

Sub hyca chityn asucunynga (“La voz de Suba en nuestro canto vivirá”): canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muysca^{1*}

Colectivo de Investigación Musical Intercultural Subana Chibtysqua

Alejandro Durán Velasco**

Wilmer David Talero Martínez***

Iván Francisco Mendoza Niviayo****

[RESUMEN]

A partir de una investigación colaborativa dirigida por el Colectivo de Investigación Musical Intercultural Subana Chibtysqua en la comunidad indígena Muysca de Suba, exploramos la manera en que las prácticas musicales y sonoras son accionadas como formas de restablecer y fortalecer la relación de las personas Muyscas de Suba con el territorio ancestral, el cual se comprende como un organismo vivo que integra la comunidad y la cultura. Dentro de un proceso de revitalización musical basado en el diálogo de saberes intercultural, observamos diferentes formas en que el “hacer música” se convierte en ejercicio de territorialización. En primer lugar, abordamos cómo las prácticas musicales son situadas en el espacio, lo cual nos lleva a entender “hacer música” como una forma de resistencia y defensa del territorio frente a problemas ambientales. A su vez, exploramos las maneras en que este “cantar *en* el territorio” se da en diferentes escalas de continuidad entre el cuerpo, la comunidad y el territorio. Encontramos también que las prácticas musicales que resultan de este proceso de revitalización son formas de “darle voz al territorio” o “cantar del territorio”, a través de la creación colectiva de textos en *muysc cubun* (lengua Muysca) y de la revitalización de instrumentos musicales propios de la comunidad (*capadores*). Este proceso nos reafirma la particularidad de las prácticas musicales Muyscas de Suba como ejercicios de territorialización y posiciona el desarrollo de metodologías colaborativas como posibilidad privilegiada para la emergencia del pensamiento propio, dentro de la línea de las etnomusicologías aplicadas.

Palabras clave: Muysca de Suba, territorio, interculturalidad, etnomusicología colaborativa, etnomusicología aplicada, música indígena.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-ii.ctsm

Fecha de recepción: 11 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2022

Disponible en línea: 1 de julio de 2022

- * Artículo de investigación. El artículo es resultado del proyecto de investigación “El diálogo intercultural en el proceso de revitalización de las prácticas musicales de la comunidad Muysca de Suba” (2018-2019), ganador de la Beca de Investigación en Música del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) de 2018.
- ** Maestro en Música con Énfasis en Musicología por la Pontificia Universidad Javeriana y maestrando en Educación con énfasis en Comunidad, Interculturalidad y Ambiente de la Universidad Pedagógica Nacional. ORCID: 0000-0002-0687-1902 Correo electrónico: alejandroduranvelasco@gmail.com
- *** Músico tradicional del pueblo Muysca de Suba. Investigador comunitario. Exautoridad del Cabildo Indígena Muysca de Suba. Guía profesional de turismo del Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). ORCID: 0000-0002-7664-7412 Correo electrónico: wilmerdavidtalero@gmail.com
- **** Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia y maestrando en Estudios Culturales de la misma universidad. Exgobernador del Cabildo Indígena Muysca de Suba. ORCID: 0000-0001-6568-961X Correo electrónico: hircodeus@gmail.com



CÓMO CITAR:

Durán Velasco, Alejandro, Talero Martínez, Wilmer David e Iván Francisco Mendoza Niviayo. 2022. “*Sub hyca chityn asucunynga* (“La voz de Suba en nuestro canto vivirá”): Canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muysca”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (2): 210–235. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-ii.ctsm>

Sub hyca chityn asucunynga [“The Voice of Suba Will Live on in Our Song”]: Song, Territory, Community, and Body in Muysca Suba

Sub hyca chityn asucunynga [“A voz de Suba em nosso canto viverá”]: canto, território, comunidade e corpo na Suba Muysca

[ABSTRACT]

Based on a collaborative research led by the Subana Chibtysqua Intercultural Musical Research Collective in the Muysca de Suba indigenous community, we explore the way in which musical and sound practices are activated as ways to reestablish and strengthen the relationship between the Muysca people of Suba with the ancestral territory, which is understood as a living organism that integrates the community and culture. As part of a process of musical revitalization based on the dialogue of intercultural knowledge, we observe different ways in which “making music” becomes an exercise of territorialization. First, we address how musical practices are situated in space, which leads us to understand “making music” as a form of resistance and defense of the territory against environmental problems. At the same time, we explore the ways in which this “singing in the territory” occurs at different scales of continuity between the body, the community, and the territory. We also find that musical practices resulting from this revitalization process are ways of “giving voice to the territory” or “singing of the territory,” through the collective creation of texts in *muysc cubun* (Muysca language) and the revitalization of the community’s own musical instruments (*capadores*). This process reaffirms the particularity of the musical practices of the Muyscas of Suba as territorialization exercises and positions the development of collaborative methodologies as a privileged possibility for the emergence of one’s own thought, within the line of applied ethnomusicologies.

Keywords: Suba Muysca, territory, interculturality, collaborative ethnomusicology, applied ethnomusicology, indigenous music.

[RESUMO]

Com base em uma pesquisa colaborativa liderada pelo Coletivo de Pesquisa Musical Intercultural Subana Chibtysqua na comunidade indígena Muysca de Suba, exploramos a maneira como as práticas musicais e sonoras são ativadas como formas de restabelecer e fortalecer a relação entre o povo Muysca de Suba com o território ancestral, que é entendido como um organismo vivo que integra a comunidade e a cultura. Dentro de um processo de revitalização musical baseado no diálogo de saberes interculturais, observamos diferentes maneiras pelas quais o “fazer música” se torna um exercício de territorialização. Em primeiro lugar, abordamos como as práticas musicais se situam no espaço, o que nos leva a compreender o “fazer música” como forma de resistência e defesa do território contra os problemas ambientais. Adicional a isso, exploramos as formas como esse “cantar no território” ocorre em diferentes escalas de continuidade entre o corpo, a comunidade e o território. Encontramos também que as práticas musicais resultantes desse processo de revitalização são formas de “dar voz ao território” ou “cantar do território”, por meio da criação coletiva de textos em *muysc cubun* (língua muysca) e da revitalização de instrumentos musicais típicos da comunidade (*capadores*). Esse processo reafirma a particularidade das práticas musicais Muyscas de Suba como exercícios de territorialização e posiciona o desenvolvimento de metodologias colaborativas como uma possibilidade privilegiada para a emergência do próprio pensamento, dentro da linha das etnomusicologias aplicadas.

Palavras-chave: Muysca de Suba, território, interculturalidade, etnomusicologia colaborativa, etnomusicologia aplicada, música indígena.

Introducción

> Desde la reconstitución del Cabildo Indígena Muysca de Suba a principios de la década de 1990, en el contexto nacional de construcción de una nueva Constitución Política, se ha venido desarrollando un proceso identitario particular que, al poner sus pies en el pasado “raizal”;² mira hacia el futuro, proyectando su voz en el territorio ancestral de Suba. Este proceso, marcado por el fortalecimiento de la indigenidad en medio del contexto urbano en el que hemos sido obligados a vivir, ha sido desarrollado mediante un ejercicio constante en la búsqueda de una voz propia, silenciada sistemáticamente con la construcción de una historia oficial que invisibiliza e impide escuchar nuestro canto.

Ahora bien, tras siglos de silencio, curiosamente este proceso ha ido encontrando en la música una forma de hacernos escuchar por el otro. El “hacer música” ha sido un vehículo fundamental que nos ha reconfigurado como comunidad, a la vez que ha “fermentado” nuevos liderazgos políticos y comunitarios mediante la emisión de sonidos diversos en constante transformación. La música nos ha acompañado de manera especial en la historia reciente marcada por el desarrollo de un proyecto político propio desde la Suba Muysca (Obando Rodríguez 2018, 72; Goubert Burgos 2016, 2019, 3).

No obstante, “hacer música” ha sido para nosotros, ante todo, una forma de relacionarnos con el territorio que, además de darnos vida, es la *columna*, *base* y *origen* de la cultura y el pensamiento (Murillo Escobar 2016). Al observar nuestras prácticas culturales y musicales, encontramos una constante en las formas de “hacer música” en función de relacionarnos con nuestro territorio ancestral. Como Muyscas de Suba, la práctica musical resulta ser la forma en que nos comunicamos con el territorio, en que retornamos al vínculo con nuestro hogar vivo, haciéndonos conscientes de que, en realidad, somos una extensión de este.

Así es como nos proponemos explorar en este artículo la forma particular que tomó esta dinámica en el proyecto de investigación “El diálogo intercultural en la revitalización de prácticas musicales de la comunidad Muysca de Suba”; desarrollado por nuestro colectivo Subana Chibtysqua entre 2018 y 2019 con el apoyo de la Beca de Investigación en Música del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) de 2018 y bajo la tutoría de Beatriz Goubert Burgos. Este proyecto, concebido como una apuesta Muysca de Suba entre las etnomusicologías colaborativas, participativas y aplicadas (Aubert 2012; Pelinski 2000; Tygel 2005; Tygel y Nogueira 2008), se centró en analizar la forma en que algunas prácticas musicales de pueblos hermanos como los Koguis o los U’wa son apropiadas por nosotros en el proceso de revitalización musical que realizamos en las últimas décadas, a partir del desarrollo y seguimiento de dos actividades dirigidas al proceso actual de revitalización musical y cultural del pueblo Muysca de Suba.

La primera consistió en el trabajo con un repertorio de cantos provenientes de la Sierra Nevada de Santa Marta que fueron interpretados por el *mamo* Kogui Luka y grabadas en casete en la primera década del siglo XXI por discípulos mestizos del sabedor indígena provenientes de Bogotá.³ Estos cantos fueron referidos por el *mamo* mismo como originalmente Muyscas (o de pueblos indígenas del altiplano cundiboyacense), los cuales habrían sido aprendidos por sus ancestros gracias al intercambio sociocultural que en algún momento mantuvieron estas comunidades (Durán Velasco 2016, 2020; Obando Rodríguez 2018, 36). Este trabajo de apropiación del repertorio, entendido como un ejercicio de repatriación aplicada de este repertorio ancestral, fue realizado en distintos espacios comunitarios, como grupos de jóvenes (Semillas de Guardia), o espacios formativos del cabildo, como el Taller de *Suba cubun* (lengua de Suba) dirigido por Nicolle Torres Sierra, entre muchos otros. Sobre este último, vale la pena mencionar que, como forma de apropiación de los cantos, realizamos unos ejercicios de creación colectiva de textos o letras en *muysc cubun*⁴ para cada una de las melodías, generando sentidos propios para el repertorio desde nuestros sentires y proyecciones como comunidad.

La segunda actividad fue un encuentro de saberes entre personas de la comunidad Muysca de Suba y del pueblo U'wa de la Sierra Nevada del Cocuy, el cual fue realizado en diciembre de 2018 con la visita del mayor U'wa Berito Cobaría y su hija María Cobaría a Suba. Asimismo, en nuestra búsqueda por realizar un proyecto de investigación flexible y comprometido con la comunidad, incluimos un proceso de formación en la construcción de *chiflos* dirigido por Manuel Gómez. Este investigador valletenzano ha resguardado este saber familiar, el cual se relaciona directamente con la historia musical Muysca de Suba y sus *capadores*.

Por otro lado, la forma de analizar estos procesos de apropiación experimentados en talleres y encuentros culturales fue desarrollado en el marco experimental de encontrar metodologías propias e interculturales desde esta apuesta de etnomusicología colaborativa (Tygel 2005, 732). Así es como acogimos la metodología del “palabreo” como estrategia central del análisis colaborativo, también comprendido desde otros pueblos originarios como “círculos de palabra” (Murillo Escobar 2016, 127). Estos encuentros alrededor de la palabra, los cuales agruparon tanto al equipo de investigación como a la misma comunidad, sirvieron como espacios de construcción de sentidos en torno a las prácticas musicales vivenciadas, en sintonía con lo que Ramos y Rappaport (2005, 49) y Ghiso (2000, 58) llaman “espacios exegéticos” o “práctica hermenéutica colectiva,” respectivamente, como estrategias fundamentales para el trabajo colaborativo. En dichos espacios, acompañados de música, canto, *fuhuza* (hoja de coca), *hosca* (tabaco) y *fapqua* (chicha de maíz), tejimos entre todos un conocimiento colectivo, complejo y abierto a las contradicciones y tensiones, el cual procuró siempre la inclusión de las voces de todos los sujetos participantes, como investigadores innatos y comunitarios, cuyas interpretaciones tienden a ser dejadas de lado al no contar con la calificación académica que la jerarquización del conocimiento ha construido como pilar de su soberanía (Tygel y Nogueira 2008, 241).

A su vez, dichos espacios se fueron nutriendo de la recolección constante de información a través de instrumentos más formales, como el diario de campo de algunos investigadores del equipo, y registros sonoros de los distintos encuentros y talleres. Estos últimos fueron abordados colaborativamente desde un análisis musical a partir de sesiones de escucha realizadas por los investigadores Alejandro y Wilmer, en las cuales se propendió a una interpretación propia de los fenómenos sonoros. Esto obligó a desarrollar estrategias alternativas de representación visual que no se remitieran directamente a la notación musical occidental, la cual es al mismo tiempo limitada a ciertos repertorios, hegemónica y excluyente a modos de conocimiento musical otros (Burchet 2017, 131). Algunos resultados de este proceso de análisis serán abordados en diferentes puntos del artículo para tejer vínculos con las dimensiones más amplias sobre las prácticas musicales estudiadas.

Es a partir de estos diversos espacios colaborativos de análisis que las voces de la comunidad acerca de las prácticas musicales se hicieron escuchar, permitiendo germinar las percepciones que retomamos y exploramos.⁵ Seguramente, una de las nociones emergentes más recurrente en estos espacios de análisis colaborativo fue el entendimiento del lugar central del territorio en estas experiencias, lo que nos remitió a conceptualizaciones compartidas con otros pueblos originarios (Murillo Escobar 2016). En particular, las prácticas musicales vivenciadas se fueron comprendiendo como una constante forma de relacionarnos con el territorio ancestral de Suba, apropiando saberes interculturales y reapropiando saberes ancestrales propios. Por esto, iniciaremos describiendo la manera en que se ha comprendido el territorio mismo, desde una visión orgánica, así como nuestro lugar como comunidad en él, a manera de extensión de la Suba ancestral, de cierta forma multiescalar (Haesbaert 2020). Luego, exploraremos desde esta perspectiva dos dimensiones amplias de nuestro “hacer música”, las cuales han emergido desde la construcción colectiva y colaborativa de los espacios de análisis que buscan generar modelos interpretativos propios y localizados en nuestro contexto musical y cultural, y así nos permite comprender nuestras prácticas musicales actuales desde conceptualizaciones propias (Pelinski 2000). La primera de estas dimensiones es la acción que llamamos “cantar *en* el territorio”, la cual vemos como un recorrer, habitar y situarnos en el territorio y los procesos comunitarios a través de la música, desde una perspectiva que parte de aspectos performativos de nuestras prácticas musicales hacia una lectura de estos desde un análisis musicológico propio (Madrid 2009). Mediante este ejercicio, el cual concebimos desde la territorialización, es que se da la segunda dimensión: un “cantar *del* territorio” o “dar voz al territorio” que se expresa en nuestras canciones y sonidos, los cuales guardan memorias de los lugares que habitamos a través de palabras, modos de afinación o materiales con los que construimos nuestros instrumentos, enfocando la perspectiva más hacia los contenidos sonoros y textuales de las prácticas musicales Muyscas de Suba.

Territorio/comunidad/cultura

Como relatamos en la introducción, entendemos el territorio como *columna*, *base* y *origen* de nuestra cultura. De manera similar a la perspectiva de otros pueblos originarios hermanos, comprendemos cómo el territorio es un organismo vivo que encierra todo el pensamiento y cultura propia (Murillo Escobar 2016, 129). Esta visión orgánica del territorio, a su vez, es resultado de una continuidad en nuestra habitabilidad en el territorio ancestral de Suba, desde hace 1200 años, la cual nos permite ser conscientes de la manera en que nuestras prácticas culturales provienen del territorio y, junto con él, son transformadas constantemente, como lo hemos vivido en los últimos tiempos a causa de los procesos de urbanización radical (Niviayo 2017, 83).

Asimismo, en esta visión orgánica del territorio, vemos esta transformación como un proceso de auto-regulación del territorio (*homeostasis*), pues no podemos concebirlo como un espacio inerte, sino como un organismo viviente y complejo del que somos parte o extensión:

El mismo territorio es el que ha dado vida, y nosotros, o sea, el mismo territorio, se regula. La homeostasis es la capacidad de un organismo para regularse. Normalmente se ve al espacio como muerto y nosotros (los humanos) como vivos. Pero pues nosotros (los Muyscas) vemos al espacio como vivo, ¿no? Y el espacio se regula y vuelve a esas regulaciones. Por eso es que nosotros no nos hemos extinto. Porque nuestro territorio tiene unas particularidades históricas desde que llegaron estos manes (los españoles) y comenzó a regularse y, pues, hoy ya somos que, ¿10 000, dice sumercé? Entonces ya somos 10 000 de probablemente 3500 que fueron hace 200 años. (Jorge Yopasá, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

De este modo, nuestro territorio es un organismo que tiene unas dinámicas propias, las cuales son expresadas a través de su gente (*muysca*), como células o partes de su cuerpo o como brotes de una misma planta:

Como cuando usted agarra una mata y la arranca de las raíces, la arranca desde ahí: no se puede alimentar, se muere. Y nosotros somos las raíces de acá, nos están arrancando. [Al mismo tiempo] si usted arranca la mata y le corta el tronco, cuando cree que está seca, vuelve y brota. Un brotecito, y de ese brote puede volver a nacer un montón de cosas. Y yo siento que pasó un poco lo mismo acá: se trataron de romper las matas; se trató de quitar los frutos; se trató de eliminar muchas vainas pensando de que ya nos habían domesticado acá. Pero el territorio, el ambiente, la misma gente produce que uno, brotecitos vuelvan a nacer. (Iván Niviayo, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

[No podemos entender] la cultura como un objeto, no... Somos una mata, un ser vivo que también tenemos resiliencia cultural. Nos movemos también. Nos adaptamos al espacio, lo moldeamos, aguantamos, cedemos. Somos un animal vivo, estamos vivos todavía. (Iván Niviayo, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

Y que brota sus semillas, porque lo que nos mostró la avenida (construcción de la transversal 91) fue eso. Tumbaban las casas y crecía un poco de cosas: uchuva [...], maíces, tomate, tabaco. (Jorge Yopasá, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

Así es como las dinámicas de este territorio-ser vivo se muestran, en el caso de lo musical, como emergencias o *re-brotes* de formas de interpretar los instrumentos, de maneras de cantar propias que se relacionan con dinámicas musicales históricas. Este proceso, a su vez, se manifiesta de forma cíclica y espiralada, en que el territorio, como organismo vivo, se marchita y reverdece, bota sus semillas y germina, vuelve a nacer: “retornar hacia el pasado es ver hacia el futuro” (Iván Niviayo, comunicación personal, 23 de mayo de 2019).

Asimismo, estas dinámicas nos han permitido ver el territorio como un actor o agente, un sujeto que hace parte de la práctica musical que se viene trabajando y hace aportes que solo pueden ser recogidos al recorrerlo, al habitarlo, enfatizando las palabras de las autoridades ancestrales de los pueblos hermanos, cuando aseveran que “el conocimiento sobre el territorio y la cultura solo puede ser adquirido a través de la experiencia: tiene que ser vivido y sentido” (Murillo Escobar 2016, 130). En el caso del proyecto desarrollado, veremos más adelante que como característica central del trabajo con los cantos del *mamo* Luka o el encuentro Muysca-U’wa con el mayor Berito Cobaría, caminar el territorio para “cantar *en él*” fue una constante que nos permitió aprehender sus enseñanzas. Ahora, como anota Wilmer, es el territorio el que nos ha llamado, nos ha interpelado a recorrerlo, llamando los cantos y convocando la práctica musical que en cada espacio ha resultado:

El proyecto fue un proyecto nómada, itinerante, el cual recorrió el territorio de Suba para llegar a cada espacio y compartir el repertorio de cantos en estos, pero también los espacios a los que fuimos fueron *formadores de los cantos*. Cada espacio comunitario tiene un lugar territorial, ya sea una huerta, la sede de cabildo, los cerros tutelares, casas de pensamiento, *fuechy* (fogones) y hasta las cuadras familiares. Esto determina que cada lugar territorial convocó, en cada co-creación del repertorio de cantos, a la esencia misma del sitio donde, además, se logró confluir las historias propias de la comunidad, las experiencias de vida y los procesos de rescate cultural, aumentando las puntadas de un gran tejido que inicia en la Sierra Nevada de Santa Marta y que en Suba toma un carácter propio, una unidad de múltiples lenguajes internos de la comunidad. (Wilmer Talero, comunicación personal, 10 de junio de 2019)

En palabras de Iván Niviayo, el territorio ha “impregnado el resultado de apropiación de los cantos, como otro elemento aparte de la métrica [original de los cantos] o la lengua” (comunicación personal, 23 de mayo de 2019). Ahora, este territorio-sujeto de la práctica musical aporta también desde un contexto particular un tiempo histórico determinado, el cual está atravesado por problemas y amenazas a su ecosistema, que, en el caso de Suba, remiten constantemente a la urbanización (Niviayo 2017, 83). La experiencia de la visita del mayor Berito Cobaría al territorio es un ejemplo de esto, relatado desde la experiencia de Ángela Niviayo en el cerro del Indio, lugar central en las luchas actuales territoriales de la comunidad frente a los proyectos urbanizadores del Distrito Capital:

Yo creo que el Cerro sí nos presentó un espacio bien bacano, porque es un espacio que casi nadie lo nombra. Lo que hicimos fue entrar en la parte donde está más boscoso y el trabajo que se hizo ahí, de Berito, fue mucho más intenso que en cualquier otro lado. Fue uno de los espacios donde él, con toda, hizo unos cantos que, por ejemplo, en otros lugares no los cantó, o no con la misma energía; pero sí hubo un canto que no tocó en ningún otro, que fue especial, del Cerro. (comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

En síntesis, al entender el territorio como un organismo vivo del que somos parte como comunidad, comprendemos nuestras prácticas culturales, en este caso musicales, como manifestaciones de este territorio, el cual se sitúa en un momento histórico determinado, que, además de estar atravesado por las luchas político-territoriales, tiene unas dinámicas cambiantes de regulación y relación con el “afuera”. Es desde esta perspectiva que podemos entender nuestras prácticas musicales a partir del enfoque en el ejercicio de territorialización, que, como contamos, percibimos en un “cantar *en* el territorio” y en un “cantar *del* territorio” o “dar voz al territorio”.

Ahora bien, es necesario resaltar que entendemos esta dinámica de territorialización por fuera de los paradigmas de la geografía occidental, los cuales tienden a comprender este fenómeno como un proceso de apropiación unidireccional y jerarquizado, en que lo humano “apropia” y “construye” al territorio y a lo no humano (Rodríguez Valbuena 2010, 6; Haesbaert 2020, 289). Por el contrario, encontramos sintonía en las perspectivas indígenas y decoloniales, en que este proceso se ve como una relación recíproca en la que el territorio mismo es el que nos apropia, nos construye e “imprime un sentido a [nuestra] existencia” (Krenak, citado en Haesbaert 2020, 289). De este modo, hablaremos de territorialización de aquí en adelante como un proceso bi-direccional de relacionamiento, apropiación y co-construcción entre nuestra comunidad y nuestro territorio ancestral de Suba.

Cantar en el territorio

La primera práctica de territorialización que vemos a través de la música está marcada por lo que llamamos un “cantar *en* el territorio”; la cual se basa, en primer lugar, en un habitar constante de nuestros lugares sagrados por medio del canto, desde un enfoque plenamente performativo (Madrid 2009). A su vez, desde la perspectiva que tenemos de la comunidad como extensión del territorio mismo, entendemos esta práctica como un “cantar *en* el territorio/comunidad”, es decir, un “hacer música” desde las intencionalidades que tenemos como proceso Muysca de Suba ligado al territorio.

Para el caso específico de este proyecto de investigación, resaltamos cómo este “cantar en el territorio/comunidad” tomó un lugar central cuando cantos como los del *mamo* Luka, sin importar su procedencia relacionada con el pueblo Kogui, fueron integrados rápidamente en espacios comunitarios, como asambleas, rituales o posesiones. A su vez, el proceso de apropiación de estos cantos se vinculó a diferentes grupos ya existentes en la comunidad. De esta manera, llevamos tales cantos a diferentes puntos sagrados del territorio del antiguo resguardo de Suba, como el cerro del Indio, la quebrada La Salitrosa, el cerro de La Conejera, el humedal Tibabuyes o El Santuario en Suba Centro. Como relatamos, estos lugares están en una constante amenaza por proyectos del Distrito Capital que planean seguir inundando de cemento los ecosistemas nativos, convirtiendo la práctica musical en una forma de defensa territorial desde un enfoque práctico y funcional en relación con nuestro proyecto de vida como territorio/comunidad en resistencia.

En el caso del proceso en cuestión, esta manera funcional de comprender la música y lo sonoro ha emergido en momentos de reflexión, como los palabreos colaborativos realizados. Al discutir sobre el intercambio Muysca-U'wa, por ejemplo, observamos cómo el análisis se enfocó en la funcionalidad del sonido y de los instrumentos musicales mismos, más que en un fenómeno sonoro o musical separado de estas dinámicas y aislado de su “relevancia social” (Martí i Pérez 1995). A continuación, podemos ver, por ejemplo, cómo la caracola o *nymsuque* es concebida, en primer lugar, desde su función como medio o canal de relación con el territorio, enfatizando sus roles comunicativos:

Ojalá madre-mar-caracol pueda comunicar a sus hermanos, hermanas, mayores, que tienen sus historias, sus casas. Comuníquelo, mi caracolcito comunicador, comunicador y en todo caracolcito, tiene comunicación muy grande [*sopla la caracola*]. (Berito Cobaría, comunicación personal, 21 de diciembre de 2018)

A su vez, esta función de emisor de mensajes hacia el territorio se vincula a lo femenino y lo maternal constantemente: “De hecho que la caracola internamente tiene forma de espiral. Tiene forma de espiral, porque es una madre, la madre-caracola” (Gonzalo Cabiativa, comunicación personal, 15 de febrero de 2019).

De este mismo modo, las mujeres, en tanto actores de la práctica musical ritual, son receptoras frente al territorio. A continuación, por ejemplo, Héctor Lorenzana interpreta el rol de María, la hija de Berito Cobaría, cuando sostenía la caracola en medio de los rituales dirigidos por su padre en los cerros de Suba:

Y la hija de él en ese momento está es atrás de él, pero mirando todo el entorno de lo que son todas las colinas, todos los cerros. Es como si fuera una antena receptora de toda la información que pudiera estar llegando desde todos los territorios, además, porque en ese momento la caracola está como recopilando toda la información que pueda llegar. Y me parece que el canal que condensa toda esa información llega es a través de la hija de él, porque ella siempre está pendiente de todos los detalles. Está mirando plantas. Está mirando nuestros rostros, nuestra actitud. Está mirando la montaña, la nube. Todo, todo. (comunicación personal, 15 de febrero de 2019)

Esta acción de sostener instrumentos musicales, como el *nymsuque* o la *thartana*,⁶ fue repetida por otras mujeres de nuestra comunidad en los diferentes espacios del encuentro Muysca-U'wa. Si bien dicha acción no contempló la producción de sonido o música con este tipo de instrumentos en el momento, su función en la comunicación y recepción frente al territorio se mantuvo, produciendo nuevas lecturas sobre estos objetos sagrados que trascienden sus usos en las prácticas musicales.

Ahora, volviendo a la función comunicativa de lo sonoro, si bien se enfatiza un componente ritual y espiritual marcado, en otros momentos, fue expresado de forma más general en relación con la música, entendiendo esta como la manera de “transmitir mensajes” o generar “unión,” desde el “compartir” de la comunidad (Ángela Niviayo, comunicación personal, 23 de mayo de 2019). Asimismo, entendemos este comunicar como una acción que proviene desde el territorio mismo, además de una responsabilidad o tarea que tenemos como Muyscas de Suba. A continuación, se puede ver cómo el encuentro cultural con el pueblo U’wa reafirma esta noción para nosotros:

Otro que escuchaba ahí que siempre lo dice Berito es *comunicar*. Creo que eso es una tarea, creo que la tarea de él es comunicar a todo el mundo; pero también creo que el deber de nosotros es comunicar a todo donde vayamos. Nosotros ¿qué tanto *comunicamos del territorio* en todo lado que vamos? Esa debe ser una misión también de todos nosotros. (Lilia Niviayo, comunicación personal, 15 de febrero de 2019)

Ahora, pensamos este tipo de comunicación a través de lo musical desde nuestro contexto particular actual y nuestras necesidades en el presente:

Yo creo que la cuestión es cómo hoy en día también podemos volver [la música] una herramienta de lo que queremos comunicar. Cómo podemos hoy en día hacer prácticas [musicales] que hacían los abuelos para asimismo comunicar lo que queremos hacer [hoy]. (Wilmer Talero, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

En el contexto urbano [los instrumentos], ¿para qué los utilizaríamos? Si cada uno se levanta y toca una caracola a diario, eso en el territorio, ¿cómo va a empezar a cambiar? Y cómo nuestra cotidianidad también se va a ver implicada, porque eso es un rigor. (Wilmer Talero, comunicación personal, 23 de mayo de 2019)

De este modo, nuestras prácticas musicales heredadas y ancestrales, como el uso de *capadores* torbellineros o el *nymsuque*, son resignificadas constantemente, adaptando su funcionalidad al presente, actualizándolas a las necesidades actuales. En este sentido, hemos observado la manera particular en que apropiamos los cantos del *mamo* Luka como herramientas de las dinámicas de visibilización comunitaria realizadas.

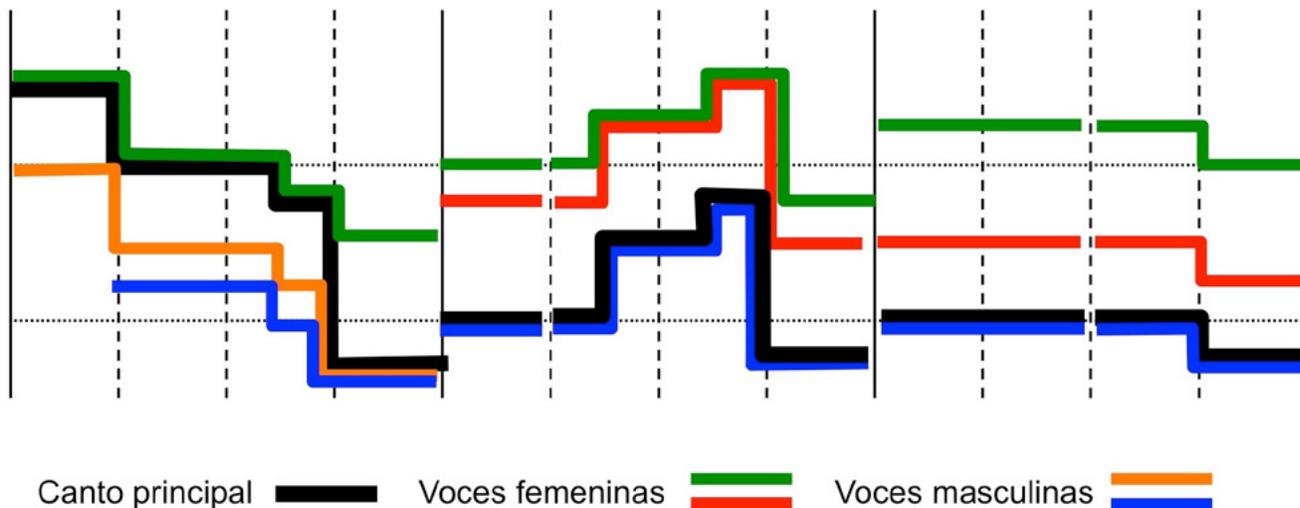
Desde el inicio del trabajo con estos cantos, pudimos observar cómo, además de la apropiación interna en espacios como asambleas o consejos, este repertorio hace parte de lo que mostramos “hacia afuera” como Muyscas de Suba, tanto en nuestra interlocución con otros pueblos indígenas del Distrito Capital como en nuestra relación con la sociedad mayoritaria. De este modo, cantos como el “canto de zorro/fo/Nemcatacoa” ha sido interpretado en la celebración del Día Internacional de la Mujer Indígena o en intervenciones en la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo) de 2019, apropiando este repertorio en el diálogo con los demás pueblos indígenas y la sociedad mayoritaria.

Este tipo de acciones pueden ser entendidas en relación con el proceso de una búsqueda de *audibilidad*, aspecto que ha sido explorado por Goubert Burgos (2016, 2019) como característica de las prácticas musicales Muyscas actuales y su función política en la interlocución con el Estado y la sociedad mayoritaria. No obstante, consideramos que esta búsqueda de sonoridades particulares responde a intencionalidades diversas, en las que confluyen reivindicaciones culturales dirigidas tanto hacia dentro como hacia fuera de nuestra comunidad. Ahora bien, preferimos entender esta dinámica desde los términos de la territorialización abordada. En este caso, territorializamos estos espacios interculturales que apropiamos y habitamos como comunidad mediante los cantos. La música, de este modo, nos sirve como manera de caminar este territorio más allá de la Suba Muysca.

Sección A

Sección B

Puente final



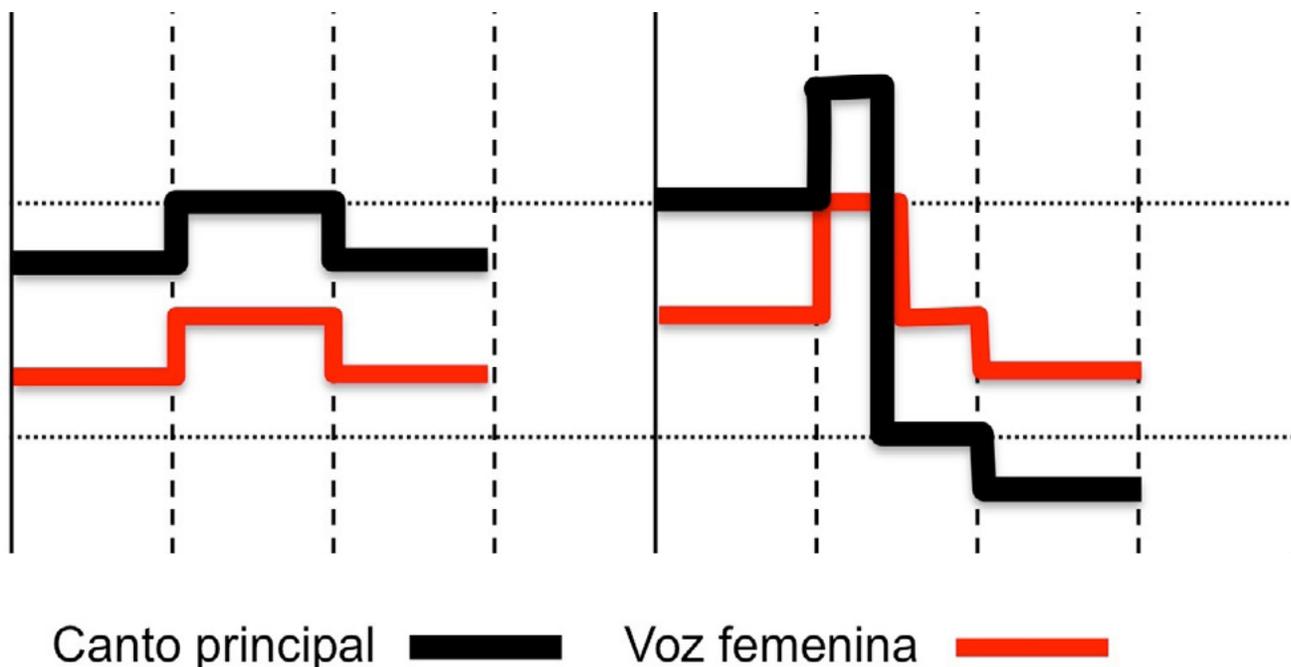
Ahora, queremos también tejer vínculos con lo sonoro para apreciar algunas relaciones entre este “cantar *en* el territorio/comunidad” y la manera en que se vienen interpretando los cantos en el proceso. Para esto, describiremos algunos aspectos recurrentes en estas interpretaciones, relacionándolos más adelante con los procesos que ya hemos explorado.

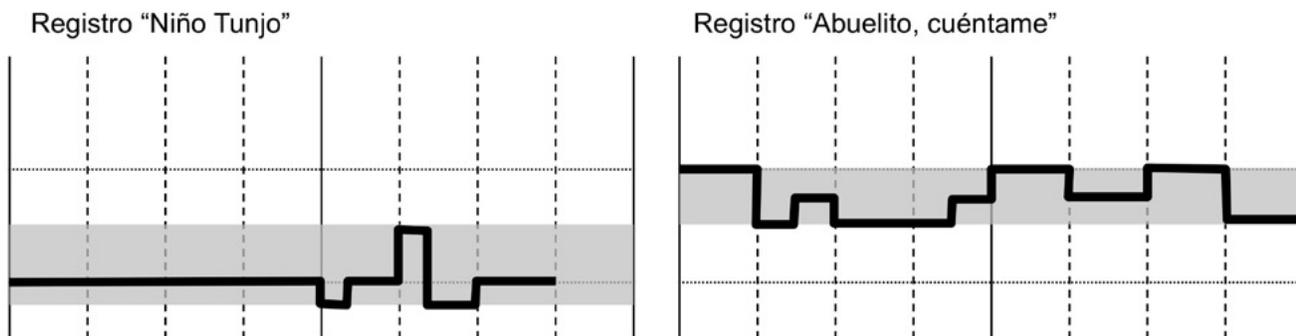
En primer lugar, hemos observado que las frases melódicas de los cantos son transpuestas constantemente a registros más cómodos por las personas de distintas edades que han participado en el proceso. De este modo, en el caso de los niños o las mujeres adultas, se interpretan los cantos en un registro más agudo que el canto principal u original, mientras los hombres de la comunidad tienden a transponer los cantos a registros más graves (figura 1).

El “canto de zorro/fo/Nemcatacoa” es el que más presenta esta transposición. En la figura 1,⁷ se puede ver cómo, en los puntos agudos de la melodía (como la sección A), hay voces femeninas que se acoplan con el canto principal, aunque al final de la frase se mantienen en el registro agudo. En el caso de la sección B, al ser más grave, son las voces masculinas las

Figura 1. Adaptación Muisca de Suba del “canto de zorro/fo/Nemcatacoa”

Figura 2. Adaptación Muisca de Suba del “canto de culebra/muyso”





▼
▼

Figura 3. Líneas melódicas de "Niño Tunjo" y "Abuelito cuéntame"

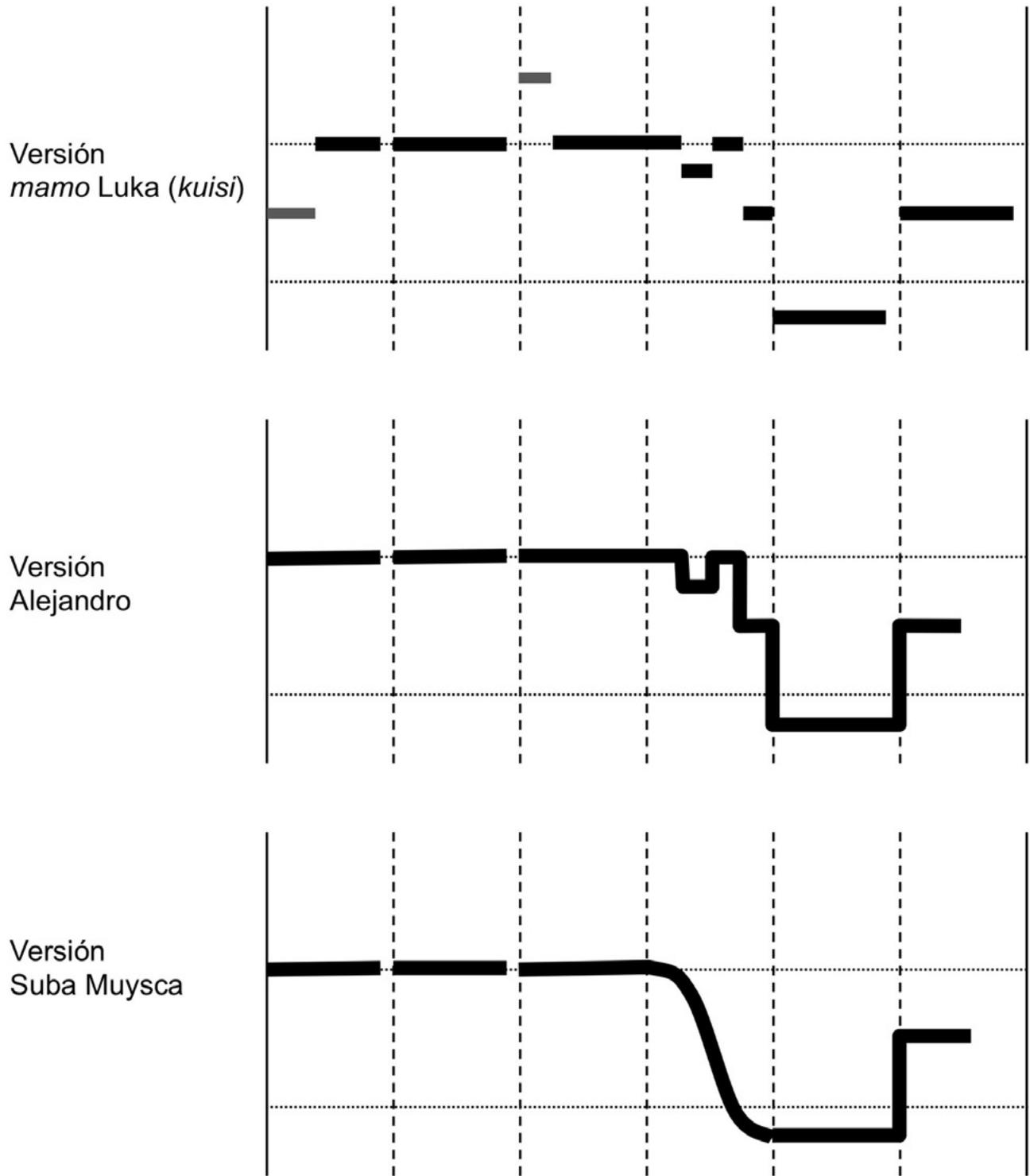
que se acoplan con la línea principal. En el puente final, por su parte, el registro entre las diferentes voces se abre ampliamente. Ahora bien, los contornos de la línea melódica original se mantienen, ajustándose a los espacios del registro que resultan cómodos para los cantantes de la comunidad. De este modo, cada voz ha acertado el registro adaptándolo a su propia corporalidad y posibilidades en el canto. Es de resaltar que las versiones de los cantos del *mamo* Luka que se han traído al proceso son transcripciones de melodías interpretadas en el *kuisi* del *mamo*. De esta forma, esas melodías originales expresan posibilidades propias del instrumento que, a la hora de ser cantadas, pueden resultar complicadas o poco cómodas para la voz humana (Durán Velasco 2016).

Otro ejemplo de esta forma de manejar el registro se da en el "canto de culebra/*muyso*"; interpretado en las sesiones de co-creación colectiva de textos en el Taller de *Suba cubun* (figura 2). En este caso, frente a la amplia extensión del registro en el canto principal (que intenta copiar los gestos melódicos propios del *kuisi* del *mamo* Luka, con sus saltos de registro recurrentes), la voz femenina que acompaña acorta su registro adaptando la melodía a un espacio medio. Esto genera una línea melódica más orgánica que se mantiene en su lugar, mientras la voz principal salta de extremo agudo a extremo grave en esta espacialidad sonora.

Ahora, al considerar las prácticas musicales actuales de la comunidad, basadas en los cantos y las canciones que algunos líderes culturales de Suba crean y componen como parte del proceso de revitalización cultural, vemos que estos registros cortos son utilizados frecuentemente. En la figura 3, podemos ver, como ejemplo, las líneas melódicas principales de "Niño Tunjo", de Wilmer Talero, y de "Abuelito cuéntame", de Luis Yopasá. De este modo, los cantos del *mamo* Luka se adaptan a las dinámicas de estas prácticas musicales previas y generan un "cantar en el territorio/comunidad" que se expresa en lo sonoro.

Volviendo a la apropiación de los cantos del *mamo* Luka, hemos observado también que algunas de las frases son simplificadas y generan nuevas líneas que resultan mucho más idiomáticas y orgánicas que las del canto original. El caso más ejemplar de esta adaptación ha sido la frase inicial del "canto de madre tierra/*hicha uaiá*". En la figura 4, podemos ver la diferencia entre tres versiones de esta sección. La primera corresponde a la melodía de *kuisi* interpretada por el *mamo*, la cual muestra algunos adornos característicos del instrumento y sus posibilidades idiomáticas. La segunda es la versión cantada por Alejandro, utilizada en las sesiones de talleres con la comunidad. La tercera corresponde a la manera en que se apropia la melodía por los asistentes a estos talleres. Como se puede notar, el giro melódico del final de la frase es modificado en gran medida y genera una sola línea que intenta agrupar los sonidos de la versión del *mamo*, simplificándola en su adaptación a formas melódicas más orgánicas para nuestras voces Muyscas.

Ahora, tejiendo este análisis con los demás aspectos que se observan de este proceso de apropiación desde el territorio/comunidad, vemos esta dinámica de adaptación melódica como otra forma de territorializar los cantos; en este caso, hacia el propio territorio que es el cuerpo, entendido así desde concepciones presentes en el pensamiento propio. Desde



el *muysc cubun*, por ejemplo, palabras como *zyta* (coronilla, “cumbre de una montaña”) o *chupqua* (humedal, “pezón”, “vientre”) expresan la relación continua entre el cuerpo y el territorio, la cual encuentra sintonía con perspectivas decoloniales y multi-escalares construidas al interior de los pueblos indígenas y los movimientos eco-feministas (Haesbaert 2020, 282).

De este modo, la manera en que se comprende esta noción de cuerpo/territorio en distintos momentos históricos de la comunidad (como el pasado contenido en los registros del *muysc cubun* o los procesos culturales actuales) nos permite comprender lo sucedido en la apropiación de los cantos como formas integrales al proceso constante de territorialización que

Figura 4. Comparación entre versiones del “canto de madre tierra/hicha uaiá”

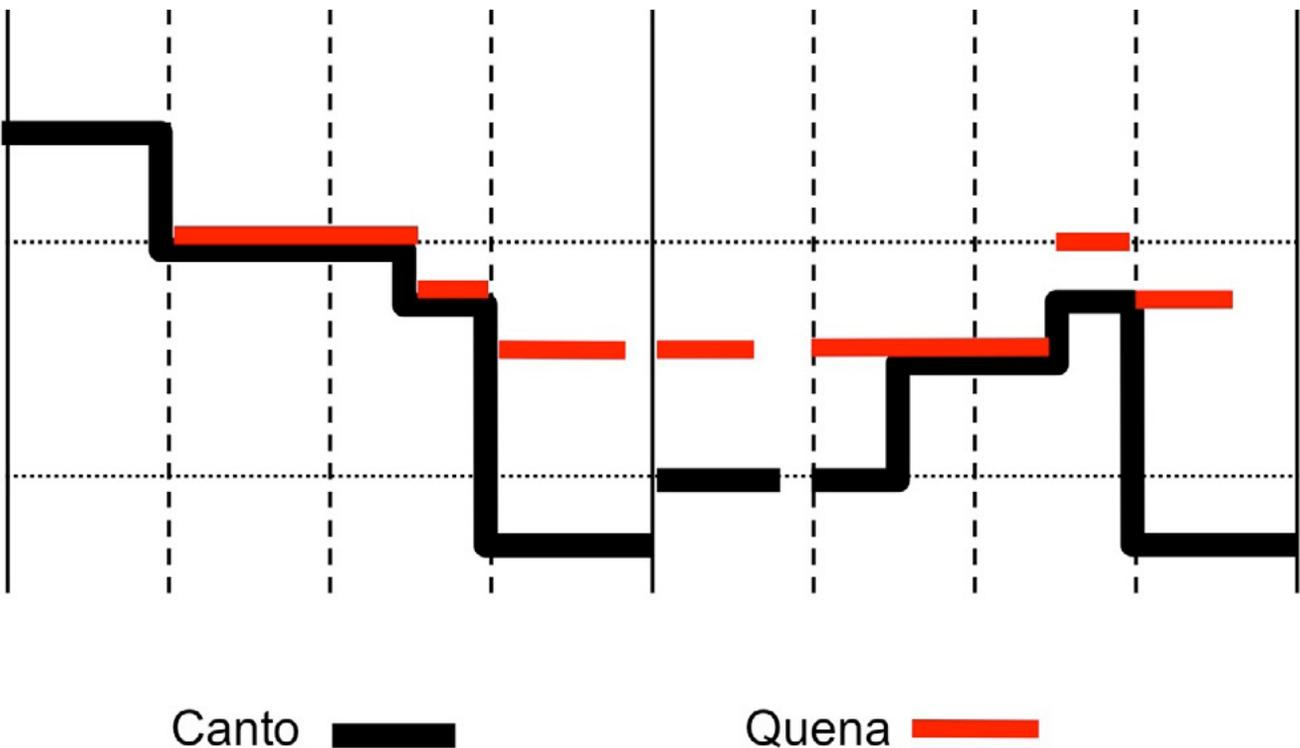
desarrollamos al “cantar *en* el territorio”: De la misma forma en que los cantos son territorializados al ser entonados en los lugares naturales donde se desarrolla nuestro proyecto comunitario, estos son también corporalizados dentro de nuestros propios cuerpos/territorios y genera una noción de “cantar *en* el cuerpo” o de “cantar *en* el cuerpo/territorio”.

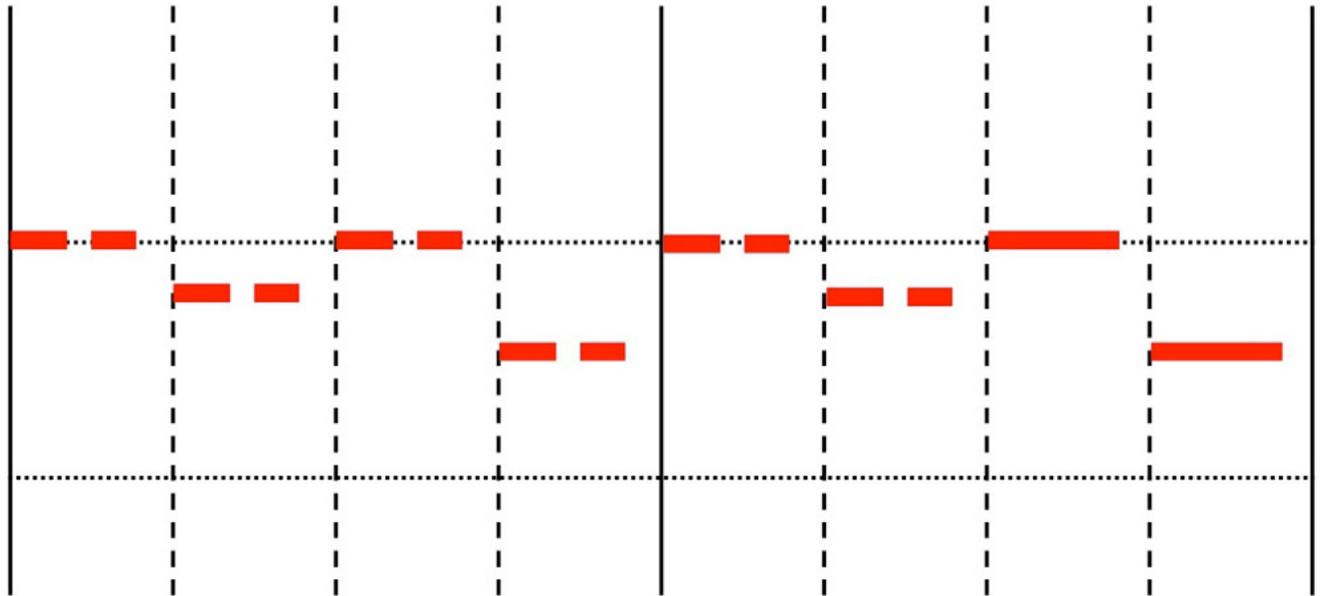
Por otro lado, así como vimos una articulación entre las dimensiones sonoras, culturales y políticas de este “cantar *en* el cuerpo/territorio”, hemos observado algunos elementos de estas nuevas interpretaciones musicales que encontramos coherentes con la apropiación desde nuestros procesos comunitarios previos al ejercicio con los cantos del *mamo* Luka. Como vemos a continuación, lo sonoro también nos habla del “cantar *en* la comunidad”, adaptando la práctica musical de estos nuevos repertorios a nuestras músicas previas, con sus propias dinámicas y formatos.

En primer lugar, los instrumentos con que hemos interpretado y acompañado los cantos dan cuenta de la historia musical de la comunidad y su caracterización en el presente. El uso de instrumentos como tambores andinos o quenenas para la interpretación de los cantos da a conocer nuestras prácticas musicales actuales en la historia reciente de re-constitución política del Cabildo Indígena Muysca de Suba. Estos sonidos (ligados a lo que se ha llamado *música andina* en el contexto latinoamericano de las últimas décadas) han desempeñado un papel fundamental en el proceso de interlocución con el Estado, aspecto que, como relatamos, ha sido desarrollado por Goubert Burgos (2016, 2019) desde el punto de vista de la búsqueda de *audibilidad*. De este modo, la utilización de estos instrumentos musicales andinos para la interpretación de los cantos del *mamo* es coherente con el proceso político-comunitario reciente, insertando las melodías de procedencia Kogui en dicho proceso.

Asimismo, la manera de utilizar estos instrumentos en la interpretación de los cantos del *mamo* Luka está en sintonía con nuestras prácticas musicales actuales, como es el caso de las canciones propias de algunos comuneros y líderes culturales. Podemos ver, por ejemplo, la manera en que ha sido acompañado el “canto de zorro/fo/Nemcatacoa” por Luis Yopasá en la quena (figura 5). De forma similar a la adaptación de las melodías a los registros personales que estudiamos arriba, Luis

Figura 5. Adaptación Muysca de Suba “canto de zorro/fo/Nemcatacoa” a la quena





transforma la melodía conservando el contorno y acortando el registro. Ahora, si comparamos la línea melódica que interpreta en este canto con las frases que maneja en sus propias canciones, podemos ver que utiliza prácticamente los mismos sonidos (figura 6). De este modo, la manera de apropiarse del canto parte de la base de sus propios repertorios, ajustando la melodía del canto del *mamo* a su estilo de interpretar la quena y construir frases melódicas.



Figura 6. Melodía de Luis Yopasá en la quena

De manera similar, los toques de tambora que han acompañado los cantos en varios momentos están basados en patrones previos que, en el caso del sabedor Gonzalo Cabiativa, utiliza constantemente en su trabajo con los niños del Gue Atyquib Xaguara sun Siasua.⁸ En la figura 7,⁹ podemos ver el motivo rítmico interpretado por el sabedor en varias sesiones de trabajo con los cantos. Al respecto de este motivo, podemos ver que tiene la misma composición de una base convencional de rumba carranguera ejecutada en un tiple o una guitarra acompañante, en el contexto de las músicas campesinas y carrangueras del altiplano cundiboyacense. En atención al bagaje de don Gonzalo y su historia de acercamiento previo a estas músicas, hemos pensado que la fuente para utilizar este tipo de ritmo sean estas prácticas. No obstante, la influencia reciente de música andina latinoamericana en la comunidad, ligada a los procesos políticos de reconocimiento identitario mencionadas atrás, hace posible que esta rítmica tenga más que ver con géneros como el huayno o la cumbia sureña. De cualquier manera, el acompañamiento de los cantos del *mamo* Luka con este patrón nos deja ver cómo dichos cantos son apropiados en nuestro contexto cultural previo que los adapta y genera resultados sonoros híbridos y específicos. Así es como, además de “cantar *en* el territorio” y “cantar *en* el cuerpo”, estos cantos son adaptados a un “cantar *en* la comunidad”, desde las prácticas musicales previas construidas a lo largo de los años, las cuales expresan particularidades rítmicas y melódicas existentes antes de la reapropiación de los cantos del *mamo*.

Por otro lado, la utilización de instrumentos como las flautas dulces o guitarras dan cuenta de nuestra constante relación con el “afuera”, mediado por el sistema educativo mayoritario que nos permea culturalmente y que transforma también nuestras prácticas culturales. No obstante, estos instrumentos comunes son utilizados de maneras particulares en la comunidad y generan acompañamientos rítmicos en estos medios sonoros que, desde una mirada más convencional, serían considerados instrumentos armónicos o melódicos. En el caso de las flautas dulces, la manera en que acompañan el “canto de gallinazo/*tymanso*” presenta una noción rítmica del instrumento, haciendo un patrón regular que se acopla con el canto (figura 8). Este patrón resulta una simplificación del ritmo de la melodía, el cual viene siendo la base rítmica de otros de los cantos del *mamo* Luka como el “canto de culebra/*muyso*”, produciendo una textura de *monofonía compleja* que resulta recurrente en varias de nuestras prácticas musicales Muyscas en su devenir histórico (Durán Velasco 2016, 45).

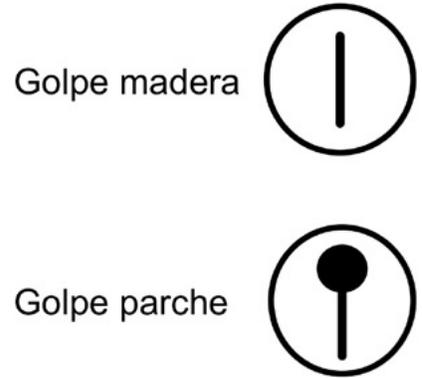
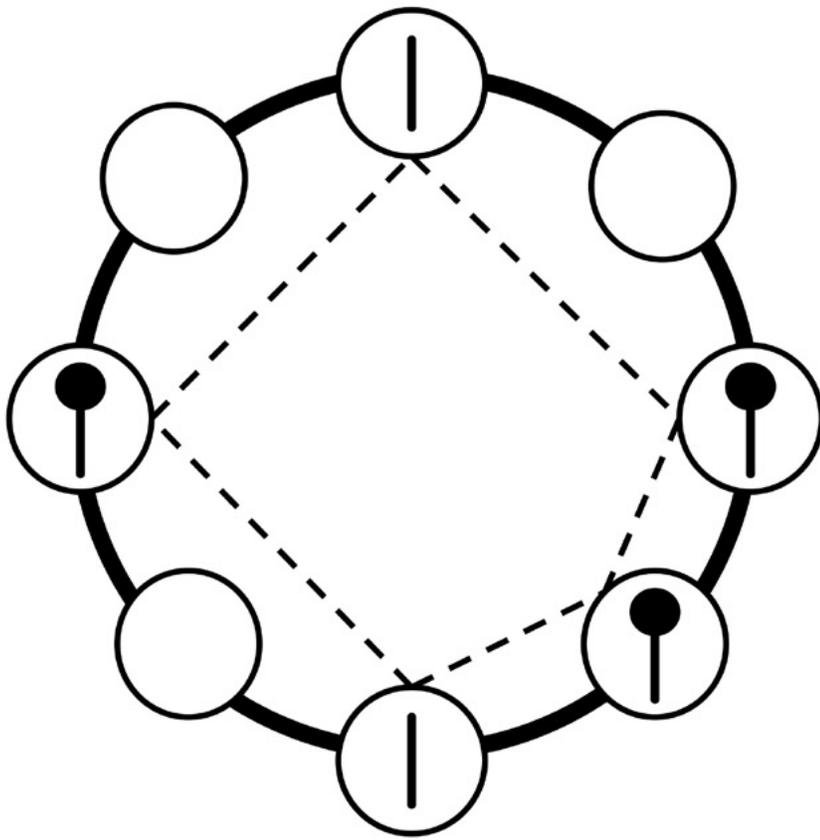
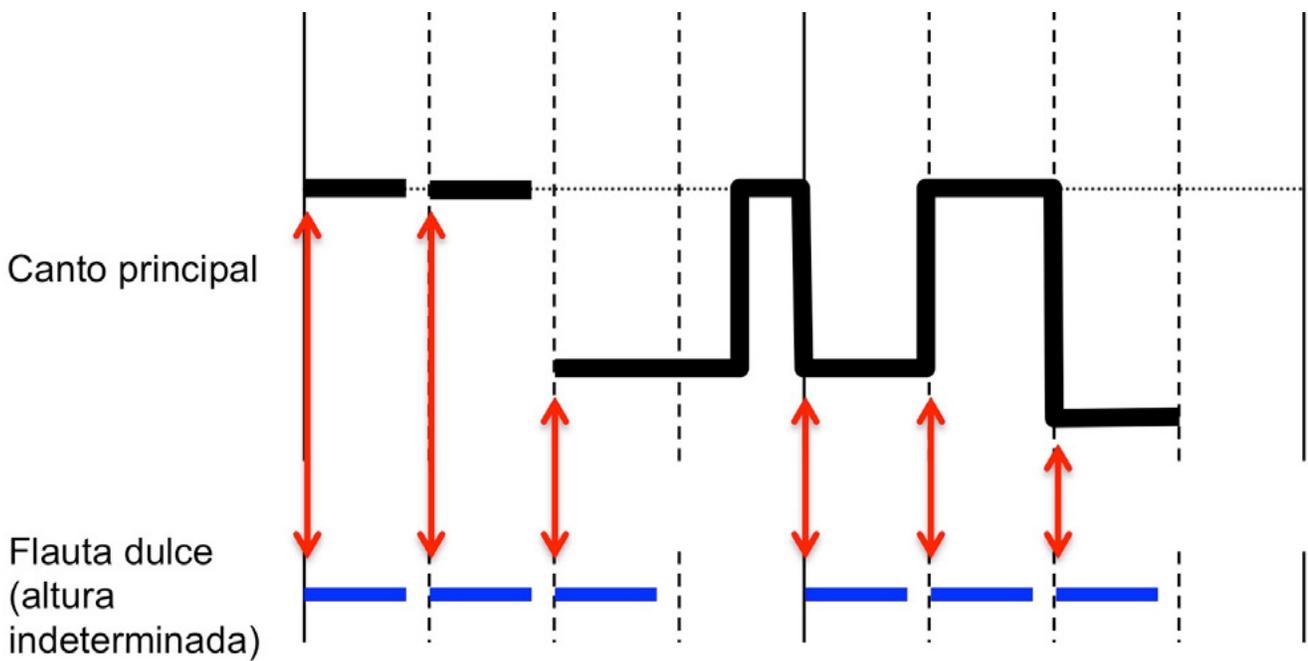
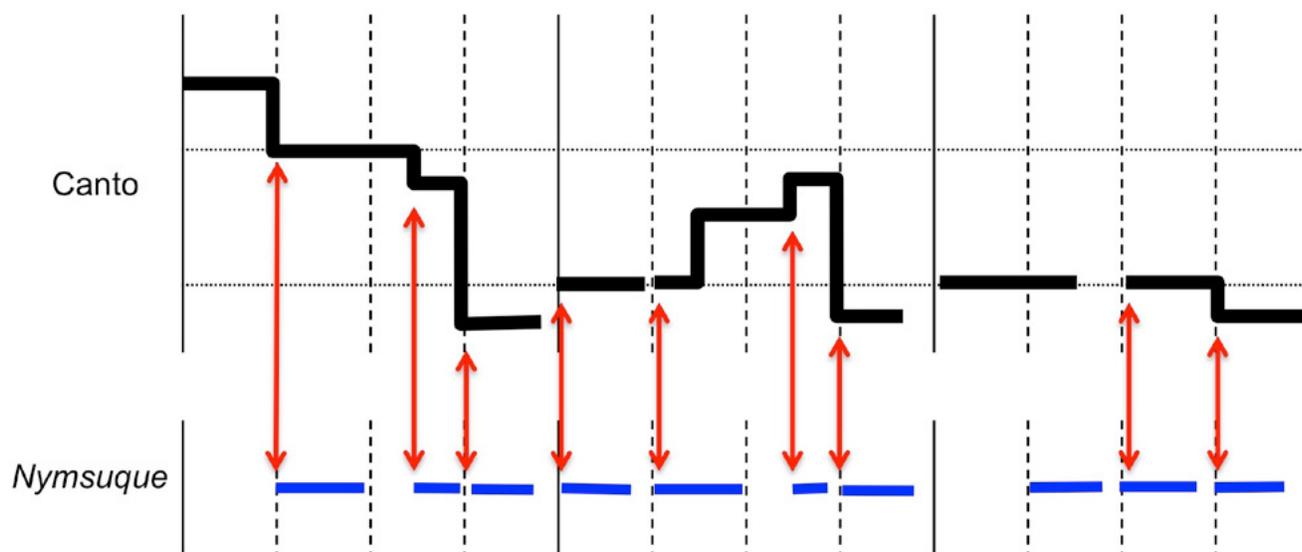


Figura 7. Toque de tambora de Gonzalo Cabiativa

Figura 8. Utilización rítmica de flauta dulce en el "canto de gallinazo/tymanso"





Esta utilización rítmica de instrumentos no percusivos está presente en otras prácticas de la comunidad o, más bien, proviene de estas prácticas previas en las que se insertan los cantos del *mamo* Luka. Este es el caso de la utilización de la caja de las guitarras acústicas a manera de tambores o el golpeo de las embocaduras de las caracolas con las palmas, acciones realizadas de manera recurrente por líderes culturales de la comunidad como Wilmer o David Chisaba. La interpretación de motivos rítmicos en el soplido del *nymysuque* o caracola, asimismo, se ha presentado en algunas interpretaciones de cantos como el de “zorro/fo/Nemcatacoa” (figura 9). Al igual que lo sucedido con las flautas dulces, el resultado sonoro se puede entender desde el acople homorrítmico y la forma de textura de monofonía compleja.

Figura 9. Toque percutido del nymysuque en el “canto de zorro/fo/Nemcatacoa”.

Cantar del territorio (darle voz al territorio)

Además de este ejercicio de “cantar *en* el territorio/comunidad/cuerpo”, en el que utilizamos la práctica musical como forma de territorialización, vemos también que hay un constante “cantar *del* territorio” que emerge a través de nuestras prácticas. Esta acción la hemos concebido como una forma de “darle voz al territorio”, la cual se manifiesta a través de ejercicios de memoria territorial presente tanto en nuestros cantos como en la construcción de nuestros instrumentos, a través de sus afinaciones y materiales utilizados.

En el caso de los cantos nacidos de nuestro proceso comunitario más reciente, podemos ver la manera en que esto se expresa en la canción “Niño Tunjo”, compuesta por Wilmer Talero. Como podemos observar, en ella se mencionan tierras ancestrales del antiguo resguardo que hoy son barrios densamente poblados por la comunidad Muysca de Suba como El Rincón o La Gaitana. Además, Wilmer le canta a lugares sagrados como humedales y cerros que perviven en nuestro contexto actual (Tibabuyes o La Conejera), vinculando el territorio local de Suba con la historia de origen Muysca de Bachué, enmarcada en la laguna de Iguaque en Boyacá:

De Iguaque sali eron ellos, fucha nga chuta

Para poblar la sabana, la sabana de Muyquyta

Como Muysca convivieron pa enseñarnos a cuidar

La hicha guaia nga xie para toda Bogotá

Coro

En Suba y en Tibabuyes

En Suba y la Conejera

En Suba y en Teusacá

En Suba y en La Gaitana

En Suba y en Tuna alta

En Suba y en El Rincón

En Suba y con su pueblo

En Suba y todos sus cerros

Estrofa 2

En Suba arriba en los cerros, un niño me compartió

Totuma de chicha y tejo del Muysca su tradición

Amigo para los chuta del cerro su protector

El niño tunjo en la cima ve a los Muyscas y su canción. (Wilmer Talero Martínez)

Ahora, al encontrarnos con nuestro pueblo hermano U'wa, a través de la visita del mayor Berito Cobaría a Suba, encontramos que esta forma de memoria territorial se expresa también en los largos cantos que el mayor U'wa entona, los cuales le fueron entregados en su territorio dentro del proceso de formación como autoridad ancestral. Estos cantos, como nos explicó en el encuentro, contienen la toponimia de un territorio extenso que va recorriendo múltiples sitios sagrados, desde el Sisuma (nevado del Cocuy), hasta pasar por Waria (cerro de Monserrate) y Borana (cerro de Guadalupe). Como describió Anne Osborn (1985, 135) en su trabajo con los U'wa, dichos cantos rituales son parte de mitos cantados que cuentan viajes de animales por el territorio ancestral. Este es el caso del "Vuelo de las tijeretas", una parte del mito del Aya que *documenta* los recorridos de estas aves (las tijeretas) como forma de registrar, también, las rutas de los distintos grupos U'wa a través del canto.

Este encuentro de intencionalidades entre la canción del "Niño Tunjo" y los cantos U'wa, además de resaltar y fortalecer este vínculo entre el territorio, sus toponimias y la historia mítica de los pueblos, expresan un contexto temporal particular, el cual es transformado constantemente. En primer lugar, en el caso de "Niño Tunjo", el texto da cuenta de cómo las toponimias de Suba, al igual que el territorio, han cambiado a lo largo de la historia de usurpación de

lugares sagrados y de la constante urbanización de nuestro territorio ancestral. De esta manera, esta canción usa topónimos actuales y del pasado que, así como responden al contexto actual de transformación, nos recuerdan que habitamos las tierras ancestrales del antiguo resguardo, para reconocer en la historia inmediata que nos preside otros cantos posibles a Suba en los que se retomen las toponimias antiguas.

De modo similar en los cantos U'wa, Osborn ya había dado cuenta en 1985 de la transformación de estos en coherencia con la adaptación del pueblo indígena y su relación con el territorio. En el caso del "Vuelo de las tijeretas", si bien este canto documenta una noción territorial que se enmarca dentro de una vivencia U'wa específica, ella argumenta que la introducción de toponimias como Thantaiya (Bogotá) o Tujara-Tunhagra (Tunja) corresponde a la inclusión de nuevas rutas bajo la influencia de otro orden territorial, como es el impuesto por la capital (84). Ahora bien, en el caso del mayor Berito, quien sale frecuentemente de su territorio original (incluso a otros continentes como Europa o Asia), pudimos ser testigos de la manera en que su canto, a la par de su noción territorial, es ampliado, introduciendo nuevas toponimias que consolidan de este modo un territorio más extenso cada vez. Así fue como en el momento de su partida el mayor solicitó los nombres de los sitios visitados en Suba acompañados de un mapa gráfico de su ubicación, como manera de apoyar las luchas territoriales de la comunidad desde su canto. Este proceso, nos contó, ha sido repetido con territorios tan distantes como Noruega o Washington, lugares que el mayor ha visitado previamente en su labor.

Ahora bien, este ejercicio compartido de "darle voz al territorio" a través de esta suerte de "documentación territorial cantada", ha sido reflexionado con la comunidad dentro del proyecto en cuestión, específicamente en los palabreos colaborativos que realizamos. Lilia Niviayo menciona, por ejemplo, cómo en dos resguardos U'wa que visitó (Barro Negro y Cubará) le enunciaron la tarea de "cantar al territorio": "cántenle al territorio en las palabras que empiecen a salir" (Lilia Niviayo, comunicación personal, 15 de febrero de 2019). Sobre esto ella resalta la condición histórica particular de este ejercicio dentro de la constante transformación del territorio:

Creo que el territorio también habla en el momento, o sea, hoy, ahorita... de pronto cuando les hablé a ellos [los U'wa], cuando ellos vinieron en ese tiempo cronológico, pues yo creo que el territorio habló de una forma diferente, y ahorita nos habla diferente. Entonces yo sí creo que no nos puede dar temor, ni sentir que lo que estamos cantando no es del territorio. Sino al contrario, sí está, porque, si el territorio nos está hablando, pues nos está dando esa voz. (Lilia Niviayo, comunicación personal, 15 de febrero de 2019)

Así es como el organismo vivo que es/somos el territorio canta a través de canciones como "Niño Tunjo" para contar su momento presente, utilizando toponimias actuales que expresan toda la transformación vivida por la urbanización desbordada, por la llegada de la ciudad a nosotros.

Por otro lado, dentro del proceso vivido actualmente, este ejercicio de "darle voz al territorio" se recrea de formas diversas. En primer lugar, la manera en que se han apropiado los cantos del *mamo* Luka reafirma la necesidad de documentar este territorio a través de toponimias y situaciones espaciales particulares, como las que experimentamos en Suba. Como relatamos en la introducción, la mayor forma de apropiación de estos cantos ha sido la creación colectiva de textos en *muysc cubun* por medio de metodologías colaborativas en espacios de la comunidad. Este proceso enfatizó la necesidad de transmitir intenciones territoriales claras, por medio de su verbalización en *muysc cubun*. Este es el caso, por ejemplo, del "canto de padre *sol/chipaba sua*"; en el que se describe el movimiento del sol desde la perspectiva de nuestro territorio ancestral, desde su nacimiento por los cerros de Suba hasta su despedida por la laguna de Tibabuyes:

Canto de padre sol/chipaba sua

<i>Muysc cubun:</i>	Español:
<i>Chiminigagua, chipaba sua</i>	Chiminigagua, nuestro padre sol
<i>Chipaba sua, chipaba sua</i>	Nuestro padre sol (x2)
<i>Quyne zocam, gata quyne</i>	Fuerza de inicio, fuerza del fuego
<i>Chicusmuy gue, sua chihicha</i>	Nuestro cusmuy-casa, alegría del sol
<u><i>Suaz guan fac azasqua</i></u>	<u>Sale el sol por la montaña</u>
<u><i>Suaz xiguan ac azasqua</i></u>	<u>Se esconde el sol en la laguna</u>

A su vez, en el “canto de culebra/muyso”, la co-creación resultante nos hace recordar ese vientre femenino que es el gran Tibabuyes, sitio sagrado fundamental de la comunidad, así como su relación con nuestra tradición oral local expresada en la historia de la serpiente de oro:¹⁰

Canto de culebra/muyso

<i>Muysc cubun:</i>	Español:
<i>Xie guaia, guaia xie</i>	Madre-de-agua, agua madre
<i>Huitaca, Tibabuyes</i>	Huitaca, <u>Tibabuyes</u>
<i>Mecpquaoa, nyia muyso</i>	Hermosa, <u>serpiente de oro</u>
<i>Huitaca, Furachogue</i>	Huitaca, mujer buena
<i>Bachué, Furachogue</i>	Bachué, mujer buena

Ahora bien, este ejercicio de “darle voz al territorio” no solo es re-creado desde el *muysc cubun* y el uso de las toponimias, sino también desde los propios sonidos del territorio, como en el caso de la construcción de instrumentos musicales. En el caso de nuestra experiencia en el proyecto, relatamos en la introducción el ejercicio de construcción de *chiflos* o *capadores* que desarrollamos con algunos jóvenes y niños de la comunidad, guiados por Manuel Gómez.

Manuel, como describimos de manera general, nos compartió la herencia que su bisabuela le dejó, quien construía este tipo de aerófonos a partir de la “caña brava” o “chin”. Como forma tradicional de afinar estos *chiflos*, la bisabuela de Manuel ajustaba los tonos de las cañas a los sonidos de los pájaros que habitaban su hogar. De este modo, ella tenía varios *chiflos* que resguardaban así el eco sonoro de su territorio. En el caso de nuestra experiencia, y retomando esta práctica de afinación, se utilizaron los sonidos del canto del garrapatero (*Crotophaga ani*), presente en la localidad de Suba, para lo que fue necesario recorrer el territorio y documentarlo a través de registros sonoros.

Ahora, en este proceso de co-elaboración, los elementos que nutrieron el desarrollo de los *chiflos* tomaron relevancia simbólica y material como proceso político comunitario ligado al territorio particular de Suba y su historia musical. Por un lado, al retornar este saber a Suba, encontramos que abuelas como Blanca Marina Cabiativa recordaban estos instrumentos de su niñez, pues su abuelo Abraham Cabiativa elaboraba estos instrumentos durante su ratos libres, luego de trabajar en el chircal, hace más de sesenta años aproximadamente. Estos aerófonos, llamados en Suba *capadores*, acompañaron a los tiples, requintos, riolinas o dulzainas, pande-retas, raspas, flautas, cucharas, mates y “quiribillos” en las chicherías antiguas de Suba, así como las romerías religiosas y novenas decembrinas de décadas atrás. Incluso, además de la recuperación de la memoria musical de la comunidad a través del relato de la abuela, este proceso desembocó en el hallazgo del último capador construido por don Abraham, entre las reliquias familiares de doña Blanca. Este hallazgo inigualable ha permitido hoy la reconstrucción de un instrumento propio de la comunidad, con una afinación única que surge del territorio ancestral de Suba y guía el proceso de revitalización de la música propia Muysca de Suba que se adelanta actualmente. De este modo, la elaboración de estos instrumentos hizo germinar un proceso comunitario de conciencia histórica: recuperar este saber de los *capadores* es recuperar nuestra propia historia y memoria, la cual nos habla a través de la construcción de instrumentos musicales que el mismo territorio produce, resguarda y entrega hoy.

Por otro lado, la “caña brava” o “chin” con la que son elaborados estos instrumentos es un material que se consigue en los cerros de Suba, como materia prima que nos recuerda que el territorio y madre (*uaia*) es la proveedora de todo, la generadora de la vida y la cultura (Murillo Escobar 2016, 129). Asimismo, el canto del garrapatero se plasmó en los chiflos construidos en el proceso, documentando y reconociendo el territorio como en los cantos de Berito o de Wilmer, aunque ahora desde una dimensión organológica.

Por último, y en coherencia con nuestra concepción integral de los procesos territoriales, comunitarios y políticos, vemos este ejercicio de manera vinculada al proceso de defensa del territorio. Este, a su vez, no está desligado de las amenazas que los proyectos del Distrito Capital adelantan constantemente en la Suba ancestral:

En este momento, Suba es la localidad en la que más árboles van a talar en todo Bogotá. En nuestra localidad, van a cortar más de 7000 árboles. Esos 7000 árboles están donde ustedes van: acá al lado de Tuna Alta, en los humedales, en el humedal de La Conejera, en el humedal de Tibabuyes, en la quebrada La Salitrosa y en el cerro del Indio, nuestro cerro. Hoy, el día de hoy, ustedes van a comenzar a hacer un reconocimiento de las aves que hay en ese espacio. Recuerden que por cada árbol que se está talando se está perdiendo el hogar de miles de aves. Entonces, ustedes hoy, y ustedes lo que han venido haciendo es reconociendo la tierra que les heredaron sus abuelos. Que ya no lo heredó en papeles, sino lo heredó en lucha, en pelearnos estos espacios. Entonces, sumercedes, ya han venido reconociendo plantas, han venido plantando allá. Hoy, van a reconocer sonidos, sonidos de pájaros que son nuestros animales sagrados, que son representaciones del sol, son representaciones del “mundo de arriba”, del *guat-quyca*, de nuestra ley de origen. (Jorge Yopasá, comunicación personal, 23 de marzo de 2019)

En estas palabras de Jorge, además de relatar de manera clara la relación estrecha entre el conocer el territorio y defenderlo, podemos ver cómo el proceso de defensa territorial es un proceso ligado también a lo cosmogónico, a la ley de origen y a la espiritualidad propia: recuperar la ley de origen es, a su vez, proteger el territorio desde su reconocimiento, expresando la visión aterrizada de la cosmogonía Muysca que se recrea constantemente en la comunidad.

Cerrar el tejido para iniciar otros nuevos

Como hemos podido ver a través de las distintas experiencias narradas, los procesos analizados colaborativamente hacen parte de un proyecto cultural y político a largo plazo desde la comunidad indígena Muysca de Suba, el cual se enmarca dentro de la revitalización cultural de los pueblos originarios como alternativa a la reproducción sin límites de la colonialidad (Gómez Montañez y Gómez-Cáceres 2020, 161; Muñoz Fernández 2014; Restrepo y Rojas 2010). De este modo, las acciones y los resultados obtenidos en esta investigación obedecen a las dinámicas propias de procesos comunitarios percibidos y pensados desde largas temporalidades que se intentan sostener hacia el futuro, en contraposición a las dinámicas actuales de producción de conocimiento académico marcadas por las lógicas neoliberales (Miguel, Ranocchiari y Sardo 2020, 372). Así es como nos resulta difícil concluir esta exploración, pues entendemos este proceso como un tejido que, como la *cona* (mochila pequeña) o la *chisua* (mochila), continúa en su crecimiento espiralado cada día. No obstante, en el proceso constante de cosechar lo sembrado para volver a sembrar, retomamos ciertos elementos centrales de este ejercicio, así como los nuevos caminos que se abren de aquí en adelante.

Por un lado, hemos visto cómo, desde nuestra perspectiva comunitaria, el territorio es entendido como un organismo vivo que integra a la comunidad y sus prácticas culturales, desde una concepción multiescalar e interrelacionada (Haesbaert 2020, 282). A partir de esta visión orgánica, nos vemos a nosotros, como comunidad Muysca de Suba, siendo una extensión de nuestro territorio ancestral, y así comprendemos nuestra cultura como la manifestación de las dinámicas en que el territorio mismo se auto-regula. Dentro de esta, las prácticas musicales son formas particulares de expresión del organismo vivo que es la Suba Muysca. Así es como hemos concluido, desde el análisis colaborativo propio, que nuestro “hacer música” es el mismo “hacer música” del territorio, la manera en que el territorio suena, se hace escuchar y busca un sonido propio mediante un ejercicio constante de territorialización musical.

En el ámbito comunitario, consideramos que nuestra historia de continua habitabilidad en el territorio, desde hace aproximadamente 1200 años, es uno de los aspectos que permite esta dinámica expresada en lo musical. Si bien esta particularidad es un rasgo de nuestra comunidad, consideramos que nos hace diferentes ante otros procesos comunitarios recientes en el altiplano cundiboyacense (Goubert Burgos 2019, 57). Esta noción de permanencia en el territorio, a su vez, es lo que nos ha hecho resistir ante la llegada de la ciudad a nosotros, la cual, al transformar nuestro territorio, nos ha venido cambiando también a nosotros y a nuestra cultura como Muyscas de Suba (Niviayo 2017, 83).

En el caso del proyecto de investigación que relatamos, hemos visto cómo la realización de metodologías flexibles e interculturales, en las etnomusicologías colaborativas y aplicadas, es lo que ha permitido que el territorio se manifieste de manera efectiva y genere aportes a los procesos de revitalización musical y apropiación de nuevos saberes, los cuales son reconocidos a través del análisis participativo en los espacios propios de la comunidad. Es este tipo de apuesta investigativa colaborativa lo que ha permitido contar con el territorio como un sujeto, actor o agente dentro del “hacer música”. Así, escuchamos la voz de la Suba Muysca a través de la palabra reflexiva de cada participante de la comunidad en esta búsqueda por comprender y visibilizar nuestra propia forma de cantar.

A su vez, este proceso colaborativo y flexible nos obligó a recorrer el territorio para “cantar en él”, integrando en estas voces las distintas luchas que se viven a diario desde el territorio/comunidad, reconociendo en nuestras prácticas musicales un ejercicio político de resistencia frente a la colonialidad y la urbanización. Desde las voces y reflexiones recogidas en los palabra-breos, consideramos que es el territorio mismo el que nos ha convocado a recorrerlo mediante

nuestros cuerpos y nuestras voces. Además, como relatamos, esta acción constante de recorrer el territorio la entendemos dentro de diferentes escalas, las cuales van desde el territorio amplio de la Suba Muysca hasta el primer territorio que es nuestro cuerpo, y así articular una noción integral y multiescalar de la espacialidad y la corporalidad, en la revitalización de formas ancestrales del pensamiento propio que se resguardan en nuestra lengua “dormida” (Gómez Montañez y Gómez-Cáceres 2020, 165). De esta forma, a través de los diferentes escenarios de aplicación desarrollados en el proceso investigativo, tales como encuentros, talleres y palabreos, hemos podido cantar en la *zyta* (cumbre) del cerro del Indio, al mismo tiempo que cantamos en la *zyta* (coronilla) de nuestra cabeza. Del mismo modo, hemos podido entonar nuestras voces en la *chupqua* (humedal) de Tibabuyes, en el mismo momento que entonamos nuestras voces en la *chupqua* (vientre) de nuestros cuerpos.

Por último, comprendemos cómo el ejercicio musical y constante de territorialización que hemos adelantado en este ejercicio nos ha permitido reconocer su propio canto en el nuestro, como forma de “darle voz al territorio” en nuestras prácticas musicales. A partir de la comprensión de una continuidad y similaridad entre elementos que emergen constantemente tanto en nuestros cantos como en los de pueblos originarios hermanos como los U’wa, evidenciamos una función característica de la música como medio de registro y documentación de la voz del territorio, posibilitando la pervivencia de estas memorias dentro del ejercicio constante de la resistencia cultural. Así es como a través de la nominación de lugares geográficos y recorridos a través de la palabra, al igual que del reconocimiento y la recopilación de los sonidos del territorio mediante la construcción de instrumentos propios como los *chiflos* o *capadores*, vemos en la música una herramienta potente de memoria territorial que debemos seguir caminando.

De este modo, este proceso nos abre nuevas rutas para recorrer de aquí en adelante, instándonos a la necesidad de seguir desarrollando este tipo de ejercicios de manera más consciente y detallada. Los extensos cantos U’wa, al documentar los amplios recorridos de aves en su territorio ancestral, nos animan a generar procesos de investigación territorial y musical mucho más profundos, los cuales nos permitan seguir recorriendo la Suba Muysca desde el canto, el sonido y la palabra. Entre estos nuevos caminos, está la posibilidad de registrar la voz del territorio en nuevos cantos co-creados que cuenten, por ejemplo, los caminos que el agua traza en su paso por nuestra Suba ancestral, desde el páramo hasta el Tibabuyes, o los lugares donde nacen, en nuestros cerros, las tierras arcillosas con las que podamos hacer nuevos instrumentos musicales que se remitan a prácticas ancestrales.

Para esta tarea, vemos la necesidad imperante de continuar el desarrollo de esta apuesta hacia una etnomusicología colaborativa, aplicada y, por qué no, propia, en la que la creación de nuevas metodologías de investigación desde nuestros usos y costumbre nos permita recorrer, habitar y reconocer el territorio que somos. Asimismo, estas posibilidades se tejen con procesos integrales vividos actualmente en la comunidad, como la necesidad de construcción de un plan de vida¹¹ integral que nos permita trazar rutas hacia el futuro desde nuestras raíces en el pasado. De este modo, el “hacer música” y reflexionar colectivamente sobre las prácticas se convierten en herramientas fundamentales a través de las cuales nosotros, como territorio/comunidad de la Suba Muysca, pervivimos y resistimos ante el cemento que nos fractura.

Así es como hemos narrado la manera en que vivenciamos y reconocemos las prácticas musicales en nuestro proceso comunitario, alejándonos radicalmente de un “hacer música” desde ontologías coloniales ligadas a la producción e intencionalidades del arte como “objeto a ser contemplado” (Mignolo, citado en Gonnet Burgos 2015, 19). Por el contrario, el sonido es, para nosotros, un acto de creación expresado en nuestra ley de origen,¹² el cual crea y recrea nuestro territorio/comunidad mediante este tipo de prácticas culturales en resistencia, las cuales tejen y retejen vínculos resonantes entre los Muyscas de Suba y los humedales, los cerros y las lagunas, como “cuerpo(s) de un hermoso territorio” (Yopasá 2016, 29).

[NOTAS]

1. La decisión de utilizar el vocablo Muysca responde a dos razones: La primera se refiere a los estudios y la descripción lingüística de la lengua Muysca, en que desde una perspectiva fonológica se ha concretado, según los gramáticos de la lengua, la existencia de seis fonemas vocálicos. Los manuscritos o fuentes primarias, en especial, la de fray Bernardo de Lugo (Mns 158 del siglo XVI) explican que en dicha lengua se encontraba un sonido que no es e ni i, (/ / central semicerrada), cuyo grafema se representó como una ípsilon (), y después con una y griega. A su vez, en todos estos manuscritos, la palabra Muysca (gente) aparece escrita de esta manera, con el uso de la y griega. Este rasgo ortográfico sirvió para distinguir dicha vocal en la Colonia y se continuó usando muchos años después. La segunda perspectiva, política comunitaria, ha posicionado este grafema como el representativo para varios procesos comunitarios y políticos organizativos en la comunidad Muysca de Suba (Grupo Muyscubun). Así, para muchos de sus integrantes, incluyéndonos, la referencia de la y en la palabra “Muysca” induce el apoyo a un posicionamiento en torno a la revitalización de la lengua y la cultura, pero también a un posicionamiento político frente a la distinción y heterogeneidad de estos en las diferentes comunidades Muyscas. Por su parte, la utilización de la mayúscula inicial en la denominación de los pueblos originarios (como Muysca, Kogui o U’wa) responde a una tendencia creciente en los textos producidos desde los mismos pueblos. Esta es la comprensión del nombre de un pueblo como nombre propio de un sujeto colectivo, desde una visión de mundo profundamente comunitaria.
2. Término utilizado por los abuelos de la comunidad como un rasgo identitario de vinculación al territorio y a los ancestros Muyscas de Suba (Carrillo Avendaño 1997).
3. Agradecemos especialmente a Antonio Daza (Kulchavita), quien grabó los cantos y conservó los casetes, y así permitió que este repertorio sea trabajado en procesos diversos de revitalización cultural en el territorio.
4. El proceso de revitalización de nuestra lengua propia (muysc cubun) que se ha venido desarrollando en Suba se basa en los aportes del grupo de investigación Muysc cubun (iniciado por Diego Gómez y dirigido actualmente por Brenn T. Romero) y del que algunos comuneros hacen parte, como Nicolle Torres Sierra y Jorge Yopasá. De este modo, las palabras en muysc cubun que utilizamos en este texto provienen del trabajo de construcción del diccionario muysc cubun-español que este colectivo ha adelantado (Gómez Aldana 2012).
5. Además, creemos necesario resaltar aquí la conformación intercultural y colaborativa de nuestro equipo de investigación en el proyecto, integrado por dos investigadores Muyscas de Suba (Wilmer e Iván) y un investigador solidario ajeno a la comunidad (Alejandro). A su vez, este aspecto nos lleva a elegir también el modo en que escribimos este artículo en primera persona plural, desde la voz de la Suba muysca.
6. La thartana es un instrumento de viento u’wa. Es un aerófono de cañas amarradas, similar a los capadores de nuestra comunidad (Osborn 1995, 108).

7. El tipo de notación que utilizamos fue desarrollado por Alejandro y Wilmer en espacios colaborativos de escucha y análisis musical. Con esta forma gráfica de aproximación a lo sonoro, pretendemos dar una idea general de lo sucedido en las interpretaciones, la cual sea más accesible que la notación musical occidental. Las líneas de colores representan las voces o frases melódicas de los participantes en los cantos, en un plano bidimensional: altura del sonido (vertical) y tiempo (horizontal). Las líneas punteadas horizontales demarcan un espacio aproximado de una quinta justa. Las líneas discontinuas verticales marcan espacios de tiempo regulares (pulsos), mientras que las líneas continuas demarcan las secciones o los módulos de los cantos, los cuales son repetidos a voluntad de los cantantes.
8. El Gue Atyquib Xaguara sun Siasua (Casa de Pensamiento Intercultural) es una institución educativa adscrita a la Secretaría de Integración Social, donde se desarrolla un proceso de educación propia para primera infancia desde los saberes ancestrales y heredados de la comunidad.
9. Para la comprensión visual de este patrón rítmico, adoptamos la grafía circular utilizada por Arom (citado en Reynoso 2006, 187), la cual permite la comprensión cíclica de bases rítmicas.
10. La historia de la serpiente de oro de la laguna de Tibabuyes es una narración propia heredada de nuestros abuelos, la cual tiene fuertes vínculos con la historia de origen de Bachué en la laguna de Iguaque (Carrillo Avendaño 1997).
11. Los planes de vida de los pueblos indígenas son instrumentos de planeación realizados en estos como alternativa a los planes de desarrollo estatales, privados y de las organizaciones no gubernamentales (ONG). Son elaborados a partir de procesos participativos en los que se determina la visión de futuro de cada pueblo articulando sus propios principios cosmogónicos y ontológicos con los principios del desarrollo y la modernidad impuestos (Vieco Albarracín 2010, 149).
12. Llamamos ley de origen a la historia cosmogónica de Chiminigagua, la cual relata la creación e iluminación del mundo mediante el sonido/luz primigenio salido de los picos de cuatro tymanso (gallinazos) que emergieron del interior de la “pulpa de luz resplandeciente” (Chiminigagua).

[REFERENCIAS]

- Aubert, Laurent. 2012. "Nuevos objetos de estudio, nuevos retos: Replantear la etnomusicología". <http://www.musigrafia.org/acotratiempo/?ediciones/revista-20/traduccion/nuevos-objetos-de-estudio-nuevos-retos-replantear-la-etnomusicologa.html>.
- Burcet, María Inés. 2017. "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical". *Revista Internacional de Educación Musical* 5, n.º 1: 129-138. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p129-138>.
- Carrillo Avendaño, María Teresa. 1997. "Los caminos del agua según la tradición oral de los raizales de la sabana de Bogotá". Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia.
- Durán Velasco, Alejandro. 2016. "Btyscua: Hacia una 'recuperación' sistémica de prácticas musicales Muyscas". Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana.
- Durán Velasco, Alejandro. 2020. "Muysc ty, quycac ty aguene: Tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos Muyscas reterritorializados". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15, n.º 1: 54-74. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.mtqt>
- Ghiso, Alfredo. 2000. "Potenciando la diversidad (diálogo de saberes, una práctica hermenéutica colectiva)". *Aportes* 53: 58-71. http://www.parquedelavida.co/images/contenidos/el_parque/banco_de_conocimiento/potenciando_la_diversidad.pdf
- Gómez Aldana, Diego. 2012. "Diccionario Muysca-español". Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez Montañez, Pablo Felipe y Sarai Andrea Gómez-Cáceres. 2020. "La indigenidad Muysca contemporánea en la comunidad de Suba: Motivos y motifemas de la naturaleza en canciones y poemas". En *Naturaleza y ambiente, dos categorías que se enfrentan. Experiencias investigativas con pueblos originarios en Colombia*, editado por Sonia Uruburo Giléde y Yaneth Ortiz Nova, 161-197. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Gonnet, Daniel Horacio. 2015. "Aprendiendo música en el encuentro: La construcción de conocimientos musicales a través de la práctica comunitaria y situada". Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9736>
- Goubert Burgos, Beatriz. 2016. "Muysca Sounds: Indigenous Politics of Recognition in Multicultural Colombia". Conferencia pronunciada en la Cornell University, 19 de septiembre. <https://www.youtube.com/watch?v=sKIQcigfzGU>.
- Goubert Burgos, Beatriz. 2019. "Nymsuque: Contemporary Muysca Indigenous Sounds in the Colombian Andes". Tesis de doctorado. Columbia University.
- Haesbaert, Rogerio. 2020. "Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): Contribuciones decoloniales". *Cultura y Representaciones Sociales* 15, n.º 29: 267-301. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102020000200267&script=sci_arttext.
- Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier". *Trans: Revista Transcultural de Música* 13. <https://www.sibetrans.com/trans/article/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Martí i Pérez, Josep. 1995. "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *Trans: Revista Transcultural de Música* 1. <https://www.sibetrans.com/trans/article/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>
- Miguel, Ana Flávia, Dario Ranocchiaro y Susana Sardo. 2020. "Prácticas de investigación compartida en música: Tentativas y desafíos desde Portugal". *Revista de Antropología Iberoamericana* 15, n.º 2: 357-382. <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/86187>
- Muñoz Fernández, Esperanza. 2014. "Análisis del proceso de revitalización cultural del pueblo indígena Yanacona del departamento del Cauca, Colombia". Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4472>.
- Murillo Escobar, Duvan Ricardo. 2016. "Seguimiento a la palabra: Aproximación a los ejercicios de memoria y reflexión de las autoridades ancestrales indígenas en los círculos de palabra". *Maguaré* 30, n.º 2: 121-147. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66916>
- Niviayo, Iván M. 2017. "El rostro, la tierra y la ciudad: Reflexiones sobre la etnicidad de los Muyscas de Suba". En *Territorios y memorias culturales Muyscas: Etnografías, cartografías y arqueologías*, editado por Pablo Felipe Gómez Montañez y Fredy Leonardo Reyes Albarracín, 73-92. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Obando Rodríguez, Julián. 2018. "Música Muysca y sus nuevas sonoridades". Tesis de maestría. Universidad de Viena.
- Osborn, Ann. 1985. *El vuelo de las tijeretas*. Bogotá: Banco de la República.
- Osborn, Ann. 1995. *Las cuatro estaciones: Mitología y cultura social entre los U'wa*. Bogotá: Banco de la República.
- Pelinski, Ramón. 2000. "Etnomusicología en la edad posmoderna". https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/237579/mod_resource/content/0/02_www.candela.scd.cl_docs_pelinski-fichamento.pdf.
- Ramos Pacho, Abelardo y Joanne Rappaport. 2005. "Una historia colaborativa: Retos para el diálogo indígena-académico". *Historia Crítica* 29: 39-62. <https://doi.org/10.7440/histcrit29.2005.02>.
- Restrepo, Eduardo y Axel Rojas. 2010. *Inflexión decolonial: Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca. <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/8.pdf>.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización. Vol. 2: Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: San Benito.
- Rodríguez Valbuena, Danilo. 2010. "Territorio y territorialidad: Nueva categoría de análisis y desarrollo didáctico de la Geografía". *Unipluriversidad* 10, n.º 3: 90-100. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/9582>.
- Tygel, Júlia Zanlorenzi. 2005. "Etnomusicología aplicada: Uma reflexão crítica sobre dois projetos de pesquisa e ação". En XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). http://juliatygel.com.br/wp-content/uploads/2016/03/2005-www.anppom.com_br_anais_anaiscongresso_anppom_2005_sessao13_julia_tygel.pdf

- Tygel, Júlia Zanlorenzi y Lenita W. M. Nogueira. 2008. "Etnomusicología participativa: Alguns pontos sobre conceitos e possibilidades". En XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). https://www.academia.edu/download/3960978/com435_-_tygel_et_al.pdf
- Vieco Albarracín, Juan José. 2010. "Planes de desarrollo y planes de vida: ¿Diálogo de saberes?". *Mundo Amazónico* 1: 135-160. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/9918>.
- Yopasá Cárdenas, Jorge David. 2016. "Del adjetivo. Relato: Cuerpo de un Hermoso Territorio". En *Lengua Muysca de Suba. Cuadernillo de actividades*, 29-40. Cerros Sagrados de Suba: Cabildo Indígena Muysca de Suba.