



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT48: Prácticas sonoro-musicales, corporalidades y nuevas subjetividades

Pensar la escucha desde la punta de la lengua

Jaidy Astrid Diaz Barrios. Facultad de Artes. Maestría Interdisciplinaria de teatro y artes vivas. Universidad Nacional de Colombia. jadiazba@unal.edu.co

Resumen

Cada orden sensorial comporta así su naturaleza simple y su estado tenso, atento o ansioso: ver y mirar, sentir y oler u olfatear, gustar y degustar, tocar y tantear o palpar, entender y escuchar.

Ahora bien, se da el caso de que esta última pareja, la pareja auditiva, mantiene una relación particular con el sentido en la acepción intelectual o inteligible de la palabra (con el “sentido sensato”, si se quiere, para distinguirlo del “sentido sensible”). “Entender” también quiere decir “comprender”, como si “entender” fuese ante todo “escuchar decir” (antes que “escuchar susurrar”), o mejor aún, como si en todo “entender” debiese haber un “escuchar decir”, independiente de que el sonido percibido sea o no el de la palabra. Pero quizás esto mismo es reversible. En todo decir (y quiero decir, en todo discurso, en toda cadena de sentido) tiene lugar el entender, y en todo entender mismo, en su fondo, una escucha; esto querría decir que quizás es preciso que al sentido no le baste con tener sentido (o con ser logos), sino que además ha de resonar. Todo mi alcance girará en torno a dicha resonancia fundamental, incluso alrededor de una resonancia como fondo, como profundidad primera o última del “sentido” mismo (o de la verdad). (Nancy, & Pons, Hn 2007, p. 6).

En la Punta de la Lengua

En la punta de la lengua¹ propone un proceso de investigación, acción poética y dramaturgia sonora en la escena que interpela performatividades, teatralidades y sonoridades que se entrecruzan con las experiencias del viaje. Es un proyecto de carácter artístico interdisciplinar que se nutre de la recolección de archivos sonoros, visuales y escrituras, recogidos en el trayecto entre Bogotá, el caribe colombiano, México, en el Peñón de los Baños, específicamente, y en Monterrey, en Colombia Chiquita, así llamada la colonia de la Independencia.

En la Punta de la lengua, opera como dispositivo de creación performativo que acude al levantamiento de cartografías sonoras, paisajes imaginarios e historias al borde de la realidad y la ficción, que conforman un extraordinario sistema poético guiado por el canto migratorio de la cumbia, o mejor: las cumbias, ya que la cumbia más que un ritmo es una reunión de ellos. Es a través de este dispositivo poético que subrayo la acción de la escucha aural profunda y corporal, con estos archivos que levantan imaginarios y subjetividades tanto individuales como colectivas.

Hablar de los sonideros de Monterrey es referirnos a las personas que, a partir de los años sesenta, establecen una nueva estética y crean un gusto musical en toda una ciudad, utilizando sus modestos equipos de sonido como radios comunales. Los sonideros de la colonia Independencia colgaban sus trompetas de los árboles o de los techos de las casas para que la música se escuchara muchas calles más abajo. (Blanco; 2012, p. 63).

En la punta de la lengua, presenta desde su nominación un lugar de conflicto que toma por asalto al lenguaje, reflejando su insuficiencia para contener una sensación, un nombre, un estado. En la punta de la lengua, se devanea en al menos dos escenarios claros: el primero, relacionado con la dificultad de nombrar algo, de traer

¹ En la punta de la lengua ha sido presentada, en sus diferentes etapas, en diversos escenarios del mundo académico y artístico vinculando geografías en México, España, Francia, y Perú entre otras. Este proyecto ha sido ganador de las convocatorias de investigación y creación 2017 de la Vicedecanatura de Investigación de la Universidad Nacional de Colombia y esta adscrito al Instituto Taller de creación, y el grupo de pensamiento y creación Pensar sonido. Ha contado también con el apoyo de la Association LA FRICHE de Estrasburgo, La casa de América Latina de Estrasburgo e Iberescena, entre algunos.

un trazo de la memoria y recomponerlo en el presente a través de la palabra o el lenguaje; y el segundo: señala una localización, sugiere un lugar puntal en el cuerpo, mismo en el que sucede el fenómeno de la voz, pero también el gusto. Una apertura, una musculatura carnosa, un espacio, una respiración al mismo tiempo aire, vibración, gesto, fonema, palabra, canto...

Cómo dispositivo de lo común, La Punta de la Lengua, deriva por lugares de la memoria, políticas de escucha, herencias insospechadas, técnicas e intercambios individuales y colectivos en donde la Cumbia insurrecta a su rito originario de duelo se adapta a la cultura, haciéndose celebración. En su cadencia subyacen repertorios de migraciones, nostalgias y utopías, también los rastros del periodo colonial, sus violencias e insurrecciones. La cultura negra contribuyó con el ritmo y los tambores, la indígena con la caña de millo y la gaita, y el atuendo ressemble un trazo español. Junto a los negros esclavos de Calabar, Nigeria, las bases rítmicas de la percusión cumbiera viajaron hasta las costas de Colombia, de lo indígena, se establece la repetición y la sencillez; del español, cierta elegancia en la presencia.

“Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad”. San Agustín de Hipona.

Ha sido a través de la investigación sensible a través del viaje, persiguiendo la Cumbia, como el fenómeno de los sonideros mexicanos proyecta su alto impacto en la sociedad, en especial, a las clases medias y bajas, localizadas en zonas periféricas. Archivos vivos de afectos y desafíos son los materiales que escucho y propongo como práctica, método y forma de producción. Persigo la sonoridad como política que instaura encuentros, repelencias, mixturas de cuerpos, relaciones, subjetividades.

El Sonidero, puede ser visto como un dispositivo performativo integrado por sonidos: músicas tropicales, en donde la Cumbia Colombiana se instala, un anunciante encargado de enviar saludos y cuya voz es proyectada simultáneamente sobre la música; un espacio para el baile, cerrado por las grandes instalaciones de las cabinas sonoras; las coreografías cumbieras, lideradas por cuerpos de sexualidades

diversas; y, la proyección de las imágenes logos diseñadas para complejizar el espectáculo vivo en las calles y espacios públicos para hacer la fiesta.

Esta performatividad con un saber hacer sonoro y corporal, se constituye como un espacio democrático y reparador de la cohesión social. Su artefacto puede ser asociado al fenómeno de los *picoteros* “*pickups*” del caribe colombiano. Los *picós*, son sistemas de sonido de gran porte, coloridos y fabricados artesanalmente cuya exclusividad de sonidos y músicas, en los que se incluyen los éxitos del continente africano, marca su jerarquía. Estos grandes parlantes capaces de cerrar calles y abrir hacia la fiesta popular, se caracterizan por placas: frases y anuncios picarescos para agredir o desprestigiar las competencias, que se equiparan a los saludos en el sonidero. Este radio en vivo se encarga de conectar lugares, amigos y familiares en el sonido. Toda una red de recados que se combinan con las músicas, se instala en esta acto de emisión en tiempo real. Frases afectuosas, chistes locales o nacionales que persistirán a lo largo del acontecimiento.

Hermanados sin saberlos, tanto el fenómeno Sonidero como el Picotero, portan como estandarte las cumbias, rebajadas en México y a la manera tradicional en Colombia además de la fiesta y el convivio, Jorge Dubatti redefine a la teatralidad “a partir de la identificación, descripción y análisis de sus estructuras conviviales” Interesado en el acto capaz de convocar la aparición de lo teatral: el encuentro de presencias, reunión o convivio sin el cual no tendría lugar el “acontecimiento teatral”, un “acontecimiento de teatralidades”. Su fin, es liberar al teatro de su objetualidad textual a la que lo han reducido los estudios semióticos para ser definido entonces como acontecimiento, como praxis o acción humana. Dubatti, señala su constitución al reunirse tres tipos de acontecimientos: el convivial, el acontecimiento poético o de lenguaje y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador, tipos que sin duda son presentes en el sonidero: dispositivo de teatralidades (invisibles). El participante de este convivio, no reconoce lo que sucede como acontecimiento poético o de lenguaje, no lo puede separar del orden de la vida, y por ello no puede tener conciencia de ser espectador, se encuentra en el mismo nivel de realidad que el observado. Sin función espectral no hay ficción, lo que implicaría en opinión de

Dubatti, que el teatro quede transformado en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusione con la vida. (Dubatti, 2003, p. 46).

Así, el análisis y la experiencia de participación del fenómeno sonidero ha alimentado el carácter parateatral de *En la punta de la lengua*, pues gracias a estos, ha establecido sus operaciones y dinámicas con el espectador, oyente, bailar, músico, locutor, más interesada en generar espacios de encuentro, de escucha y de celebración plurales y diversos que del hacer teatral convencional.

Lo que el arte crea son nuevas relaciones con el mundo. Los grandes creadores son como buceadores: se meten en la vida, bucean hasta lo más profundo y salen a la superficie con los ojos rojos y casi sin aire en los pulmones. Arriesgan su propia salud en aras de establecer otros vínculos con la realidad. Larrauri, M. (2000). *El deseo según Deleuze*. Tándem: Valencia.

Disponibile en http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/deseo_deleuze/. Consultado el, 25/06/2021).

En la punta de la lengua es también un dispositivo fiesta, espacio de celebración que emancipa los cuerpos, en los que emerge el deseo. Una máquina sonora-corpórea del deseo colectivo. Este deseo obrando hace parte de una máquina, para la que Félix Guattari propone el término “máquina desecante”, que no es un componente secundario de las *techné*, sino que, cada *techné* es parte del tema más extenso de esta.

“Esta ‘máquina’ está abierta al exterior y a su entorno maquínico, y mantiene todo tipo de relaciones con los componentes sociales y las subjetividades individuales. Se trata de extender el concepto de máquina tecnológica hasta el de ensamblaje maquínico.” (Guattari Félix Guattari, “Über Maschinen”, Citado en Rauning, 2006, p. 221).

El deseo de unos cuerpos por restar distancias, y convivir a través del espacio simbólicamente construido a través de la cumbia, refleja la conformación de un cuerpo colectivo mediado por el deseo: de escuchar, de bailar, de ser actuante, de acercarse, en un espacio de todos. Un espacio de acontecimiento.

El arte como un “estado de encuentro” —como afirma Bourriaud— subraya la dimensión convival y socializante —el arte como sitio de producción de una socialidad específica—, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de micro comunidades y micro encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro. (Diéguez, 2010, p. 52).

Cuerpos- cumbieros – deseantes

“El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrá”. (Nancy, J. L, 2007, p.13).

Hablaremos con nuestros cuerpos, nuestras imágenes y con nuestros pensamientos, reflexiones y voces; ¡no con las voces impostadas y domesticadas...! Dicen los bailarines de las cumbias rebajadas. Sujetos de la experiencia, el cuerpo individual se une al colectivo. Las fronteras temporales, sexuales, raciales, de clases, etarias se dejan fuera del campo del sonidero, fuera del campo de batalla dancística. Los cuerpos se coreografían según los modelos de diversidades sexuales, homosexuales, travestis, lesbianas, son el foco de atención y modelo a seguir...bailando las cumbias.

“Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es”. (Nancy, J. L, 2007, p. 13).



Sonidero La Changa. Ciudad de México. Fotografía Jaidy Díaz.



Escuchatorio de Cumbias. En la Punta de la lengua. Fotografía Jaime Franco.

El espacio público de los barrios, por lo general, situados en la periferia, son invadidos de colores fluorescentes, estrobos lumínicos, voces publicitarias, las mejores modas de estilo pachuco, alternativo o, a la colombiana, según los imaginarios mexicanos, que no corresponden a la realidad. La historia de estos espacios, pueblos, tránsitos y migraciones se guardan en los cuerpos. Las ciudades que se archivan en nuestros cuerpos. Los desalojos, los exilios, las movilidades de los territorios, como migrantes que todos somos, dejan ver una nostalgia por lo no vivido. Saludos por doquier a partes de todo el mundo, músicas lentas, embriagantes y estados de trance, emergen en este acontecimiento, no apto para mojigatos, que

desborda en deseo de moverse, pertenecer y del colectivo. El sonido toca mucho más que “la audición” en el cuerpo oyente. Lo atraviesa. Somos cuerpo-escucha.

“Un cuerpo es largo, ancho, alto y profundo: todo eso en más o menos gran tamaño. Un cuerpo es extenso. Toca de cada lado a otros cuerpos. Un cuerpo es corpulento, incluso cuando es flaco”. (Nancy, J. L., 2007, p. 13).

En la memoria-membrana del cuerpo-escucha se encuentra lo indecible, lo que se sumerge en las capas de la carne, la sangre, el nervio, el recuerdo de los sentidos y el sinsentido, la ausencia. Pienso que es en lo indecible y en la escucha íntima en donde subyace una tonalidad capaz de superar la desarticulación del mundo propio; capaz de superar la propia muerte. El cuerpo-escucha podría asemejarse a un posible espacio de estructura similar a la cinta de Moebius o la botella de Klein (sólo posible en un espacio de cuatro dimensiones) en donde lo interno y lo externo son iguales. Un objeto no orientable que comulga con sus propias y demás vibraciones para ser desvanecidas (o integradas) en ambas y en él.

El límite del sonido es otro sonido. El límite de un cuerpo no es otro cuerpo.

Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido definido puede saturar. [...]Por eso un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado. Y de ahí quizás que interpretemos el cuerpo como tumba del alma. En realidad, el cuerpo no deja de moverse. La muerte paraliza el movimiento, que suelta prenda y renuncia a moverse. El cuerpo es lo movido del alma. (Nancy, J. L., 2007, p. 19).

Las ciudades que se archivan en nuestros cuerpos. Las memorias de tránsitos y experiencias se archivan en nuestros cuerpos también con las músicas cumbias. La Cigarrita del café, la pollera colorá, la pava congona, cumbias transformadas en tonos alucinantes, ofrecen un paisaje desconocido, una naturaleza quizás compartida o ensoñada, una oportunidad.

“Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El “contra” (en contra, al encuentro, “cerquita”) es la principal categoría del cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas. Mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el resplandor de las luces o los roces de las tinieblas”. (Nancy, J. L, 2007, p. 20).

Las experiencias que archivan en nuestros cuerpos se activan con los sonidos, las músicas, las voces, los paisajes sonoros. Cuando la oreja entona el cuerpo se produce algo muy diferente de la realidad material de los cuerpos. El ofrece un desmaterializado cuerpo para la más espiritual de las entidades. Un cuerpo incontenido que hace oír en estado puro el sonido.

El cuerpo va por espasmos, contracciones y distensiones, pliegues, despliegues, anudamientos y desenlaces, torsiones, sobresaltos, hipos, descargas eléctricas, distensiones, contracciones, estremecimientos, sacudidas, temblores, horripilaciones, erecciones, náuseas, convulsiones. Cuerpo que se eleva, se abisma, se abre, se agrieta y se agujerea, se dispersa, se echa, salpica y se pudre o sangra, moja y seca o supura, gruñe, gime, agoniza, cruje y suspira. (Nancy, J. L, 2007, p. 31).

El sonido es el gran escultor de ciudadanías y poderes. La escucha es el camino para reestablecer una conexión con el otro, con los otros. Las músicas y los sonidos dibujan un ecosistema cultural y simbólico vivo de los lugares, ellos transportan paisajes, noticias, acentos de la región y describen un entorno siempre presente.

El sonido es una plataforma desde donde se pueden construir y re-construir el tejido social, recomponiendo la hegemonía de los sentidos, en especial, la vista, y así tensionar, fisurar, interrogar por ciertas formas de poder y profundizar en las subjetividades propias. El sonido más que un instrumento, es un universo que propone un pensamiento y posición en el mundo, que atraviesa las prácticas artísticas pero que se abandera en lo vivo, en la práctica cotidiana. Este universo de materias sutiles propone en su esencia un acto de resistencia y la escucha es la

práctica. Esta proyección hace del sonido algo más que “lo que suena” para convertirse en un medio que permea modos de hacer, metodologías y operaciones frente a la vida y la creación viva, performativa... prácticas que se funden en la negociación arte y vida, juntas atraviesan lo cotidiano y lo político que subyace en ello. Comer, bailar, celebrar, reunir, son algunas de sus formas.

La aproximación al sonido y las músicas desde la Punta de la Lengua es Orférica (en Butes, Pascal Quignard), nos arrojamos todos los actores -actuales- al sonido con todo deseo, nos arrojamos a la rebeldía, la disidencia, el descontrol, a la imprudencia, al peligro y de nuevo, la vida. Lanzarse a la boca del lobo con una cumbia.

Escuchatorio (de cumbias)

El Escuchatorio es una palabra que no figura, por fortuna en el diccionario. Es una figura tomada de la antigüedad y proviene del campo de la medicina, una palabra que dialoga con el estado del cuerpo material e inmaterial a través de su escucha profunda. Técnica antigua, sabia y singular. La historia, confina a veces las palabras y las restringe a un campo, pero navegar en esta propuesta, reconocer el estado de los cuerpos individuales y colectivos por escucharlos, es toda una política novedosa aún hoy. Así, el Escuchatorio (2009)² es actualizado en su forma, para activar la escucha como elemento de diagnóstico sensible y vital de la sociedad.

El Escuchatorio permanece abierto y activo, palimpsesto de sonidos que se acumulan en estratos, efloraciones, efluvios, fragmentos que se mezclan, sensación de ilimitadas vías para explorar, de libertad plena. Happening entusiasta y ecléctico, collage temporal, conversación incesante, campo sonoro en permanente vibración afectiva. (Zalamea, 2010, p 2).

² El Escuchatorio de cumbias, es la figura de escucha colectiva que se vincula a En la Punta de la lengua. Sucede como Performance con sonido e imagen en tiempo real y diferido. Ha sido presentado en distintos lugares de Colombia, México, España, Francia y Alemania. Es parte de los proyectos premiados de IBERESCENA.

El Escuchatorio: de cumbias (en este caso) se torna en el espacio de experiencia colectiva de escucha *En la Punta de la Lengua* y lo adapta como una política de relación. Una política de escucha en la que se ejerce la voluntad de estar ahí (escuchando), una política del cuidado.

“Estar a la escucha” constituye hoy una expresión cautiva en un registro de sensiblería filantrópica donde la condescendencia resuena con la buena intención y que lo hace, con frecuencia también, en una tonalidad piadosa. De este modo ocurre, por ejemplo, con los sintagmas estereotipados “estar a la escucha de los jóvenes, del barrio, del mundo”, etc. Pero aquí quiero entenderla según otros registros, en tonalidades totalmente distintas, y en primer lugar en una tonalidad ontológica. ¿Qué es un ser consagrado a la escucha, formado por ella o en ella, escuchando con todo su ser?”. (Nancy, J. L, 2019, p. 5).

Esta escucha que parte de sí, sigue a la escucha de un cuerpo colectivo.

En la calle o el espacio público, entre capas de ritmos, de músicas, saludos, testimonios recogidos, sonidos memoriales registrados en la historia fonográfica, en medio de cuerpos deseantes y acciones parateatrales, se conforma este ecosistema performativo vivo. Vita es la presencia y el empoderamiento de artistas locales, la participación colectiva de ciudadanos del común en el “acontecimiento sonoro”, la conformación de redes y la labor política de los Escuchatorios. Su sentido, procura abrir rutas sensibles hacia la rememoración, las celebración, la creación y sus potencias.

Cumbias, Colombias

La palabra “cumbia” es polisémica. Los significados más comunes son: un baile y un evento social, un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado, y un género musical (en singular). No obstante estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de “la cumbia” como una entidad homogénea, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos. (Ochoa, 2017, p.8.).

Sí, la música de cumbia apareció en la costa caribeña de Colombia a partir de una fusión de ritmos africanos, amerindios, de las Antillas e influencias europeas, pero es a partir de los años 1930 (debido a la llegada de la radio en Colombia) que es grabada por distintos sellos en especial Discos Fuentes, imponiendo el ritmo en el país y haciendo extensivo su tránsito en Latinoamérica por países como Perú, Panamá, Argentina, Chile, y México entre otros. Gracias a los desarrollos de la industria musical en Colombia y México entre 1940 y 1960, es posible registrar las transformaciones operadas en las condiciones materiales de escucha, por la evolución técnica de los reproductores sonoros; y se logra habilitar un intenso y variado intercambio musical en la cultura popular latinoamericana, producto del crecimiento acelerado en la producción y consumo de contenidos musicales. Las cumbias y la música tropical imponen un estado de apertura a los cuerpos más cerrados del interior del país, que luego migra a los países vecinos y logra construir un doble de Colombia: Colombia Chiquita, Monterrey, México. La admiración por las músicas cumbias, repercutió de tal modo en este sector de la población, para optar por llamarse de este modo. Colombia Chiquita es la casa de los sonideros, los verdaderos como dirían en México. No obstante, los imaginarios sobre Colombia, sus gentes, hábitos y costumbres desbordan sin duda la realidad. Colombia Chiquita, es territorio de sonideros y de cumbia rebajada, que sostiene su territorio privilegiado por el gusto a una sonoridad y sus huellas, las cumbias colombianas rebajadas. Andrés Landeros, Lucho Argain, Aniceto Molina, Alfredo Gutiérrez y Luis Carlos Meyer entre otros, son los ídolos colombianos adaptados por México. Una verdadera operación de montaje de realidades, de trasplantes de lugares y paisajes sonoros lejanos, que se introducen en un territorio ajeno como en vía a una migración anhelada. Estos barrios, al igual que el Peñón de los baños o la Merced, en ciudad de México, cuentan con altos índices de violencia, delincuencia, drogadicción, inseguridad y una pobreza visible que vincula ciertos imaginarios similares en Colombia, especialmente estereotipados por las imágenes de narcotraficantes, nuevos ricos y el sueño verde.

Así, es posible constatar como cada uno de los países que adoptaron la cumbia, ha incorporado sus propias modificaciones, que más que un solo ritmo es una cultura.

La cumbia ha resistido a su desaparición modificando y siendo modificada a su paso por los territorios y sus corporalidades. El recuerdo de una cumbia recrea un paisaje, trae oralituras, geograffias, territorios.

No se trata aquí de reconocer o no el origen, si no, más bien de constatar las influencias que este ritmo cadencioso y testimonio sonoro de distintas culturas, ha sobrevivido a los tiempos, modificándose, camuflándose mientras modifican los cuerpos que conviven, se encuentran y danzan.

Siendo fiel a las palabras de Pina Bausch, aunque pronunciadas en otro territorio y lenguaje, devienen universales.

“No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve”.
(Lloret, 2009, p 79-96).

Cumbia rebajada

Son distintas las versiones que sugieren el cambio de ritmo de la cumbia colombiana durante los años 60, exportada a tierra mexicana a través de acetatos, pues, es bien conocido el intercambio comercial discográfico entre los dos países. Algunos autores citan el cambio de voltaje eléctrico en los aparatos de reproducción de vinilos, haciendo la emisión sonora distorsionada y más lenta de lo habitual, otros afirman el encuentro de la “rebaja” en el ritmo por azar, ante el malfuncionamiento del reproductor de vinilos, otros vinculan este “desaceleración” a la predilección de un movimiento dancístico mas lento que el de los colombianos. Con más tiempo para entender bien las letras y explorar estados de la escucha. A ese cambio de ritmo y la suma de nuevos instrumentos, se sumó el cambio de centro a la hora de bailar, que de las caderas pasó a los hombros. Esta nueva velocidad produjo otras corporalidades creadas por esa cadencia especial impresa a las cumbias colombianas. Distorsionar, ralentizar, escuchar y moverse en figuras, son fenómenos corporales y performativos ocasionados por la escucha lenta. Este gusto de desacelerar la música se ha sostenido por casi 50 años y concentra su vitalidad en los movimientos del cuerpo a la hora de bailar.

Sea cual sea la historia, la Cumbia Colombiana, disminuyó su ritmo para devenir “cumbia rebajada”, la reina musical de los sonideros. En la Punta de la Lengua centra su atención sobre ella, pues la ruta cumbiera por el gran territorio latinoamericano es amplia y cuenta con fenómenos corporales y colectivos bien diferenciados, por ejemplo, en Argentina, es la cumbia villera que incorpora instrumentos como sintetizadores, efectos de sonido, voces de teclado, batería electrónica y otros elementos que le da un toque más roquero: En Perú, la cumbia se hace más popular y rápida. Los países de Centroamérica, transmutaron el tambor por las marimbas. Hoy en Estados Unidos, se hace con fusiones electrónicas y pervive gracias a los grupos migratorios tanto mexicanos como colombianos. Amplias y diversas derivas de las cumbias. Sonando como esperanza en barrios y pueblos marginales y poblaciones disidentes.

Los sonideros toman las colonias populares de las grandes ciudades mexicanas, cierran calles enteras y las usan como pista de baile; las clases populares han tenido siempre un apego por el baile, y en general siempre lo han hecho en las calles (López cit. en Pantoja; 1998: 91). Se marca una diferenciación entre el consumo de rock y la cumbia en México, ya que esta última no solo es escuchada y vivida por jóvenes, como es el caso del rock, y llega a cubrir todos los grupos etarios. La cumbia, hoy en día, está catalogada en México como “música tropical” y cuenta con el gran apoyo de los estratos populares, que la bailan incansablemente tanto en el campo como en la ciudad. (Arboleda, 2010, p. 59).

Este territorio sonoro transforma así los cuerpos, sus gestos, espacios y rangos sociales.

Los cuerpos son diferencias. Por consiguiente, son fuerzas. Los espíritus no son fuerzas: son identidades. Un cuerpo es una fuerza diferente de muchas otras. Un hombre contra un árbol, un perro delante de un lagarto. Una ballena y un pulpo. Una montaña y un glaciar. Tu y yo. (Nancy, J. L., 2007, p. 18).

Siguiendo la configuración ritualista de la cumbia colombiana, es posible observar las fugas espaciales, corporales, inéditas, fragmentadas y nuevas dinámicas de

celebración. El sonidero de México, obedece a estas prácticas en las que miles de pequeñas empresas de música, alquilan sus equipos de amplificación para animar el baile callejero en la megápolis y, más allá de ella, en un amplio circuito transnacional. Explica Mariana Delgado (Delgado, 2010, p. 31):

[...] El movimiento sonidero es introducido como un sistema alternativo a la industria musical establecida, en donde la producción, circulación y acceso a la música están sujetas al registro de derechos autoriales, la mediación de distribuidores, la intervención de productores y la difusión por medios masivos de comunicación. En la escena sonidera estas estrategias se ven alteradas, transformadas o anuladas; son desplazadas. Aquí priman las alianzas específicas entre sonidos, organizaciones y la gente.

Los sonideros, son los herederos, actualizadores y transformadores de una históricamente profunda tradición de ritualidades colectivas, hoy actores fundamentales en la resistencia y la identidad de lo popular, frente a ciertos elementos globalizantes homogenizantes que nos ha traído la modernidad. En Latinoamérica, sin embargo, los niveles de modernidad y modernización son tan desiguales entre el campo y la ciudad, y aún más, entre sectores de la misma ciudad, que un concepto convival en torno a un gusto por las músicas cumbias rebajadas que organiza el espacio, el tiempo y el colectivo, no deja de ser sorprendente. El universo sonidero se constituye por recursos propios que van desde la construcción artesanal de los equipos de sonido, la realización de graficas, logotipos, stickers y pancartas representativas que reafirman la identidad de los sonideros y su barrio, hasta la elaboración de cds y dvds como parte de los regalos para su publico, la preparación de disc jockeys y la contratación de los equipos de producción de luces y sonido, para los eventos que, por lo general son de gran envergadura y con ellos se representa de la mejor manera posible al barrio, lo que alienta los esfuerzos por realizar los encuentros de la mejor manera posible. A su vez, todo un engranaje sobre la comunidad sucede: las coreografías preparadas por grupos de travestis, homosexuales o población LGTB, son ahora el modelo

predilecto, hombres y mujeres aprenden sus pasos para destacarse en el momento, los estigmas sociales parecieran aflojar sus bordes por completo.

La democratización de la plaza pública, la inversión de los roles en los colectivos, la reafirmación de los derechos de población vulnerable, y en particular, la producción poética en torno a este espacio sonoro de encuentros son ejes de la obra performativa.

Así, la cumbia y sus paisajes, adaptados y transformados ocupan un lugar importante en la vida social de individuos y colectivos, a los que agradezco su experiencia y generosidad por cultivar en mí sonoridades cargadas de relatos e historias, que construyen un archivo afectivo polisémico.

“La cumbia, como cualquier otro concepto, es una construcción social. En este sentido, no se trata de una entidad ontológica que hay que descubrir, sino más bien de una creación humana que está en permanente transformación y negociación”. (Ochoa, 1990, p. 8).

El mundo de hoy reclama del arte una mirada profunda, propositiva y sensible que permita alcanzar los desafíos de nuestras historias contemporáneas tan convulsionados, provocando cercanías, abismando el confort hacia otros lugares que exigen imaginar... imaginar de todas las posibles maneras... nuevos formatos, estrategias, herramientas y acciones - performativas o no, artísticas o no- pero siempre creativas, que permitan reconocernos como artistas presentes, dispuestos y preparados a intervenir en los procesos vitales con imaginación e imaginación solidaria; en estos tiempos cargados de fatalidad, sin duda, procesos a los que los artistas y la academia también deberían sumarse.

Notas de cierre

La pasión y el espíritu de estos lugares y sus habitantes que se introduce en sus músicas y sonoridades, son más que un testimonio de las culturas. Nos recuerda que la música y los sonidos no son sólo una cuestión de estilo y de ritmos, si no, de las potencias de una mirada, de la capacidad crítica, de la ensoñación y sentido poético de una comunidad. En ella, todo cuenta, eso que uno ve, pero también eso

que escapa a los sentidos, la tradición, el sabor de la tierra, el sentido de pertenencia, las violencias, los afectos. Este acercamiento sensible es hoy un buen llamado para reencontrar el sentido del lugar a través de las expresiones sonoras y su escucha. Ellas nos informan.

Como artista que me movilizo en las distancias y tiempos, ofrezco desde la Punta de la Lengua, una fisura, un pliegue, un revés que opera desde la micro historia, el micro relato, lo micro político. Acciono desde/con/en/sobre/contra la distancia como posibilidad en la creación, para erigir nuevas formas de relación, para repensarnos como singularidades y colectividades.

Referencias Bibliográficas

Arboleda, Darío. (2010). *Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile en México. Los fenómenos de los sonideros y los saludos tras 200 años de fiesta popular*. México: El Colegio de México.

Arias Calles, Juan David. (2011). *La Industria Musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha*. (Tesis de maestría inédita). Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín.

Arroyave, M. (2014). *¡Silencio!... Se escucha el silencio*. Colombia: CALLE14: revista de investigación en el campo del arte, 8(11), 140-153.

Careri, Francisco. (2001). *El andar como práctica Estética*. España: Ed. Gustavo Gili.

Delgado, Mariana y Ramírez Cornejo, Marco. (2012) *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. México: Tumbona Ediciones.

Diéguez, Ileana. (2008). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. México:

Lloret, V. G. (2009). *Danza e integración/Dance and integration*. *Arte terapia*, 4, 79-96.

Nancy, Jean-Luc. (2007). *A la Escucha*. Argentina: Amorrortu.

Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo - Extensión del alma*. Argentina: Amorrortu.



Ochoa, Sebastián, Pérez Carlos y Ochoa, Federico. (2017). *El libro de las Cumbias Colombianas*. Colombia: Universidad de Antioquia. Facultad de artes y Fundación Cultural Latin GRAMMY.