilizada para calificar ciertas situaciones de plurilingüismo. Según la definición de la sociolingüística, la alternancia de código (o, alternancia de lenguas, *alternance codique*, *code switching*), es: “utilizar al menos dos lenguajes (o variedad de lenguas) durante una misma interacción, alternativamente”¹⁰. Dentro de un posible acercamiento analítico que definiera esas músicas y danzas como lenguajes sensibles¹¹, tendríamos aquí una situación de plurilingüismo musical. En el río Oyapock, casi toda la gente de los pueblos de Trois-Sauts y de Camopi menores de 65 años practican o han practicado al menos dos lenguas músico-coreográficas distintas:

- wayâpi + zouk
- wayâpi + reggae
- wayâpi + tekno
- wayâpi + brega
- wayâpi + hiphop
- wayâpi + dancehall.

⁹ Alain Corbin 2006: 9.

¹⁰ Leglise et Migge 2007: 481.

¹¹ Veronica Cereceda, com. pers. 1995.

Recordemos que ellas no se mezclan¹², lo que podríamos llamar “alternancia de código”, sería amplio y estricto: o una danza o la otra, no las dos juntas ni una mezcla de ellas, pudiendo la interacción estar comprendida en un tiempo más o menos largo, durante uno o varios días. Sin embargo, por muy atractivo que esto pudiera parecernos, “reivindicar la expresión de alternancia de lenguas es situarse en una lógica de separación / de adición-yuxtaposición / de fronteras estables y determinadas de antemano, desde el exterior, ver de manera objetiva y naturalizante, generalmente por aquellos que se posicionan de manera monolingüe. [...] Situándose en esta perspectiva, se moviliza de hecho una concepción de las lenguas [músicas, danzas], no como construcciones históricas y sociopolíticas en movimiento y evolutivas a partir de fenómenos lingüísticos continuos y heterogéneos, sino como objetos estables y netos, preexistentes a las representaciones y a las prácticas, de las que podemos aislar pedazos, como si se tratase de un puzzle o de un mecano [...]”¹³. Las poesías “de la frontera” de Fabián Severo constituyen un buen ejemplo de estas síntesis vivientes en las cuales resultaría artificial querer separar dos lenguas¹⁴. “No se habla nunca sino una sola lengua, no se habla nunca una lengua sola”, dijo Jacques Derrida¹⁵.

De hecho, esta ideología que yuxtapone culturas fijas y separadas constituye uno de los discursos dominantes en la Guayana, y en otros lugares. *El Día del Indio, O dia do Indio, la Journée des Peuples Autochtones, Nationale Dag der Inbeemsen*¹⁶, son actualmente ejemplos de procedimientos políticos que refuerzan estas

¹² “Alternancia”, “síntesis”, son términos analíticos seguros y precisos, mientras la noción de “mezcla” (*mélange* en francés) sigue siendo una designación general simple y correcta (ver Kartomi 1981).

¹³ Castellotti 2011.

¹⁴ Severo 2014 (gracias a Graciela Paraskevaídis).

¹⁵ “On ne parle jamais qu’une seule langue, on ne parle jamais une seule langue”, Derrida 1996: 21 (citado por Baussant, Michèle 2015). Sobre estas cuestiones de mezcla de culturas, de criollización, ver también Strathern 1992: 49-54, y Glissant 1997.

¹⁶ El 9 de agosto, su fecha coincide con el Día Internacional de los Pueblos Autóctonos, adoptado por la ONU en 1994.

separaciones naturalizantes¹⁷. Discursos a los cuales intentan contestar, justamente por su práctica musical, aquellos jóvenes como DJ Yanomami¹⁸. Por lo demás, en 2015, ¿conocemos alguna situación en el mundo, algún espacio social en donde sólo se practique un único lenguaje musical? Por mi parte, creo que, en todos casos, sería bueno proceder a una etnografía precisa y cuidadosa de aquellos *sound systems*, tal como son compuestos y practicados actualmente en las tierras bajas de América del Sur.

En años anteriores, he esbozado apenas una tentativa de descripción de aquellas transformaciones¹⁹, en tanto que Stephanie Alemán nos propone una descripción y un análisis muy interesantes, comparando esos dos modos de producción musical, por los Waiwai (Karibs de la Amazonia del Norte)²⁰. Ella habla de “yuxtaposición” y de “coexistencia”, y demuestra cómo la utilización de dos *medium* diferentes (flauta, boom box), se apoya de hecho en una concepción común del sonido y de su eficiencia.

Observemos nuevamente esas fuerzas que pasan de una generación a otra. Alto Oyapock, 2011: Kwataka, un hombre de 55 años, organiza un *kasili*, una reunión para beber. Llegan dos hombres de su edad, uno trae consigo dos flautas de hueso, y el otro trae dos flautas de bambú. El primero, Kuyuli, causa expectación, tocando muy bien, seguro y a la vez sutil. Entonces, varios hombres de unos 30 años de edad intentan tocar la flauta, apasionadamente. No pueden impedirse volver a intentarlo una y otra vez, Jacky prueba su flauta de bambú, mientras otros se divierten intentando hacer un dúo. Las flautas circulan, la gente conversa. Súbitamente, un sonido enorme: Pini, la hija de la casa, enciende el

¹⁷ Los responsables político-culturales de comunidades denominadas “autóctonas” o “indígenas” están obligados, es cuestión de sobrevivencia, a negociar con políticas discriminatorias y marginalizadoras. En general, aceptan participar a esas puestas en espectáculo grotescas, despreciativas o paternalistas. Pero a la vez las recuperan, creando lugares de encuentro entre pares, entre gente de comunidades distantes que de otro modo difícilmente hubiera podido encontrarse (ver también Seeger 2013).

¹⁸ Esta aleación de creatividad, de mezcla y de afirmación es muy bien narrada en un par de novelas del escritor norteamericano Joseph Boyden (Boyden 2001). Ver también el muy interesante estudio de etnomusicología de Bueno da Silva (1997).

¹⁹ Beaudet 1997, Beaudet y Pawe 2010: 13-31.

²⁰ Alemán 2011.

generador de electricidad y DJ Yanomami manda su música. Algunos adultos gesticulan descontentos, pero no hay nada que hacer: “¡Ha llegado la hora de los jóvenes!”

Yo había asistido muchas veces a ese programa habitual: los “jóvenes” ocupan la escena de la noche. Pero nunca antes había sentido así ese aspecto indiscutible, irrevocable de la ocupación del espacio. Diferentes músicas se suceden, pero junto al *kompa*, el *brega* y el *ragga*, lo que mayormente se escucha aquella tarde es el grupo *Wayan's Boys*, de *reggae* creado por jóvenes Wayana, vecinos amerindios del otro río. Una envolvente masa sonora que sin embargo no impide a Tatu, uno de los chamanes, realizar sus oficios. Dos, tres personas vienen a consultar, y él realiza su cura habitual, con tabaco, cantos, diagnóstico y prescripción.

Cada vez menos practicados, los solos de flauta son precisamente un tipo de práctica musical que las veladas *sound system*²¹ tienden de hecho a reemplazar. Quisiera entonces retomar ahora, veinte años después, una comparación somera entre estas dos prácticas musicales²². Lo que nombro “flauta solo”, entonces, es una flauta tocada en principio en “solo”, por un hombre, todavía soltero. El *sound system* es igualmente manipulado por un joven soltero: es decir, en ambos casos, ni por una mujer, ni por un hombre casado. La flauta y el *sound system* tienen uno y otro un propietario – un responsable, y ambos se pueden prestar (así podemos ver grandes altoparlantes circular ostensiblemente en las piraguas, de un pueblo a otro, en desplazamientos que son también una demostración, una manera de exponerlos). Flauta solo y *sound system*, ambos tienen una duración de vida de algunos meses...

Por un lado, el solo de la flauta es asociado al mundo exterior: la selva y el río en donde son tomados ciertos temas melódico-rítmicos. Los repertorios, y a veces incluso las flautas, pueden ser tomados de grupos vecinos. El *sound system* y su música no son

²¹ Lo que aquí yo nombro *sound system* ha ido evolucionando en el correr de la historia del Oyapock: a fines de los años 1970, se trataba de pequeños tocadiscos a pilas, luego los lectores de casetes, los lectores de CD, los lectores MP3, y las computadoras. Todos son llamados *yemi'a*, “aerófono”, en lengua wayâpi, que nosotros podríamos traducir aquí por el término genérico “electrófono”.

²² Para una reflexión profunda sobre la adquisición de bienes provenientes de extranjeros, vease Carneiro da Cunha 2009: 311-373.

asociados al mundo del río y de la selva, pero expresan la capacidad de los jóvenes (los DJ, pero también los jóvenes del pueblo en general) de establecer y mantener “relaciones exteriores”: compra del material, repertorios en gran parte procedentes de zonas urbanas, y a veces de regiones lejanas (Jamaica, por ejemplo), intercambios de música entre las computadoras de amigos de otros pueblos, mostrando una red de relaciones extendida²³.

Por otro lado, la flauta es asociada al mundo doméstico, a las mujeres y a la seducción. Entre los Waiwai, esta música tiene el poder de atraer a las mujeres²⁴. De igual manera, el *sound system* es estrechamente asociado a los encuentros entre jóvenes en juegos de seducción. Del mismo modo que, gracias a esta música grabada y electrificada, un joven puede dirigirse directamente a su enamorada. Vemos entonces que la “sexualización” adscrita a la flauta solo, es reproducida de manera casi idéntica por el juego del *sound system*. Las mujeres nunca han tocado flauta, y hasta ahora, he visto solamente una vez a dos jóvenes muchachas, aprovechando la ausencia momentánea del DJ, seleccionar furtivamente una música.

En ambos casos, la música es producida por un individuo y no por una colectividad, como ocurre en las ceremonias danzadas, por ejemplo. Pero el flautista permanece solo, y se espera que toque para una sola persona, aunque todo el mundo lo escuche. El DJ, por su parte, difunde la música para un grupo de gente que bebe. En los dos casos, gran ceremonia danzada o pequeña fiesta entre jóvenes con *sound system*, se toma *kasili* (cerveza de mandioca) y alcoholes comerciales, pero el *kasili* es preparado y servido por las mujeres, mientras los alcoholes comerciales son comprados y servidos por los hombres. La flauta indicaba un *status* social: aquel de hombres jóvenes solteros. El *sound system* es el emblema de una categoría social en construcción desde hace una treintena de años: aquella de los “jóvenes”. La novedad viene del exterior, y es intergeneracional: las modalidades y los significados de la novedad se transmiten de una generación a otra, de grupos de jóvenes a otros²⁵.

²³ Beaudet 1997.

²⁴ Alemán *op. cit.* Ver también, entre otras referencias, Le mythe des deux jumeaux (Grenand, F. 1982), y Brightman 2011.

²⁵ Recordemos que no hay clases de edad entre los pueblos tupi.

Como lo deja entrever esta descripción, el volumen sonoro constituye una notoria diferencia entre estos dos modos de producción musical. Una flauta es audible en un radio de aproximadamente 100 metros, aquellos *sound system* eléctricamente amplificadas alcanzan, actualmente, un radio de un kilómetro. Este aumento de la potencia sonora – desde hace 40 años en estos pueblos, desde hace cuatro siglos en Europa – merecería profundizar un acercamiento desde el punto de vista de la antropología musical. Volveremos brevemente sobre este punto más adelante. Por el momento, observemos aquí un verdadero cambio: el volumen permaneció globalmente estable hasta comienzos de los años 1970, luego comenzó a aumentar.

En resumen, este breve análisis muestra que la noción de “impermeabilidad” puede ser criticada según dos criterios:

1. Las “nuevas prácticas” (desde hace 40 años) que hubieran podido aparecer en un primer tiempo como totalmente exógenas, son tomadas de hecho de un cuadro conceptual y pragmático antiguo²⁶. Por ejemplo, aquellas músicas de jóvenes reproducen distinciones entre géneros y modos de intercambio amoroso ya presentes. (Pareciera, sin embargo, que el contenido de las palabras cantadas, particularmente sobre el “amor romántico”, genere una incompreensión, una inaudita inquietud entre los jóvenes).

2. Las transformaciones diacrónicas incluyen progresivamente elementos internos (lengua, timbre vocal) en los repertorios exteriores.

Según las líneas hegemónicas, se ven y se escuchan seguido músicos de los grupos dominantes tomar elementos sonoros o coreográficos de culturas consideradas como exóticas. Generalmente, salpican sus producciones de estos elementos exóticos, o los usan como escenografía de segundo plano, o peor aún, los transforman en coartada, torciendo o mutilando estos sonidos sin hesitar, forzando estos movimientos para encajar en sus patrones mercantiles. Otros, más escasos, escuchan, miran, tratan de traducir estos sonidos en sus propias composiciones, dejándose, con temor y coraje, influenciar y transformar por esas formas artísticas radicalmente di-

²⁶ Ver también Seeger 1991.

ferentes. Del otro lado de la cadena hegemónica, los jóvenes DJ de Amazonia escuchan y miran. Entienden y asimilan estos lenguajes músico-coreográficos exteriores y muy precisamente los *mixan*, como dicen ellos mismos, los mezclan e intentan ver si es posible, pasando por los datos de las músicas nacionales y globalizadas, afirmarse fuera de toda categoría (“Indio”, “joven”, “pobre”, etc.).

2.

Veamos ahora el segundo ejemplo, que nos permitirá observar más finamente estas interlocuciones y mezclas músico-coreográficas.

Awala, poblado kali’na del bajo Maroni²⁷. Aquí, la situación geográfico-política es muy diferente: ya no estamos aislados en lo



Foto 5: camioneta de la municipalidad, con Elvis Toka (2015).

²⁷ Los Kali’na forman un pueblo de lengua y cultura karib viviendo sobre la costa de las Guayanas, entre el bajo Oyapock y el bajo Orinoco.

profundo de la selva en lo alto de un río, como precedentemente, sino que estamos en una zona accesible por la ruta, e incluso si queda enclavada al final de la ruta, es una zona en donde la gente enfrenta el capitalismo desde hace ya más de tres siglos. En la municipalidad de Awala, la casi totalidad de los miembros del concejo municipal y empleados de la municipalidad se autodenominan “Amerindios-Kali’na”, y la acción cultural es la prioridad proclamada por el alcalde y sus consejeros.

Desde 2006, el tambor *sanpula* se ha vuelto el soporte de varias acciones culturales consideradas como muy importantes por la municipalidad. Así, este tambor es presentado como uno de los emblemas de esta cultura. Félix Tiouka, primer secretario adjunto del alcalde encargado de la cultura, dice: “el *sanpula* es verdaderamente hoy una bandera” (2013). La municipalidad encargó y pagó bastante caro una película presentando la fabricación y la utilización actual de ese tambor *sanpula*. Este tipo de construcciones discursivas no son originales ni excepcionales. Y las imágenes como las que se muestran en esa película podrían haber sido captadas en numerosos lugares.

Podemos decir que, más allá de los caracteres históricos, la mezcla comienza allí, en esta promoción oficial de un testigo cultural a través de un soporte moderno: el film video. Enseguida vienen las herramientas para fabricar este tambor: cuchillo, machete, motosierra, etc. Simple confirmación, banal incluso, de aquello que decían nuestros precursores en etnomusicología: “la música es más que música”²⁸. Aquí, en este caso, entran también en juego componentes económicos – hay que comprar el combustible, haber comprado o tomado prestada una motosierra.

“Sin el *sanpula* los Kali’na no existirían, el *sanpula* es un fuerte elemento de nuestra identidad. El *sanpula* es una gran riqueza para nosotros, una parte de nuestra fuerza. Nuestros ancestros nos lo transmitieron hace mucho tiempo, a nosotros, para que toquemos, para que se hable de nosotros” (Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo).

²⁸ Rouget 1981.



Foto 6 y 7: el tambor *sanpula*. ceremonia *epokedono*, Río Maroni, 1978.

Una simple observación histórico-lingüística nos confirma que la forma y el nombre de este instrumento musical vienen de la península ibérica: *sanpula*, *tampura*, *tambor*; y que fue tomado de los tambores militares de los primeros colonizadores de América²⁹. Esto constituye algo notable, sorprendente incluso: el emblema actual de esta cultura, la “bandera” que esos hombres se escogen, viene del pasado de la cultura colonial que ellos afrontan. Por cierto, transformaron ese tambor, pero más que eso lo volvieron un ser *kali’na*, gracias al encantamiento bajo un árbol, gracias a las membranas en la piel de animales de la selva, gracias a las pinturas sobre esas membranas, y a muchas otras cosas. Una “indigenización”³⁰. Es lo que este film quiere decir.

²⁹ Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo, dice: “Con la maraca *kalawasi* las mujeres cantan a su manera sus sentimientos. El *kalawasi* es un instrumento muy antiguo. Lo que no es el caso del *sanpula*.” (2013).

³⁰ Sahlins 1999.

Del mismo modo, podríamos describir la flauta utilizada en las ceremonias. Es una flauta dulce, de plástico, fabricada en China, y comprada en un almacén. Desde los años 1980, esta flauta de plástico reemplaza a la flauta de bambú. Estas flautas industriales son tocadas como antes, según una armadura pentatónica, y su carácter temperado es muy relativo. En un primer momento, percibí estos dos instrumentos tomados del mundo exterior como inversos: siendo el tambor totalmente extranjero, en tanto que la flauta de tipo europeo viene a reemplazar un aerófono que existía desde hace mucho tiempo. Pero, cuando se fabrica un tambor *sanpula*, antes de proceder a cerrarlo completamente, se depositan en su interior algunas piedritas, indicio de que aquellos tambores bien pudieran haber reemplazado a conjuntos de maracas, *malaka*. Tendríamos entonces dos modos de tomar instrumentos del mundo exterior que presentan la forma de un deslizamiento, un objeto importado viniendo a reemplazar un objeto local; uno y otro presentando diferentes ventajas: la flauta importada es menos frágil y más fácil de tocar; los tambores tienen mayor potencia sonora que las maracas. Decir esto supone que en la historia de esta cultura, la potencia sonora se ha impuesto como una calidad importante de la forma general (esto no ocurre con sus vecinos Parikwene³¹, por ejemplo). De su lado, Guillaume Kosmicki, hablando de las *free party tekno*, subraya que el volumen sonoro favorece el “poder” atribuido a la música³². En todo caso, la dinámica sonora – es decir, la intensidad general y las relaciones de intensidad de un evento sonoro – aparece como un componente crucial de estos intercambios interculturales fundados en la música.

Para avanzar un poco, veamos cómo se asocian esos parámetros organológicos con los repertorios y con las condiciones, las ocasiones de la práctica músico-coreográficas. La primera cosa que aparece es una variada paleta, una gran diversidad de estas condiciones de la música y de la danza:

1. Velatorio, ceremonia fúnebre, con maracas-bastón de ritmo *kalawasi* y canto de mujeres.

³¹ Pueblo de lengua y cultura arawak establecido principalmente en el valle del bajo Oyapock.

³² Kosmicki 2010.

2. *Omonganon* y *Epekodono*, otras dos ceremonias fúnebres, con tambores *sanpula*, canto de hombres, y *kalawasi* de mujeres.

3. Estas mismas tres ceremonias fúnebres (velatorio, instalación del duelo, fin del duelo), pero realizadas por un chamán. Los instrumentos son entonces “maracas de chamán”, *malaka*.

4. Bailar durante una ceremonia de duelo al son de cantos *sanpula* difundidos por un *sound system* electrificado.

5. Pequeña fiesta familiar (un cumpleaños, por ejemplo) con *sanpula* – cantos de hombres.

6. Pequeña fiesta familiar, al son de la música de moda, difundida por un *sound system* electrificado.

7. Velada en pistas de baile improvisadas, al son de la música de moda, difundida por un *sound system* electrificado.

8. Lectores MP3 individuales.

9. Pequeñas reuniones amistosas frente al almacén, con un *sound system* en un auto.

10. “Escuela de Música” de la municipalidad (*Yuwae*), sus espectáculos con *sanpula*.

11. Espectáculos del grupo *Palemulu* del cantor Robins, o del grupo *Ayawandi*. Ambos grupos con numerosas composiciones musicales y coreográficas, adaptadas para un espectáculo en un escenario, para un público urbano.

12. Espectáculos presentando un compendio de las danzas *kali’na*, por bailarines adultos³³.

13. Espectáculos y cursos de bailes a la moda (R&B, hip hop).

Los animadores de la escuela de música *Yuwae* y los grupos de danza en escenario utilizan los instrumentos, las voces, ciertos cantos, los movimientos de base y a veces el dispositivo de las ceremonias de duelo, pero recompuestas en nuevas coreografías (creadas por Robins, Raymond Malayuwara, o Roger Kajiralé, por ejemplo) con una predominancia de movimientos figurativos – imitativos completamente ausentes en las ceremonias.

³³ Los espectáculos que presentan un compendio de danzas *kali’na*, siendo los bailarines adultos, son tal vez los menos frecuentes desde que la escuela de música comenzó a desarrollarse.

Pero, lo importante es que todas estas ocasiones de danza y música coexisten, en el 2015. Todo esto es actual, lo recalco, esta paleta músico-coreográfica, esta coexistencia es contemporánea. Ellos pueden optar. Dicho de otro modo, más allá de la diversidad, nos encontramos en presencia de procesos diferenciales: esos músicos y bailarines de Awala se dan los medios músico-coreográficos para decir cosas diferentes, producir diferenciaciones. No estamos frente a un estado de miseria o degeneración artística, en donde el antropólogo o el musicólogo tendría que contabilizar las pérdidas. Y los actores de este film que es a la vez un documental, un panfleto, un programa, bien lo dicen ellos mismos: los tambores se fueron debilitando a fines del siglo XX, luego fueron “remontando”, recuperando fuerza. Nada es irreversible. En fin, esta paleta de prácticas músico-coreográficas presenta una diversidad de modalidades incluso en la mezcla misma.

Yuwae, la escuela de música, fue creada por la municipalidad en 2006. De ella, Daniel William, jefe de la aldea Yalimapo, dice: “Enviamos nuestros hijos para que aprendan, como nosotros los enviamos a la escuela de la República para aprender a leer y muchas otras cosas. Está bien. Nosotros los enviamos a la escuela de música para que aprendan nuestra cultura. Entonces yo quiero decirles a las mamás que allí nuestros hijos aprenden nada menos que un medio de perpetuar nuestra cultura. Mañana serán ellos quienes nos guiarán, y podrán también guiar a las generaciones futuras. Y es por eso que ustedes deben motivar a sus hijos, animarlos y rezar mucho por ellos”. Como aquello se llama “escuela de música”³⁴, algunos se creen obligados de pasar por una “pedagogía” (término utilizado por los animadores de esta “escuela de música”) y, en este caso se trata de una pedagogía moderna, de tipo escuela primaria. Sin embargo pareciera evidente y más simple que tres adultos dancen con los niños, que un adulto toque al mismo tiempo que un niño, etc. Efectivamente, el profesor descompone completamente la danza, en pequeños elementos: paso derecho, paso izquierdo, paso derecho, paso izquierdo... pies juntos. Y luego, lo mismo, pero en sentido inverso. Lo que a mi so-

³⁴ *Yuwae* quiere decir “yo bailo”, me lo dijo Melina, alumna de 8 años de edad.

bretodo me molesta es que de este modo los niños no pueden captar la forma misma de la danza (o si acaso la tenían, la pierden), es decir el lazo orgánico entre el paso, el doblado de la rodilla, el balanceo de los brazos, el agacharse, pararse, el ritmo de los tambores, etc., cuando todo eso hubiera podido adquirirse más fácilmente todo junto y de golpe, si los adultos hubieran danzado con los niños. Uno de los problemas principales es que la mayoría de los niños no escucha los tambores, no buscan seguir su ritmo. A veces lo hacen, son capaces de hacerlo, salvo que es una danza muy tenida, retenida, contenida, no es una danza para niños. En particular, en cada balanceo, los bailarines tienden sus brazos hacia atrás: hay que marcar un suspiro de tiempo detenido mientras están los brazos extendidos hacia atrás. Y esto es fastidioso para los niños que quieren mover sus brazos libremente, y entonces se desaniman, se aburren y ya no siguen el toque de los tambores.

Los responsables de esta escuela de música y las madres quieren realizar un espectáculo folklórico. Entonces fueron inventando una suerte de coreografías imitativas simples (por ejemplo, para el pájaro *wala*³⁵, los niños levantan horizontalmente los brazos y los agitan como si fueran alas), un ballet de niños al ritmo de *sanpula*. Esos niños, que ya conocían esta danza, pasaron dos años enteros preparándose para lograr presentar espectáculos con al menos un poco de vivacidad y de luminosidad. Sería muy útil discernir qué parte ocupan las ceremonias de duelo (participación u observación de los niños) en este aprendizaje. Lo que me parece interesante en este ejemplo, es que este grupo folklórico de los niños de *Awala*, con repertorio y motivos coreográficos nuevos, es creado mientras la danza “clásica” se practica siempre en situación ceremonial. Pareciera entonces que en este caso, la creación de este grupo no responde a una pérdida efectiva de la práctica y de los repertorios, sino a una nueva necesidad, aquella de una representación diplomática, la necesidad de hacer espectáculos en un escenario³⁶.

³⁵ Corocoro Rojo.

³⁶ Ver Guilcher, Yves 1998, Cameiro da Cunha 2009: *ibid.*, y Beudet 2011b.

3.

Esta política cultural, centrada en el tambor *sanpula*, comienza en el año 2006, y desemboca en la creación de un encuentro cultural llamado *La noche del sanpula*, en julio, en el año 2010. Este evento anual, creado enteramente por iniciativa de los Kali'na de la municipalidad, constituye un gran logro: numerosos participantes – tamborileros, cantores, bailarinas, bailarines y espectadores – el evento es gratuito, la gente viene desde lejos para asistir. Sin premios ni clasificaciones, la veintena de grupos de tamborileros-cantores que participan lo hacen por prestigio, placer, o afirmación política. La municipalidad ofrece la cerveza de mandioca.



Foto 8: un folleto electrónico difundido por la municipalidad (2010)

Cada año, la mañana que precede la realización del evento, la municipalidad organiza un “seminario” para hablar del tambor. Este seminario de una mañana me parece también un gran logro: una veintena de personas presentes, en mayor parte kali'na, de más de 40 años de edad. Casi todos hablaron, en su lengua; hubo verdaderos intercambios, discusiones verdaderas, un conocimiento en acción. Por ejemplo, el seminario en el cual yo participé comenzó con una larga controversia acerca de la genealogía de un tal Henri IV, hombre originario de un poblado vecino, muerto hace ya mucho tiempo. De muy significativa manera, aquel debate en el

campo del parentesco era para aquellos músicos la mejor apertura a un seminario de musicología.

Pero, sea durante una ceremonia de duelo o una pequeña fiesta de cumpleaños, o sea con tambores fabricados a la manera antigua o con membranas de plástico, sea con cantores como Roger Kajiralé, que se afirman propulsando sus voces con juegos de acentuación, u otros, como Yann Stjura, cuya voz muy estable se proyecta sin golpes de soplo, lo que en primer lugar resalta es aquello que permanece en los cuerpos después de la fiesta, la potencia sonora de esos cantos de tambores, la fuerza que circula entre los mismos, la voz de los tamborileros, los cuerpos de los bailarines y bailarinas. La fuerza demostrada, proclamada, proviene entre otras cosas, y tal vez principalmente, de esa lograda mezcla, de la sensación en su cuerpo cantante o danzante de lo acertado de esa mezcla.

Y resulta claramente manifiesto para todo el mundo que lo importante está allí: esta fuerza afirmada y reafirmada: “¡Estamos vivos! Viviendo cosas difíciles, nos encontramos en una relativa pobreza, olas de suicidios atacan a nuestros jóvenes, la presión colonial sobre las tierras no disminuye, ¡pero estamos vivas! ¡Estamos vivos!”.*

Referencias

ALEMÁN, Stephanie

2011 “From Flutes to Boom Boxes. Musical symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana”, en Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil Eds. *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln & London, University of Nebraska Press.

BARROS, Liliam

2008 *Repertórios musicais em trânsito. Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. Belém, EDUFPA.

* Traducción del original francés de Luis Pradenas, completada y revisada por Fabrice Lengronne. Todas las fotos son del autor. El mapa ha sido dibujado por Leonardo Pires Rosse.

La música y los pueblos indígenas

BAUSSANT, Michèle

2015 “Un nom éternel qui jamais ne sera effacé”, en *Terrain* 65: 52-75.

BEAUDET, Jean-Michel

1982 “Musiques d’Amérique tropicale : discographie analytique et critique des Amérindiens des basses terres”, Paris, en *Journal de la Société des Américanistes*, 68: 149-202.

1997 *Souffles d’Amazonie. Les orchestres tule des Wayâpi*. Nanterre, Société d’Ethnologie.

2011a “Futures of Our Music”, en Phleps, Thomas & Wieland Reich (Ed.) *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*. MV Wissenschaft. Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster. Vol. 1: 85-95.

2011b “Les Wayâpi au Festival d’Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique”, dans Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair (Ed.) *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires*. Matoury, Ibis Rouge Éditions: 357-373.

BEAUDET, Jean-Michel et PAWE, Jacky

2010 *Nous danserons jusqu’à l’aube. Essai d’ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris, CTHS.

BOYDEN, Joseph

2001 *Born With a Tooth*. Toronto, Cormorant Books.

BRIGHTMAN, Marc

2011 “Archetypal Agents of Affinity: “Sacred” Musical Instruments of the Guianas?”, en Hill, Jonathan D. & Jean-Pierre Chaumeil Eds. *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln & London, University of Nebraska Press.

BUENO da SILVA, Domingos

1997 *Música e Pessoaalidade: por uma Antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús*. Florianópolis, UFSC. (ms. tesis de maestría)

CASTELLOTTI, Véronique

2011 “Alternances, parlers plurilingues, interlectes ? Quelle(s) terminologie(s) pour quelle(s) conception(s) de la pluralité ?”, *Langues et cités* 19.

CORBIN, Alain

2006 “Ne rien refuser d’entendre”, entretien dans *Vacarme* 35: 4-12.

DERRIDA, Jacques

1996 *Le Monolinguisme de l’autre, ou la prothèse d’origine*. Paris, Gallilée.

GLISSANT, Edouard

1997 *Traité du Tout-Monde*. Paris, Gallimard.

Interlocuciones musicales: mezclas y diferenciaciones en Amazonia del Nordeste

GRENAND, Françoise

1982 *Et l'homme devint jaguar. L'univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayâpi de Guyane*. Paris, L'Harmattan.

KARTOMI, Margaret

1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", *Ethnomusicology* 25(2), 1981, pp. 227-249.

KOSMICKI, Guillaume

2010 *Free Party : une histoire, des histoires*. Marseille, Le mot et le reste.

LEGLISE, Isabelle et MIGGE, Bettina

2007 *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane*. Paris, IRD.

ROUGET, Gilbert

1981 "Ethnomusicologie et représentations de la musique", *Courrier du CNRS* hors-série n° 42, Paris.

SAHLINS, Marsall

1999 *Les Lumières en anthropologie ?* Nanterre, Société d'ethnologie.

SEEGER, Anthony

1991 "When Music Makes History", *Ethnomusicology and Modern Music History*. Ed. by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana: University of Illinois Press 1991, pp. 23-34.

2013 "Focusing Perspectives and Establishing Boundaries and Power: Why the Suyá/Kisêdjê Sing for the Whites in the Twenty-first Century", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 22, n° 3, 362-376, <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.844442>

SEVERO, Fabián

2014 *NósOtros*. Montevideo, Rumbo editorial.

STRATHERN, Marylin

1992 *Reproducing the Future. Essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester, Manchester University Press.

Film *Sanpula*, producido por la comuna de Awala – Yalimapo. Realización Michel Serrier. 2013.