

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PALOMA PALAU VALDERRAMA

***¡Que sea para bien!* Saberes musicales y alianzas sónicas
de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia:
una interpretación desde las (etno)musicologías**

Porto Alegre

2020

PALOMA PALAU VALDERRAMA

***¡Que sea para bien!* Saberes musicales y alianzas sónicas
de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia:
una interpretación desde las (etno)musicologías**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música, na Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora: Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Valderrama, Paloma Palau
¡Que sea para bien! Saberes musicales y alianzas
sónicas de la gente negra del Sur del Valle del Río
Cauca, Colombia: una interpretación desde las
(etno)musicologías / Paloma Palau Valderrama. -- 2020.
256 f.
Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Etnomusicologia. 2. Saberes musicais. 3.
Epistemologias. 4. Afrocolombianos. 5.
Territorialidade. I. Lucas, Maria Elizabeth da Silva,
orient. II. Título.

PALOMA PALAU VALDERRAMA

***¡Que sea para bien!* Saberes musicales y alianzas sónicas
de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia:
una interpretación desde las (etno)musicologías**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Música, na Área de Concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Mauricio Pardo Rojas
Universidad de Caldas (Colombia)

Dr. Samuel Mello Araújo Junior
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dra. Marília Raquel Albornoz Stein
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMIENTOS

A los intérpretes, creadores, cantoras, bailadoras, hombres y mujeres afrocolombianos expertos de los saberes musicales del sur del Valle del Río Cauca por su generosidad y enseñanzas.

A las personas de Dominguillo, la familia Lasso Caracas, los integrantes de Aires de Dominguillo, Gerardo Palacios, doña Selmira, Leoncio Tegüé, don Diego, doña Cipriana Valencia (q.e.p.d.), con gran afecto, por enseñarme y acogerme en sus vidas; a Lorena y al rector Yazzir Polanco de la Institución Educativa Agropecuaria Dominguillo, y a Judith Serna y Jersaín Campo del Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó (CURPAQ) por la acogida y apertura.

A la familia Larrahondo, la familia Balanta, Jesús Antonio Mosquera, Luis Carlos Ochoa, Carlos Quinto, Ronald Balanta, Javier Montilla, Cristóbal González, Eliazis Minota, Efrén Balanta, Richard Escobar, José Edier, Arcadio Balanta, Carlos Mera, Porfirio Ocoró y su Escuela de Esgrima con Machete por permitirme acercarme a sus experiencias musicales y artísticas.

A los integrantes de los grupos musicales Papayera Quilichao, Son Buenos Aires, Brisas de Catalina, Romance Nortecaucano, Folclor de mi Pueblo, Puma Blanca, Dejando Huellas, Tumbafro, Mavichi, Son de Ararat, Bamfugaos, Papayera Legado Nortecaucano, por contarme sus historias musicales.

A mi orientadora Maria Elizabeth Lucas por su firme guía en mi formación académica, por sus instigaciones a una comprensión amplia del campo interdisciplinar y transnacional y por su aguda y detallada lectura.

A los evaluadores de esta tesis, Marília Stein, Mauricio Pardo y Samuel Araújo, por su atenta lectura, instigaciones y comentarios enriquecedores.

A los compañeros del Grupo de Estudos Musicais GEM/UFRGS y a los profesores de la UFRGS Maria Andrea Soares, Jusamara Souza, Reginaldo Braga, José Carlos dos Anjos, Guilherme Radomsky, Arlei Damo, Célia Caregnato, Denise Leite, Clarissa Neves que desde distintos ángulos académicos contribuyeron a mi formación doctoral.

A los profesores y maestros del *Encontro de Saberes*, Ana Tettamanzy, Claudia Pires, Alvaro Heidrich, José Catafesto, Luciana Prass, Marília Stein y Rumi Kubo, e Iara Deodoro e Paulo Romeu Deodoro, do Espaço Cultural Afro-sul Odomodê; Janja, do Quilombo dos Alpes; e José Cirilo, líder Guarani en Maquiné y Lomba do Pinheiro por el diálogo transdisciplinar.

A las becas de doctorado CAPES y CNPq por permitir dedicarme integralmente a la investigación.

A los profesores de la UFPR donde realicé mi maestría Ana Luisa Sallas, Ângelo da Silva, Amélia Correa, Paulo Guérios y Edson Silva (UnB) por motivarme a continuar mi formación académica.

A los investigadores Steven Feld, Angela Lühning, Carlos Miñana, América Larrain, Luis Ferreira y Luana Zambiazzi por sus comentarios y sugerencias a mi trabajo doctoral.

A Cristóbal Gnecco por su generosidad y acogida durante mi pasantía en el Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca, a los profesores Axel Rojas, Mario Rufer, Leonardo Bejarano, a lxs compañerxs del doctorado por las discusiones, a lxs estudiantes del Semillero de Etnografía por el debate en el Seminario Músicas y Culturas.

A los profesores y al decano César Alfaro de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca por la invitación al Seminario Arte y Alteridad; a Claudia Ruiz, Andrea Melenje, Lina María Ospina, Jesús Martínez y a los estudiantes por los fructíferos intercambios.

I am grateful to the Anthropology of Music Lecture Series and Master Class team organizer by their invitation to learn and discuss about Acoustemology with Steven Feld and colleagues at the Department of Anthropology and African Studies (ifeas) at Johannes Gutenberg-University Mainz, Germany. I want to thank specially, to Hauke Dorsch, Cornelia Günauer, Markus Verne, Carsten Wergin, Katelyn Best, Katerina Taliani, Gitanjali Pyndiah, Rizky Sasono, Caroline Gatt, Tyler Yamin and Diao Ying for their suggestions and comments.

Al Instituto Popular de Cultura y su Centro de Investigaciones; a Fabián Bolaños, Nelson Mera y Claudia Zubieta por su gestión y amable disposición.

A las antropólogas Vanessa Useche y Leonela Lora por la compañía mutua en campo.

A los investigadores María Victoria Casas, Paloma Muñoz, Carlos Alberto Velasco, Manuel Sevilla, Heliana Portes, Germán Pinilla, Janeth Torres, León Darío Montoya y Carolina Santamaría por su guía en mi primera aproximación a la praxis investigativa.

A mi mamá y a mi papá por alimentar mi caminar siempre. A mi hermana por su cariño.

A mi familia y ancestros por vislumbrar mis caminos plausibles y por su apoyo constante.

A mi amado y colega Oscar Giovanni Martínez por su solidaridad, su compañía y el crecimiento juntos.

A los que creen en el acceso libre al conocimiento científico por permitir una difusión no elitista.

A meus colegas e amigos no doutorado e a Luana dos Santos, Elizabeth Stokely, Sayuri, Heitor Oliveira, Rafael Iravedra, Renan Simões, Renato Pedro, Rosiane Lemos, Rafael Branquinho, Pedro Acosta, Ivan Fritzen, Daniel Stringini, Juan Molano, Paulo Parada, Miriam de Oliveira, Caetano Maschio, Gilson de Oliveira, Gabriela Nascimento, Junior Abalos, Manoel Rocha, Leonardo Almeida, Gláucia Maricato, Edna Rubio, Ana Milena, Deissy Perilla pelos aprendizados junto com vocês.

RESUMEN

En la presente tesis indago sobre las formas de agencia, actores y performances de los saberes musicales locales de la gente negra que habita el sur del Valle del Río Cauca, en el suroccidente de Colombia, a partir de una etnografía multisituada desde el campo interdisciplinar de las etnomusicologías y musicologías o (etno)musicologías. Los *Violines Caucaños*, la *música ancestral* y las *fugas* o *jugas* son diferentes formas nativas de nombrar las prácticas musicales locales, que analizo también en diálogo con los estudios del performance en la etnomusicología, la literatura decolonial, los enfoques de las epistemologías del sur, la ontología relacional y los estudios afrocolombianos, afrolatinoamericanos y afrodiaspóricos. El proceso metodológico involucra el análisis de la experiencia junto a interlocutores en la circulación por la región, las memorias de mi contacto de una década con tales prácticas, y el examen de archivos sonoros, fotográficos y textuales de las últimas cinco décadas. En síntesis, sugiero que tales saberes consisten en epistemologías y ontologías sónicas agenciadas por la gente negra mediante negociaciones y alianzas entre sí y con actores *externos*, humanos y no-humanos, que emergieron en un proceso de largo plazo como estrategias de resistencia y pervivencia en el sistema-mundo moderno/colonial. Propongo la noción de *alianzas sónicas* para comprender las múltiples asociaciones tejidas en performance y en la experiencia histórica de tales formas de conocer/ser mediante el sonido o acustemologías, que por su dinámica comprendo como *acustemologías políticas*. Señalo además la densidad de nociones nativas y procesos investigativos locales que articulan musicalidades, oralidades, corporalidades sónicas y sus narrativas basadas en una relacionalidad de la vida colectiva-territorio y una *ancestralidad*. Lejos de concentrarse en dinámicas internas, los actores buscan la expansión de sus saberes mediante afectos corpo-sónicos y políticos más allá de su *territorialidad sónica* y sus colectivos. No obstante, los saberes, así como la vida, afrontan las amenazas del destierro frente a los extractivismos y la colonialidad del poder, de modo que son re-creados en una puja constante mediante las prácticas musicales y performáticas en el recorrido de cada camino y en cada performance. A partir del diálogo con la *acustemología política* nativa, la realización de algunas acciones colaborativas y desde mi *lugar de resonancia* en el sur global, en el vaivén de la escucha y la enunciación, apunto las potencialidades y los desafíos de una investigación *aliada* en sintonía con la reflexividad y la descolonización del campo de las (etno)musicologías.

Palabras clave: Etnomusicología. Saberes musicales. Epistemologías. Afrodescendientes. Prácticas musicales. Territorialidad.

RESUMO

Na presente tese indago pelas formas sobre as formas de agência, atores e performances dos saberes musicais locais da população negra que mora que habita o sul do *Valle del Río Cauca*, no sudeste da Colômbia, a partir de uma etnografia multisituada desde o campo interdisciplinar das etnomusicologias e musicologias ou (etno)musicologias. *Violinos Caucanos*, *música ancestral* e *fugas* ou *jugas* são diferentes formas nativas de nomear as práticas musicais locais, que analiso também em diálogo com os estudos da performance na etnomusicologia, com a literatura decolonial, com as abordagens das epistemologias do sul, com a ontologia relacional e com os estudos afrocolombianos, afrolatinoamericanos e afrodiáspóricos. O processo metodológico envolve a análise da experiência junto com interlocutores no trabalho de campo na circulação pela região, as memórias de meu contato de uma década com tais práticas, e o exame de arquivos sonoros, fotográficos e textuais das últimas cinco décadas. Em síntese, sugiro que tais saberes consistem em epistemologias e ontologias sônicas agenciadas pela população negra mediante negociações e alianças entre si e com atores *externos*, humanos e não-humanos, que emergiram num processo de longo prazo como estratégias de resistência e permanência no sistema-mundo moderno/colonial. Proponho a noção de *alianças sônicas* para compreender as múltiplas associações tecidas em performance e na experiência histórica de tais formas de conhecer/ser mediante o som ou acustemologias, que por sua dinâmica compreendo como *acustemologias políticas*. Além disso, assinalo a densidade de noções nativas e processos investigativos locais que articulam musicalidades, oralidades, corporalidades sônicas e suas narrativas baseadas numa relacionalidade da vida coletiva-território e uma *ancestralidade*. Longe de focar só em dinâmicas internas, os atores buscam a expansão de seus saberes mediante afetos corpo-sônicos e políticos para além de sua *territorialidade sônica* e seus coletivos. No entanto, os saberes, assim como a vida, se defrontam com as ameaças do desterro frente aos extrativismos e a colonialidade do poder, de modo que são recriados numa disputa constante mediante as práticas musicais e performáticas no percurso de cada caminho e em cada performance. A partir do diálogo com a *acustemologia política* nativa, a realização de algumas ações colaborativas e desde meu *lugar de ressonância* no sul global, no movimento da escuta e a enunciação, aponto as potencialidades e os desafios de uma pesquisa *aliada* em sintonia com a reflexividade e a descolonização do campo das (etno)musicologias.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Saberes musicais. Epistemologias. Afrodescendentes. Práticas musicais. Territorialidade.

ABSTRACT

In this dissertation I research the forms of agency, actors and performances of the local musical knowledges of the Black people who inhabit the southern Cauca River Valley, in southwestern Colombia, based on a multisited ethnography from the interdisciplinary field of ethnomusicologies and musicologies or (ethno)musicologies. *Caucan Violins*, *ancestral music* and *fugas* or *jugas* are different native names for local musical practices that I also analyze in dialogue with performance studies in ethnomusicology, decolonial literature, epistemologies of the South approaches, relational ontology and Afro-Colombian, Afro-Latin American and African diaspora studies. The methodological process involved the analysis of fieldwork experience with interlocutors around region, memories of my contact with such practices over a decade, and the examination of audio, photographic and textual archives of the last five decades. In summary, I suggest that such knowledges consists of sonic epistemologies and ontologies managed by Black people through negotiations and alliances amongst themselves and with external actors, human and non-human, that emerged from a long-term process as strategies of resistance and survival in the modern/colonial world-system. I propose the notion of *sonic alliances* to understand the multiple associations woven into performance and historical experience of such ways of knowing/being through sound or *acoustemologies*, which given their dynamics I understand as political *acoustemologies*. I also highlight the density of native notions and local research processes that reveal musicalities, oralities, sonic corporealities and their narratives based on a relationality of collective life-territory and *ancestrality*. Far from focusing on internal dynamics, the actors seek to expand their knowledges through corporeal and political affection beyond their *sonic territoriality* and their collectives. However, knowledges, as well as life, face the threats of exile against extractivism and coloniality of power, so they are re-created in a constant dispute through music and performance practices in walking of every path and every performance. Based on dialogue with native political *acoustemology*, carrying out some collaborative actions from my *place of resonance* in the Global South, in the back and forth of listening and enunciating, I highlight the potentialities and challenges of *allied* research in tune with reflexivity and decolonization in the field of (ethno)musicologies.

Keywords: Ethnomusicology. Musical knowledges. Epistemologies. Afro-descendants. Musical practices. Territoriality.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Mapa 1 - Colombia, localizando el sur del Valle del Río Cauca	16
Mapa 2 - Consejos Comunitarios afro, Resguardos Indígenas y agroindustria de caña en la región.....	44
Figura 1 - Fila de baile de Jugas o “culebra” II Festival FECUNDA, 2006.	47
Mapa 3 - Eventos performáticos en el sur del Valle del Río Cauca en los que participé.....	51
Figura 2 - Papayera Quilichao y Madrinas en la Vuelta de los Músicos, 2007.....	55
Figura 3 - Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, 2016.	58
Figura 4 - Algunos integrantes de Aires de Domingullo en ensayo, 2017.....	61
Figura 5 - Mercado de Santander de Quilichao, 2017.....	61
Figura 6 - Capilla doctrinera de Santa Bárbara de Domingullo, 2017.....	67
Figura 7 - Mujer vendiendo bateas para la <i>minería ancestral</i> y plátanos.....	70
Figura 8 - Plantación de coca, 2018	71
Figura 9 - Grabación de la Adoración al Niño Dios Diciembre 25 de 1975.	87
Figura 10 - Jaga de arrullo, Fuente: Instituto Popular de Cultura, Junio 6 de 1976.....	88
Figura 11 - Torbellino	89
Figura 12 - Bambuco de plaza.....	89
Figura 13 - Grupo de danzas Caucaquira en la década de 1970.....	93
Figura 14 - Chirimía Aires de Colombia en la década de 1970.	93
Figura 15 - Fotografía de Mural pintado por Ana María Vejarano.	96
Figuras 16 - Memes de Adoraciones en Santa Rosa.	97
Figura 17 - Los hombres tocan mientras las mujeres cantan.....	100
Figura 18 - Banda de Santander de Quilichao en 1980.....	100
Figura 19 - Eduardo con el violín hecho por Ofrady.....	113
Figuras 21 - Contrabajistas Juan Zúñiga y Adelmo Casarán con sus contrabajos creados por ellos.....	114
Transcripción 1 - Cuatro versos de la juga <i>Niño Bonito</i> , Aires de Domingullo, 2017.....	125
Figura 23 - Los niños avanzan al <i>Encuentre</i> en Santa Rosa, 2018.....	130
Transcripción 2 - Cantos en tono menor y palmas de doña Ana alternados con versos, 2018.	130
Figura 24 - Baile de la Mula y el Buey en Santa Rosa, 2007.....	145
Figura 25 - Baile del Trapiche en Domingullo, 1975.....	147
Figura 26 - Baile del Haragán en Quinamayó (Jamundí).....	148

Figura 27 - Esquema del torbellino elaborado por don Walter Lasso	149
Transcripción 3 - Fragmento de la melodía del torbellino <i>La cotuda</i> , Papayera Quilichao, 2018.	151
Transcripción 4 - Fragmento de <i>Torbellino por cuatro</i> sin percusión, Aires de DomingUILlo, 2014.	152
Figura 28 - Momento de la Salve Ave María durante la Inmaculada, El Carmen, 2017	171
Figura 29 - Caravana en Santa Rosa, 2017.....	174
Figura 30 - Aires de DomingUILlo tocando la <i>salve</i> en el Petronio, 2017.	190
Figura 31 - Yo junto a Aires de DomingUILlo y Jenny en el Petronio, 2017.....	190
Figura 32 - Carlos Mera y su equipo filman a Aires de DomingUILlo, 2017.....	213
Figura 33 - Flyer del Concierto-Conversatorio en la Universidad del Valle.....	220
Figura 34 - Aires de DomingUILlo en la Escuela de Música de la Universidad del Valle en Buga.....	222
Figura 35 - <i>Saberes musicales y festivos afro de DomingUILlo</i> , 2018.....	227
Figura 36 - Doña Ana y yo en <i>Saberes musicales y festivos afro de DomingUILlo</i> , 2018	227

LISTA DE AUDIOS Y VIDEOS

Audio 1 - Todo Volverá, José Edier Solís grupo de San Marcos y Asnazú de Buenos Aires, CD Táta Cutáchum, Fundación AmbientArte, 2004. Disponible en: < https://drive.google.com/file/d/1GQU8XuNMo1Z80mTKdTCwenBCvXnVlyHY/view?usp=sharing >	33
Video 1 – Videoclip de <i>La Patirruca</i> por Palmeras < https://youtu.be/tRsjzZgMGK4 >	36
Audio 2 – Bambuco viejo, por músicos de Dominguillo. Cinta Magnetofónica 184. II Festival Nacional de Folklore Negro, Santander de Quilichao. Recolección: Instituto Popular de Cultura, Janeth Torres y Rafael Arboleda, 1978. Disponible en < https://drive.google.com/file/d/1CFI14fXJq3i3aUZFWazbQFQ4nD4QXE7a/view?usp=sharing >	90
Video 2 - Coreografía <i>Thriller</i> . Disponible en < https://youtu.be/sNwxhUScN-w >	97
Video 3 - Papayera Quilichao en Santa Rosa, en 2017. Disponible en < https://youtu.be/ncfywxgiLig >	101
Audio 3 – <i>Reclamo negro</i> , Luchas Cantadas, Red de Organizaciones de Base, 1989. Disponible < https://youtu.be/7oEBvlowfr0 >	104
Video 4 - Aires de Dominguillo acompañado por Nasa, Dominguillo, 2017. Disponible en < https://youtu.be/WBHNb-ceTvQ >	108
Video 8 - <i>Niño Bonito</i> , Aires de Dominguillo en sus Adoraciones, 2017 en < https://youtu.be/V9ScfZEEN-M >	124
Video 6 – <i>Encuentre</i> , Santa Rosa, 2018. Disponible en < https://youtu.be/ab1shminRhc > ...	131
Video 7 - Arrullo en Nacimiento, Dominguillo, 2017. Disponible < https://youtu.be/NNgJX_Di6B0 >.....	132
Audio 4 – Mi Yuca, Alegres Negritos de Dominguillo y el Tajo. Disponible en https://youtu.be/jaDKHgfD_Go	137
Video 5 – Mi Yuca, por Aires de Dominguillo. Disponible en https://youtu.be/l6YZAXIY2eg	137
Audio 5 – El Platanito, por las Cantoras de Mingo. Disponible en.....	137
https://drive.google.com/open?id=1QqoP2yeFxrJ2WXo78gCjIb3xc40mzSl6	137
Audio 6 – El Platanito, por la Papayera Quilichao,.....	137
Disponible en.....	137
https://drive.google.com/open?id=1KUH9RwmVesrDYH0BSS60vyNTaeUgnLDP	137

Video 9 - Baile de Jóvenes en Festival de Marimba y Violines, vereda San Antonio, Santander, 2017, Disponible en < https://youtu.be/VQCAwQV6tIY >	143
Video 10 - Baile de la Mula y El Buey, Domingullo, 2017.	145
Disponible en < https://youtu.be/-hszNvwagZQ >.....	145
Audio 7 - <i>El Haragán</i> , Grupo de Mazamorrero, IPC, 1978. Disponible en: < https://drive.google.com/file/d/1SuZ5dKUxwVd5zlhLlKWl2dn_pyodaMoc/view?usp=sharing >	149
Audio 8 - <i>La Cotuda</i> , Papayera Quilichao, 2018, Disponible en	151
< https://drive.google.com/file/d/1i0dSawDToieGm0- PHmQjlfMmtIrEG6UR/view?usp=sharing >	151
Audio 9 - <i>Torbellino por cuatro</i> , Aires de Domingullo. Disponible en < https://youtu.be/bsuXwa9vIrg >	153
Video 11 - Torbellino antiguo en Adoración de la vereda El Tajo, acompañado por Aires de Domingullo, enero de 2018. Disponible en < https://youtu.be/ZGGitcQoBOI >	159
Video 12 - Torbellino con movimientos de esgrima y torbellino moderno por la Escuela de Esgrima de don Porfirio Ocoró, en Encuentro de Adulto Mayor, Timba, 2017, Disponible en: < https://youtu.be/NG8-4i-w7rM >	159
Video 13 - Torbellino en Adoración de Agua Blanca, Buenos Aires, diciembre de 2017. Disponible en < https://youtu.be/DI4tIPQrLR4 >	159
Video 14 - Fuga <i>La Minería</i> . Del programa Músicas del Río, 2012. Disponible en < https://youtu.be/omrNLW_YnJw >.....	161
Audio 10 - <i>Los que andan con el fusil</i> . Graciela Larrahondo. Corpomúsica Turpial IV, álbum: De la juga al son. Música de negritudes del norte del Cauca. Disponible en < https://youtu.be/G0lMgIP3rBs >	163
Video 15 – <i>Ave María</i> en la Inmaculada, El Carmen, 2017. Disponible en < https://youtu.be/TUOPwqJgRxy >	172
Video 16 – Caravana en Santa Rosa, 2018, Disponible en < https://youtu.be/M0c7XDf6T_c >	175
Video 17 – Promo oficial Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, 2018. Disponible en < https://youtu.be/aEeZJnfa5W8 >	177
Video 18 - Teaser del documental <i>Polifonía afrofemenina: Renacer y memoria</i> . < https://vimeo.com/419421341 >.....	209
Video 19 - Con qué voy a pagar, Aires de Domingullo en Petronio de 2018, Canal Telepacífico. Disponible en < https://youtu.be/Idv3o6JKm54 >	215

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Estructura Adoraciones al Niño Dios de un día.....	134
Tabla 2 - Estructura Adoraciones al Niño Dios de cuatro días	135
Tabla 3 - Cuatro versiones de la fuga <i>Mi yuca</i> o <i>El Platanito</i>	137
Tabla 4 - Grupos de Violines Caucanos participantes en el festival Petronio 2008-2019	182

INTRODUCCIÓN.....	15
1 TERRITORIALIDAD SÓNICA DE UNA ACUSTEMOLOGÍA POLÍTICA	32
1.1 ENTRADA EN CAMPO EN COORDENADAS DE GRAN ESCALA	32
1.1.1 El encuentro con las Jugas	32
1.1.2 De aprendiz de caminante, bailadora y <i>patirrucia</i>	36
1.1.3 Articulaciones de historia y memoria músico-performática	38
1.1.4 Imaginarios raciales globales de las músicas negras en el mapa nacional y regional	46
1.2 LUGARES DIVERSOS Y CANTOS COMUNES	51
1.2.1 Hacia el sur, atravesando el <i>monstruo verde</i> : Adoraciones en la zona plana.....	52
1.2.2 Ecos de una década de los Violines Caucanos en Cali	57
1.2.3 <i>Trabajamos para nosotros</i> : campesinos negros del cacao y de la piña	60
1.2.4 Las <i>Fugas</i> del pasado eran otras... antes de 1851	64
1.2.5 <i>Música ancestral</i> en la montaña de oro y coca	69
2 ALIANZAS SÓNICAS Y NEGOCIACIONES DE SABERES “TRADICIONALES” Y MODERNOS.....	76
2.1 CAMPESINOS Y FOLCLORISTAS	77
2.1.1 Los estudios del folclor: el Instituto Popular de Cultura y Lucrecia Tello	77
2.1.2 Los Alegres de Domingullo: experticias del “folclor” de campesinos negros en sus memorias	81
2.1.3 Día del Campesino, 6 de junio de 1976: Imaginando un encuentro de alteridades a partir de un archivo sonoro y fotográfico.....	85
2.2 ANTROPÓLOGOS Y ARTISTAS	90
2.2.1 Memorias de artistas de la Familia Balanta en Santa Rosa: Caucaquira y la chirimía Aires de Colombia.....	91
2.2.2 Archivos y tecnologías agenciadoras: del mural a los memes	95
2.2.3 <i>Por veta de músicos</i> : la formación de vientistas	98
2.2.4 <i>Fiestas de negros y luchas cantadas</i> : representaciones contrastantes	102
2.3 AFROCOLOMBIANOS, FUNCIONARIOS Y ACADÉMICOS	104
2.3.1 Encuentro de liderazgos en el ritual por territorios ancestrales y modernos.....	105
2.3.2 Los jóvenes intérpretes académicos	108
2.3.3 Del <i>gaudolín</i> al <i>violín tecnificado</i> y otras creaciones	111
3 NARRATIVAS Y MOVIMIENTOS DE SABERES COMUNES Y EXPERTOS.....	118
3.1 LAS ADORACIONES AL NIÑO DIOS: SOLIDARIDAD, PERFORMANCE Y EXPERIENCIA SÓNICA	119
3.1.1 <i>Vengan, vamos a adorar</i> : simultaneidad sónica y participación.....	119
3.1.2 <i>El pensamiento de los abuelos</i> : múltiples herencias	123
3.1.3 Nacimiento y Encuentro: la performatividad del bienestar colectivo en comunidad-red.....	128
3.1.4 <i>Mi yuca y/o Mi platanito</i> : grabaciones de reciprocidad campesina en diferentes colores y zonas	136
3.2 LA TRADICIÓN HA CAMBIADO MUCHO: LA JUGA COMO JUEGO Y UN SABER COMÚN.....	141
3.2.1 <i>Jugando con mis amigos</i> : improvisación y proximidad.....	141

3.2.2 <i>Jugas, bundes y torbellinos</i> como danzas/músicas-juegos-drama	144
3.2.3 <i>¡Para lo difícil que es!</i> apertura y límites	153
3.3 POR LA DEFENSA DE LA VIDA Y DEL TERRITORIO: LA FUGA COMO HUIDA PARA LA PERVIVENCIA	155
3.3.1 <i>El torbellino de la esgrima</i> : un baile de malicia y honor	156
3.3.2 <i>¿Qué vamos a hacer?</i> resistiendo y conviviendo.....	160
4 DESAFÍOS DE LA EXPANSIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ONTOLÓGICA SÓNICA	167
4.1 HASTA DONDE LLEGUE MI VOZ: RE-CREANDO TERRITORIALIDADES	168
4.1.1 Una <i>Salve</i> , la <i>Inmaculada</i> y la <i>Novena</i> : religiosidad, intimidad y cohesión intercomunitaria	168
4.1.2 La <i>caravana</i> y el <i>mamarón</i> : empujando fronteras contra los escépticos	173
4.2 A TODO VOLUMEN: COSMOPOLÍTICA Y CUERPOS SÓNICOS	176
4.2.1 En el <i>Festival Petronio</i> : disputa regional y expansión global.....	177
4.2.2 Arreglo y ensayo: tecnologías de transformación epistemológica y ontológica....	183
4.2.3 Escenas de “baile” y “música”: diversas economías y afectos corpo-sónicos.....	189
4.2.4 Patrimonialización: deseos e incertezas	194
5 INTERPELACIONES (ETNO)MUSICOLÓGICAS DESDE UN LUGAR DE RESONANCIA EN EL SUR GLOBAL	200
5.1. CONTINUIDADES DE LA REFLEXIVIDAD Y LA DESCOLONIZACIÓN DE LAS (ETNO)MUSICOLOGÍAS	200
5.1.1 Pluralizando el sujeto investigador/a.....	201
5.1.2 Un diálogo de pensamientos para la construcción del objeto de estudio	203
5.2 CONTANDO NUESTRAS HISTORIAS: INVESTIGACIONES NATIVAS	207
5.2.1 Por el control de la representación audiovisual.....	208
5.2.2 Historias y canciones.....	214
5.3 ACCIONES Y REFLEXIONES DE UNA (ETNO)MUSICOLOGÍA ALIADA	216
5.3.1 Desafíos de la horizontalidad de <i>Aires de mi Tierra</i>	219
5.3.2 Archivos sonoros y fotográficos de regreso al territorio ancestral de CURPAQ...	224
CONCLUSIONES	230
REFERENCIAS	237
ANEXOS	252

INTRODUCCIÓN

La presente tesis constituye una etnografía de los saberes musicales, sónicos y performáticos locales de la gente negra¹ que vive en el sur del Valle del Río Cauca, al suroccidente de Colombia, desde el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías. *Violines Caucanos*, *música ancestral*, *fugas* o *jugas*², son otras formas nativas de nombrar tales prácticas que escuché en campo. El sur del Valle del Río Cauca es una de las regiones en el país donde, además de su población blanco-mestiza e indígena, se destaca la histórica presencia de afrocolombianos que comparten la trayectoria afrodiaspórica de su traída forzada al continente durante la trata esclavista desde el sistema-mundo moderno/colonial. Una amplia y heterogénea región entre dos departamentos, el Cauca y el Valle del Cauca, de altas montañas que descienden a un gran valle interandino que atraviesa el Río Cauca, conformado por ciudades pequeñas y medianas, extensos bosques, zonas de agroindustria, y zonas rurales de territorialidades negras, indígenas y campesinas.

A lo largo de la historia, los intercambios y apropiaciones de otros saberes hicieron a las prácticas musicales locales heterogéneas y cambiantes en la región. Se gestaron en un largo proceso, articuladas a las manifestaciones de un catolicismo popular afro, de las cuales el ritual más relevante son las Adoraciones al Niño Dios, también llamadas como *fugas* o *jugas* porque constituyen el tipo de música/danza principal en ella. Estas prácticas de profundas memorias colectivas remiten a nociones nativas de *música ancestral*, por su *ancestralidad* en el *territorio*; uno conseguido por las luchas y el esfuerzo de los *ancestros*, concebido como la vida misma, pasada, presente y futura de la población afro. A partir de la segunda mitad del siglo XX circularon con mayor frecuencia en diversos escenarios, vinculadas a la organización social del movimiento campesino y afrocolombiano. La gran magnitud del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, de músicas afrocolombianas, en la ciudad de Cali al norte de la región, incorporó una parte de sus manifestaciones a la categoría de *Violines Caucanos*. Su impacto conllevó procesos de formalización de los grupos musicales, incorporación a programas de educación musical en instituciones locales y creación de otros encuentros y festivales.

Como otros saberes músico-performáticos afrodiaspóricos, sus fronteras son difusas entre canto, música, baile, audición, oralidad y las nociones sobre los mismos guardan múltiples capas de sentidos. De ese modo, me alejo de una noción de “música” limitada de

¹ Si bien, el debate sobre los términos de “afro-” o “negro/a” es polémico fuera y dentro de la academia, opté por usar ambos como sinónimos, guiándome por las enunciaciones y sentidos que les otorgaron mis interlocutores.

² A lo largo de esta tesis utilizo la cursiva para resaltar nociones nativas y conceptos que quiero enfatizar.

una perspectiva occidental que excluye otros significados y prácticas y que ha cuestionado ampliamente la etnomusicología. En ese sentido, diseñé la noción de *alianzas sónicas* que atraviesa esta tesis como una posibilidad de comprender las múltiples y dinámicas asociaciones que impulsan a los actores y a los saberes performáticos locales, en la búsqueda histórica por pervivir a las fuerzas epistemicidas y al destierro; alianzas a veces fructíferas y otras débiles, duraderas y efímeras, multimodales, epistemológicas y ontológicas.

Mapa 1 - Colombia, localizando el sur del Valle del Río Cauca



Fuente: Edición de la autora basada en mapa de Microsoft Encarta 2009.

Mi contacto con tales prácticas músico-performáticas se remonta a una década y media. Primero, mi acercamiento se da como colombiana, habitante de la ciudad de Cali, en el confín norte de la región, y estudiante y docente de música de la que resulta una primera

investigación musicológica (Palau, 2007; 2010). Después de un periodo de contacto intermitente, retomé el tema desde otro punto de escucha, el de una reflexividad etnomusicológica, como estudiante de doctorado en Brasil. Aun este proceso moduló mis inquietudes iniciales a otras nuevas a lo largo de los cuatro años de mi formación doctoral.

De modo que a partir de un periodo de trabajo de campo, las lecturas y discusiones académicas se consolidaron las principales preguntas de esta tesis ¿cómo acercarse a las prácticas musicales afrocolombianas sin reificarlas? ¿cómo se agencian los saberes músico-performáticos locales afrodescendientes del sur del Valle del Río Cauca? ¿Qué actores y disputas de escala local, nacional y global los atraviesan? ¿Cuáles son los efectos, propósitos y cuestiones en juego en sus diferentes performances?

Alimentada por la experiencia intersubjetiva etnográfica, formulo tales inquietudes desde el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías en articulación con las perspectivas de los estudios del performance en la etnomusicología, el pensamiento decolonial, las epistemologías del sur, la ontología relacional y los estudios afrocolombianos, afrolatinoamericanos y afrodiaspóricos. Expongo en las siguientes líneas la forma en la que entiendo tales diálogos y cruzamientos.

Por *(etno)musicologías* me refiero al amplio campo de discusión conformado por la musicología y la etnomusicología en discusiones recientes, más cercanas a las ciencias sociales y humanas (Cook, 2008; Stobart, 2008). Las (etno)musicologías señalaron que los presupuestos modernos proclamaron un conocimiento neutro y eurocéntrico sobre la música. Alimentadas por corrientes contemporáneas, dotaron nuevamente de carne y hueso a las músicas, en plural, concebidas como experiencias humanas contextualizadas y condicionadas por las relaciones de poder. Es decir, se afirmó que el análisis musical implicaba un objeto de estudio sobre “gente que hace música en determinado tiempo espacio” (Lucas, 2013, p.12).

Pero también resalto con la idea de (etno)musicologías la tentativa de salvar el abismo del legado colonial que marcó a ambas áreas del conocimiento desde su origen a finales del siglo XIX, relegando la musicología al estudio de la *música arte* de Occidente, y la etnomusicología, a las músicas de los Otros (Bohlman, 1992). Brecha que, aunque debatida hace décadas, continua pautando la geopolítica del conocimiento, en la cual, investigadores del norte global³ indagan sobre músicas del sur global, mientras que ignoran las teorías de esas latitudes, impulsando una vez más el círculo de la desigualdad que separa

³ Me refiero a un norte y sur que no es estrictamente geográfico, sino que entiende el *sur global*, como el conjunto de pueblos que fueron colonizados y continúan sujetos a la dominación de la empresa capitalista y colonialista, localizados en su mayoría en el hemisferio sur, pero no solamente. Y el *norte global*, como los imperios que ejercen tal poder, en su mayoría, ubicados en el norte (Santos, 2019).

(etno)musicologías dominantes de las periféricas (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016). Así, mi lugar de investigadora en el campo de las (etno)musicologías interpela y dialoga con las academias del norte y del sur, en un tránsito en el sur global.

Quijano (2000) señaló que la persistencia en la contemporaneidad de relaciones desiguales de poder en varias dimensiones, económicas, políticas, culturales, entre Occidente y sus antiguas colonias es consecuencia de la clasificación racial mundial de la población que operó la primera sobre las segundas desde la conformación del sistema-mundo en el siglo XV, como mecanismo de dominación para la expansión del capitalismo. Este último, basado en dos ejes complementarios, modernidad y colonialidad del poder. Sus aportes han sido fundamentales en la consolidación del *giro decolonial* tanto en América Latina como en los estudios sobre descolonización en el resto del mundo (Castro; Grosfoguel, 2007; Restrepo; Rojas 2010) y también en el estudio de las músicas. Así, la colonialidad del saber a escala global también jerarquizó a los saberes musicales, legitimando en conservatorios y universidades en Latinoamérica a los saberes modernos europeos y excluyendo a sus Otros, los afrodescendientes e indígenas (Santamaría, 2007; Queiroz, 2017). Esta jerarquía correspondió a la que se hizo entre ciencia moderna y saberes tradicionales o populares.

Santos y Meneses (2009, p. 14) nombran como *epistemologías del sur*, apropiando y reinventando la noción de epistemología, en el sentido de “el conjunto de intervenciones epistemológicas que denuncian esta supresión, valorizan los saberes que resistieron con éxito e investigan las condiciones de un diálogo horizontal entre conocimientos”⁴ (Ibíd., p. 23). Los saberes músico-performáticos afro del suroccidente colombiano, gestados en la experiencia de una exterioridad constitutiva de la modernidad, debieron re-construirse a partir de múltiples intercambios, resistencias, resignificaciones y apropiaciones, proceso en el que se tornaron lo que Dussel (2004) denomina *transmodernos*. Se podrían entender como sistemas de pensamiento y de conocimiento o *gnosis*, como señaló Mudimbe ([1988] 2013) al pensar en una filosofía africana que no equivaldría a la misma definición otorgada por Occidente, resaltando también la necesidad de dotar de nuevas acepciones a tales términos.

Ahora bien, la perspectiva descolonial, el pensamiento africano y las epistemologías del sur, proponen marcos interpretativos de gran escala que trazan orientaciones en las que es posible comprender el lugar histórico de los afrocolombianos en el sur del valle del río Cauca como parte de la colonialidad que alimentó la modernidad y el capitalismo en sus articulaciones globales. Pero tales enfoques, no abordan las experiencias particulares, las

⁴ “O conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos”.

filosofías nativas, de modo que el estudio etnográfico es pertinente para comprender tales singularidades (Restrepo; Rojas, 2010, p. 214). Al respecto, las etnografías etnomusicológicas han tenido entre sus principales objetivos indagar acerca de las etnoteorías, o sobre el concepto singular de música de cada grupo social, y más recientemente, se han caracterizado por un giro hacia el análisis del sonido en la experiencia social (Santos, 2017).

“Reclamado por una multiplicidad de campos disciplinarios y voces” (Lucas, 2005, p. 7) los estudios de *performance* han sido fundamentales en las ciencias sociales y la etnomusicología. Así, desde la década de 1970 la etnomusicología resaltó que la música es un hecho social (Béhague, 1984). Posteriormente la musicología indagó por la *performance*, ante todo, enfocándose en la interpretación (Cook, 2008). Desde las ciencias sociales, el *performance* se entiende como un evento donde se negocian, reafirman o transgreden categorías sociales; en el que la interacción estimula la reflexión sobre el colectivo; y se actualizan o re-crean los sentidos (Turner, 1982; Sandroni; Yianaga, 2015). Así, se trata de ocasiones limitadas a un espacio-tiempo donde acontece el evento musical que comprende a todos los actores presentes. Eventos que no están separados de la vida cotidiana en los que se constituyen y performan múltiples identidades de género, clase, étnico-raciales y etarias mediante las prácticas musicales (Seeger, 2008; 2015; Titon, 2009).

Luego del diálogo con la perspectiva cercana de la sociología de la interacción social en mi maestría, donde realicé una etnografía junto a intérpretes de músicas populares comerciales en la ciudad de Cali, en Colombia (Palau, 2016), el ingreso al doctorado me aproximó a este campo de estudios ampliamente explorado en los trabajos del Grupo de Estudos Musicais GEM/UFRGS⁵, coordinado por mi orientadora, Maria Elizabeth Lucas. Este enfoque fue crucial para analizar y comprender las prácticas musicales desde la experiencia intersubjetiva junto a la comunidad participante y su memoria/historia (Titon, 2009). En particular, algunos *performances* que aunque se dan en contextos distintos los unen varios lazos, sentidos y la circulación de actores.

Además, los saberes músico-perfórmáticos articulan pensamiento e intersensorialidad, asunto que ha empezado a ocupar la investigación social. En esa dirección, la etnomusicología y los *estudios del sonido* (*sound studies*) señalan que el sonido viaja tanto en el entorno como a través de las materialidades y su espectro va más allá de lo *sonoro* o lo audible por los humanos al constituir una dimensión *sónica* entrelazada a otras sensorialidades que también afecta y atraviesa los cuerpos (Goodman, 2010). Es decir, los *cuerpos sonoros* (Kapchan,

⁵ Una compilación de varios está en *Mixagens em campo* (Lucas, 2013).

2015) modulan ontológicamente, individual y colectivamente, mediante las prácticas sónicas, se tornan otros; los *cuerpos sónicos* (Henriques, 2011) vibran y se dejan afectar física y semióticamente con las prácticas musicales y con la amplificación tecnológica de la intensidad del sonido.

Stein (2015) señala que los “procesos vibratorios, cinéticos, performáticos, sonoros” (p. 210) son fundamentales en la construcción de la persona y su cosmología entre el pueblo mbyà-guaraní en el sur de Brasil, lo que denomina *cosmo-sónica*. Y en ese sentido, se puede advertir el lazo entre el movimiento, las prácticas performáticas y la cosmología presente en los saberes musicales afrocolombianos. Por ello, entiendo la *danza* o *baile* de modo indisociable a la música y a la forma en que se construye lugar y mundo, en su relación con otras entidades, como percibí en campo, siguiendo el baile de *fugas* o *jugas*, y en la literatura que apunta las relaciones de poder que el saber de corporalidades y gestos concentra (Carozzi, 2009).

A partir de su indagación de hace varias décadas entre los Kaluli en la densa selva tropical de Papúa Nueva Guinea, Feld (1996; 2012; 2015; 2017) propuso la noción de *acustemología*, uniendo acústica y epistemología, con la que apunta una acepción de epistemología alternativa de la moderna cuyas fronteras con lo ontológico son difusas. Señaló que la acustemología es una forma de conocer, estar y ser mediante el sonido en relación intersensorial, en un lugar-tiempo particular entre humanos y no-humanos. Ello constituye una forma de conocimiento y de sensibilidad incorporada mediante la audición y producción sonora en formas comunes y distintas de ser humanos, localizadas e históricas. Señala que en ese sentido, no hay una separación radical entre los actores de ese mundo, entre naturaleza y cultura, sino que se conciben como una ontología relacional (2015; 2017). Fue a partir de la invitación a las clases magistrales y la serie de conferencias sobre Acustemología organizadas por Departamento de Antropología y Estudios Africanos (IFEAS), y los Archivos de Música Africana (AMA) de la Universidad de Johannes Gutenberg, en Mainz, Alemania, que tuve la oportunidad de presentar un *paper* y discutir con Steven Feld, junto a colegas y docentes, distintas facetas y caminos de tal noción. Así, he entendido a los saberes músico-performáticos en esta tesis como acustemologías particulares donde lo epistemológico está entramado a una ontología relacional experimentada mediante el sonido. No se trata de una *acustemología* que constituya un mundo aparte de otros, sino, una heterogénea modelada por su trayectoria de intercambios y resistencia histórica, en un territorio de intensa circulación

por múltiples actores y tanto en alianza como en tensión con la ontología moderna. En ese sentido, se trata de una *acustemología política*.

De otro lado, el estudio etnográfico tampoco estuvo exento de la colonialidad y las imposiciones de una mirada eurocentrada. En la búsqueda por alternativas al peso de una etnografía y antropología colonialista, el giro interpretativo también afectó a la etnomusicología (Barz; Cooley, 2008). De modo que la *etnomusicología posmoderna* propuso otros caminos en los que partía de la intersubjetividad, la fenomenología y daba mayor participación a los interlocutores en metodologías y producciones colaborativas (Pelinski, 2000). El contacto con una vertiente de la etnomusicología brasilera me instigó a pensar la investigación participativa, colaborativa y dialógica tal como ha sido practicada en el país, alimentada por propuestas de la educación y las ciencias sociales desde la década de 1970 y otros lugares del mundo, a partir de las lecturas (Araújo; Paz; Cambria, 2008; Araújo, 2008; Lühning; Tugny, 2016). Y también del trabajo del GEM/UFRGS, de mi participación en los Encuentros de la Asociación Brasileira de Etnomusicología (ABET) 2015, 2017 y 2019 y los simposios del área en los Congresos de la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), en 2016 y 2019.

Una propuesta valiosa ha sido el *Encuentro de Saberes* (Carvalho; Flórez, 2014) creado por José Jorge de Carvalho inicialmente en la Universidade de Brasília y luego extendido a otras universidades brasileras y a una colombiana. El cual constituye tanto un espacio de horizontalización de saberes al interior de la academia, dando apertura a los maestros y maestras de saberes tradicionales, indígenas, quilombolas y otros históricamente excluidos de la academia en procesos inter y transdisciplinares, como la posibilidad de apertura a los intersticios y circuitos del pluriverso para transitar entre mundos y para conocer y ser en otras ontologías. Propuesta que pude acompañar durante mi práctica docente en la UFRGS⁶.

De otro lado, en mi campo varios interlocutores adelantaban procesos de investigación, denominados o no de esa manera, muchos de ellos, vinculados a organizaciones sociales y culturales afrocolombianas. También en el país y la región existían trabajos de investigación de tipo colaborativo y participativo desde hace décadas como una constante (Ararat, *et al*, 2013; Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018). Así, en mi tentativa por indagar sobre posibilidades de horizontalidad de los saberes, señalé los procesos nativos, que en muchos casos no deslindaban música de lucha por el territorio y la vida y adopté nociones de la

⁶ ART 3946, realizado en 2018/2, cuando fue coordinada por los profesores Ana Tettamanzy, Claudia Pires, Alvaro Heidrich, José Catafesto De Souza, Luciana Prass, Maria Elizabeth Lucas, Marília Stein y Rumi Kubo.

acustemología nativa. A partir de una etnografía parcialmente hecha “en casa”, en la ida y vuelta entre dos hogares en Brasil y Colombia, resonante con otros trabajos del sur global (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016), realicé algunas *acciones colaborativas* limitadas por el tiempo, recursos y objetivos, de modo que ese proceso de diálogo y colaboración conjunta me llevó a practicar una *(etno)musicología aliada*.

La exploración de los saberes performáticos en campo reveló la densidad de algunas nociones de la epistemología nativa, tales como la *ancestralidad*, y las *fugas* o *jugas*, con las cuales dialogo a lo largo del texto. Algunas de las premisas de tal acustemología vinculada a una ontología relacional, enlazan las prácticas musicales al territorio con la noción de *música ancestral*. De igual modo, diversos colectivos indígenas, afrodescendientes y campesinos en América Latina fundamentan sus ontologías relacionales con la inseparabilidad entre vida colectiva y luchas por el territorio (Escobar, 2014, p. 59). Indagar sobre ese entramado de vida-cuerpos-territorio-sonido, del emplazamiento mediante el sonido y sus tensiones ontológicas con la modernidad, supone un enfoque diferente al que hasta hace poco pensó que la relación entre músicas y territorio, o las *músicas locales* había perdido su relevancia bajo las transformaciones mediáticas.

Al otro lado del continente, desde la cercanía de Porto Alegre, capital del estado de Rio Grande do Sul (RS), a la Costa Atlántica, en el sur de Brasil, percibí la relevancia de las prácticas performáticas en relación con la vivencia en el/del territorio en comunidades afrodescendientes y quilombolas. En las lecturas que conocí acerca las comunidades quilombolas en ese estado, Prass (2013) señala que los rituales afrocatólicos de las *congadas* configuraron una red centenaria en él, y Anjos (2004) apunta la relevancia del cantar como acto de territorializarse. Así lo percibí cuando caminé junto a la comunidad académica del *Encuentro de Saberes* por las trochas del *Quilombo dos Alpes*, que guardaban historias familiares de la disputa permanente por defender el territorio; o cuando en el medio urbano de Porto Alegre los maestros Iara y Paulo, coreógrafa e músico, respectivamente, nos presentaban el *Espaço Cultural Afro-sul Odomodê* como un lugar de resistencia negra; y cuando acompañamos las prácticas rituales y sónicas, siguiendo el baile que nos enseñaron los *maçambiqueiros* en la ciudad vecina de Osório.

Para comprender las prácticas musicales y performáticas del sur del valle del río Cauca en su singularidad y articulación con la diáspora africana en el continente, fue también relevante un diálogo con los estudios *afrocolombianos*, *afrolatinoamericanos* y *afrodiaspóricos*. Pues la situación de la población afrocolombiana se articula a las lógicas

geopolíticas de *longa data* herederas del proceso de colonización del continente africano y americano por imperios del norte global. Los impactos del pensamiento racial y el proceso de colonización crearon estructuras psíquico-sociales incidiendo en la producción del *sujeto negro colonizado* y el *colonizador* (Fanon, [1952] 2009). Como elucida Fanon (Ibíd.), un sujeto negro marcado por su diferencia racial-colonial, que ha sido entendido como incompleto, uno que, en su desplazamiento temporal, llegó tarde a las novedades de la historia. Pensamiento extendido a la elaboración de todo un corpus conceptual construido por Occidente sobre los Otros, en su empresa de expansión colonialista y capitalista mundial, como lo constituyen los *africanismos* y *orientalismos* (Mudimbe, [1988] 2013; Said, [1978] 1990). Al respecto, los *estudios afrodiáspóricos* han apuntado su magnitud transnacional y el hecho de que aunque es un colectivo que comparte un pasado histórico común y los efectos del pensamiento racial, la diáspora reúne diversas experiencias, identidades y subjetividades de los afrodescendientes, articuladas en sus luchas por la libertad y por la contestación antirracista desde la década de 1960 (Hall, 2003; López, 2015).

El campo de los estudios afrocolombianos y afrolatinoamericanos⁷ ha tenido una visible consolidación y discusión desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales y humanas, como da cuenta la producción en aumento de libros colectivos en las últimas dos décadas (Pardo; Mosquera; Ramírez, 2004; Campoalegre, 2018; De la Fuente, 2018). Entre los diferentes objetos de estudio, los *estudios afrocolombianos* y *afrolatinoamericanos* han explorado las distintas configuraciones de las territorialidades negras en la región (Pires; Gomes; Rojas, 2016). En Colombia, la noción de territorio estuvo en el centro de la discusión desde la consolidación del movimiento afrocolombiano en la década de 1980 a nivel nacional que condujo a creación de la Ley 70 de 1993 para las Comunidades Negras⁸, Afrocolombianas, Raizales y Palenqueras⁹, dentro de la nueva Constitución Política de 1991,

⁷ Aunque la historia ya examinaba el tema de la esclavitud décadas antes, la antropología, abordó los estudios sobre afrocolombianos con mayor fuerza desde la década de 1980 con los aportes de Nina S. de Friedemann y Jaime Arocha quienes acuñaron la noción de *invisibilidad* para denunciar el desconocimiento de los aportes de los afrocolombianos, y *estereotipia* para señalar la divulgación de representaciones racializadas caricaturizantes (Restrepo, 2015).

⁸ Comunidades Negras fue la primera noción difundida con la ley, que posteriormente se amplió a las otras categorías. El prefijo afro- fue difundido a partir de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, realizada en Durban, Sudáfrica en 2001; “raizales” se autodenominan los habitantes del Caribe insular colombiano (San Andrés, Providencia y Santa Catalina), y “palenqueros” es otra autodenominación de algunos pueblos, conformados por africanos y sus descendientes que huyeron de la esclavitud y conformaron poblados, como los *quilombos* en Brasil, aunque otros lugares que también se originaron como palenques no usan esta noción y llegaron a constituir ciudades.

⁹ Restrepo (2015) señala en los últimos años ha tenido más aceptación la noción “afro-“, que intenta evitar las connotaciones racistas que ha tenido “negro/a”, aunque no evita evita la práctica cotidiana del racismo estructural. De otro lado, la palabra “negro” ha sido resignificada con la Ley 70 de Comunidades Negras de 1993, con base en la Constitución Política de 1991, apropiada por distintas organizaciones sociales y es usada

con el logro de la titulación colectiva de la mayoría de la Costa Pacífica (Pardo, 2016). Por ello, la discusión sobre territorio y la construcción de identidades culturales, donde la música ha tenido un papel fundamental, ha sido un tema presente en la agenda de los estudios afrocolombianos desde diferentes perspectivas. También a medida que se expandieron los estudios afrocolombianos, vieron la emergencia de una pluralización de voces, temas y enfoques, que abordaron el fenómeno urbano, las migraciones, la oralitura, las políticas culturales, las interseccionalidades de género, raza y clase, el conflicto armado en los territorios, la memoria colectiva, entre otros (Restrepo, 2015).

En particular, han tomado la palabra intelectuales negras y negros, aportando desde sus lugares de enunciación y experiencias, señalando que la mayoría de la producción científica ha sido escrita hasta el momento por hombres blancos. El feminismo negro y afrodiaspórico, creció vinculado a los movimientos activistas en el continente, reuniendo voces que se hicieron oír paulatinamente, a partir de organizaciones de mujeres negras en el continente y el mundo, revelando las violencias comunes con base en el género, la clase, y raciales que ellas experimentan, fortalecidas por la *hermandad* de las *amefricanas* como señaló González (1988) hace varias décadas, y la *conspiración*, como sugieren Vergara y Arboleda (2018) recientemente, y en el contexto afropacífico, apuntando las formas diferenciadas de ser (Lozano, 2016).

Así, los estudios sobre músicas afrocolombianas, afrolatinoamericanas y afrodiaspóricas se han abordado también desde diferentes perspectivas en diálogo con tales campos del saber. Gilroy (2001), señala que en el proceso de diáspora del *atlántico negro*, las prácticas simbólicas como las musicales, dancísticas, y corporales se tornaron lugares de expresión privilegiado. A lo que Carvalho (2002a) apunta la necesidad de añadir una mirada profundizando en las religiosidades afroamericanas, las expresiones estéticas afrohispanicas, y la desigualdad geopolítica entre la población afro de naciones del norte y del sur, en la que las producciones estéticas del norte resultan hegemónicas debido a la fortaleza de su industria cultural.

Una de las preocupaciones comunes a las (etno)musicologías es el asunto de la alteridad (Born; Hesmondhalgh, 2000, p. 3), pues las músicas han participado de la producción de la diferencia y la imaginación racial (Bohman; Radano; 2000). Así, en Colombia como en otras latitudes, algunas músicas que incorporaron elementos de matrices sonoras afro, estuvieron imbricadas a las narrativas raciales del mestizaje y el blanqueamiento en su circulación en el

adjetivada en la literatura académica, como *gente negra*, *poblaciones negras*, *comunidades negras*, *pueblo negro*, entre las más comunes (p. 92).

país, como en la *música tropical* y más tarde, el *vallenato* que de modo tímido alcanzó una esfera internacional (Wade, 2002); y el *bambuco* y los *aires nacionales* (Miñana, 1997a; 1997b; Santamaría, 2007).

Las músicas afrolatinoamericanas y afrodiaspóricas lidiaron también con las asociaciones racializadas que construyó Occidente sobre sus otros, que fueron escuchadas y percibidas de diferente modo de acuerdo a sus circuitos de difusión, performances y actores, pues la audición está permeada por ideologías de ciertos contextos (García, 2012). En algunas performances de colectivos afro se da un agenciar étnico del cuerpo como proyecto político, de modo que es necesario desconstruir una idea de sensualidad/virtuosismo del cuerpo negro como plantean Soares (2013) y Carvalho (2002a), a la que añado la necesaria deconstrucción de ideas estereotípicas acerca de la complejidad rítmica y polifonía afro. En otras ocasiones la negociación de las expresiones subalternas afro pueden recurrir a *discursos ocultos de resistencia* (Scott, 1990; Oslender, 2003) o a *estéticas de la opacidad* (Carvalho, 2002b). La idea de *vocalidad* (Zumthor, 1993;) aporta a la comprensión de las expresiones orales y sus matices, que oscilan entre canto y habla; se trata de una oralidad asociada a la experiencia sensorial, incorporada, que se afirma de modo performativo presente en saberes performáticos afrobrasileros (Vilas, 2005).

Por otra parte, los *estudios de folclor* fueron los primeros en interesarse por registrar y analizar las culturas populares en el continente (Miñana, 2000; Ochoa, 2003; Vilhena, 1997). Si bien es cierto que la perspectiva dominante contribuyó a una construcción del Estado-nación hegemónica y concibió las manifestaciones tradicionales y populares dentro de “regímenes de culturización”, escindiendo lo semiótico de lo político y económico, prolongado luego con las políticas patrimoniales (Pardo, 2019), las comunidades de práctica y los intelectuales negros apropiaron la noción de *folclor* en su dimensión política (Valderrama, 2013; Zapata, 1961). En ese sentido, la noción de política de colectivos indígenas y otros, excedió la perspectiva moderna y devino en una *cosmopolítica*¹⁰ donde diferentes ontologías y epistemologías entraron en negociación y tensión (De la Cadena, 2009; Martínez, 2017).

Sobre las músicas, prácticas sonoras y oralitura afrocolombianas del Pacífico existe una vasta literatura a partir de varias perspectivas. Específicamente, algunos trabajos en intersección entre la etnomusicología y la antropología han señalado el entramado de las epistemologías musicales y formas de pensamiento mediante el sonido y el cuerpo de las *músicas de marimba* al sur (Birenbaum, 2010; 2012; Miñana, 2010; Hernández, 2010), y al

¹⁰ La noción de cosmopolítica es planteada originalmente por la filósofa Isabelle Stengers.

norte de la Costa Pacífico de tales prácticas en la primera infancia (Arango, 2014), y las relaciones de género en la performance (Velásquez, 2014).

En particular, la mayoría de las investigaciones sobre las prácticas musicales afrodescendientes de la región fueron producidas en las últimas dos décadas. Los primeros textos sobre el tema son los informes folclóricos del Instituto Popular de Cultura (Marulanda; Arboleda, 1971) y algunos textos breves (Zapata, 1961; Cárdenas, 1998).

Algunos investigadores se han preocupado por explicar el origen de la práctica del violín en el pasado esclavista colonial. Muñoz (2011; 2012; 2016) señala que a partir de la imitación de las prácticas musicales de organizaciones religiosas y la élite, los afro configuraron formas de construir e interpretar el violín, de modo diferente al occidental, en los valles interandinos del departamento del Cauca, que denomina *violines negros*. Velasco (2017; 2018) afirma que la práctica del violín proviene principalmente de una antigua memoria musical, corporal, la creatividad afrodiaspórica y los intercambios interculturales. Ambas tesis son plausibles, inclusive en complementariedad.

En las investigaciones etnomusicológicas y musicológicas se han realizado análisis desde la teoría musical occidental con algunas transcripciones (Palau, 2007; 2010; Muñoz, 2011; Cler, 2011; Portes, [1986] 2009; Sevilla, Portes, Martínez, 2009; Carabalí, 2012). Algunos de estos trabajos, tienden a separar el examen desde la teoría musical hegemónica y los sentidos sociales, escindiendo sonido y contexto.

Las investigaciones desde las ciencias sociales y la etnomusicología, han abordado los rituales y performances, entre los que se destaca la fiesta, el festival y las sociabilidades. En el ritual afrocatólico, indagan sobre los procesos comunicativos y sus significados (Atencio; Castellanos, 1982, p. 11); el sentido libertario y de celebración a la maternidad (Portes, [1986] 2009), acerca de las diferentes identidades sociales (Lora, 2017); sobre la constitución de la fiesta dentro de una modernidad alternativa (Aristizábal, 2005), y una forma de re-existencia en la que se reflexiona sobre los sentidos de la comunidad (Nieves, 2014).

Las prácticas musicales se han estudiado a partir de la indagación sobre la centralidad de los saberes del violín y el contrabajo (García, 1993), los campos culturales bourdieusanos y el estudio de las identidades sociales (Sevilla; Portes; Martínez; 2009; Sevilla, 2009a; 2009b, 2011; 2012); y sus significados y sentidos (Carabalí, 2012; Jiménez, 2017); los *Violines Caucanos* desde una perspectiva decolonial (Almonacid 2015), los procesos de formalización de la educación musical (Castillo, 2019), así como de urbanización y transformación reciente (Pantoja, 2018).

Sobre las prácticas musicales locales en el Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, los estudios coinciden en señalar que se trata de una arena de desiguales disputas en un contexto multicultural y neoliberal, que transforma las músicas locales y afrocolombianas (Birenbaum, 2012; Hernández, 2010) y contribuye a la producción de la tradición (Useche, 2018). Otros trabajos, narran la articulación de académicos, gestores y músicos para el fomento de las prácticas musicales (Mosquera, 2008; Velasco, 2007; 2011; 2016;).

Dentro de la producción citada, se destacan las monografías de pregrado en varias áreas, como música, sociología y antropología. De ese modo, concuerdo con lo que la mayoría de los textos aquí citados resalta, y es que en contraste con otras músicas regionales afro el país, las prácticas musicales afrocolombianas del sur del Valle del río Cauca han sido menos visibilizadas.

Como mencioné en las primeras líneas, mi contacto con tales prácticas musicales y performáticas empezó hace década y media en 2004 de modo intermitente. Posteriormente, los periodos de trabajo de campo para esta tesis fueron de diciembre de 2016 a febrero de 2017; agosto de 2017; diciembre de 2017 a marzo de 2018; en 2019, de abril a junio y noviembre y diciembre de 2019, además de una comunicación constante a través de las redes sociales digitales cuando estaba en Brasil. Fue a través de los recorridos por la región del sur del Valle del Río Cauca en varios momentos de ese largo periodo, a medida que entré a formar parte junto a interlocutores de una red de interconocimiento (Weber; Beaud, 2007) y la experiencia etnográfica con las prácticas sónicas que el sentido de territorio y su relación con la idea de ancestralidad se fue delineando.

Principalmente, la relación junto a mujeres negras interlocutoras, expertas bailarinas, cantoras y caminantes, fue fundamental para tornarme su aprendiz, y dejarme afectar por musicalidades y corporalidades sónicas en movimiento, siguiendo sus pasos, consciente de nuestras diferentes posicionalidades de poder. En particular, profundicé en tres poblados en el departamento del Cauca donde establecí una interlocución cercana con moradores. En la vereda¹¹ de Santa Rosa, del municipio de Caloto, mantuve un diálogo con miembros de la familia Balanta y varios músicos; y en la vereda La Palomera, del municipio de Buenos Aires, fue relevante la interlocución con la familia Larrahondo; en la zona de la vereda de Domingullo, El Tajo, Cabecera de Domingullo, El Carmen y La Capilla, del municipio Santander de Quilichao, fue donde compartí más junto a la familia Lasso Caracas y su grupo

¹¹ Colombia se divide administrativa-territorialmente en departamentos, que contienen municipios o ciudades y territorios colectivos. Las veredas son pequeños poblados semirurales que pertenecen a los municipios o ciudades.

musical Aires de Domingullo y otros pobladores. Otros poblados que recorrí en el departamento del Cauca, fueron las veredas de San Marcos, Aguablanca y Timba en el municipio de Buenos Aires; Quinamayó, San Antonio y El Palmar, en Santander de Quilichao; San Nicolás, en Caloto; y los municipios de Guachené, Puerto Tejada, Villa Rica y Popayán. En el Valle del Cauca, además de la capital, Cali, visité la vereda Cascajal de este municipio; y Quinamayó, de Jamundí.

De ese modo, llevé a cabo una *etnografía multisituada*, siguiendo a Marcus (1995) en la sugerencia de comprender los fenómenos a partir de la circulación de actores, objetos y discursos entre escalas micro y escalas macro espacio-temporales. Esto fue un desafío enorme para mí porque implicó revisar mis memorias tanto sistematizadas por la investigación previa y la presente, como otras difusas por las experiencias de compartir fuera de un proceso investigativo, retomando de modo reflexivo mis percepciones y la interpretación de la documentación que realicé. Involucró organizar y tejer diferentes materialidades que había elaborado, tales como mis diarios de campo, transcripciones de partituras y registros de audio, fotografía y video; analizarlos, algunos de ellos, junto a mis interlocutores, a partir de las narrativas de sus memorias. A partir de ese abundante material seleccioné fotografías, audios y videos significativos respecto a asuntos específicos para incorporarlos en esta tesis. La mayoría de tal documentación es de elaboración propia, y otra parte es de interlocutores que me permitieron utilizarla. Escudriñé tales archivos también de modo etnográfico, en el sentido de desentrañar las redes y rituales de poder que involucraron (Rufer, 2016), la visualidad (Martins, 2008), las perspectivas aurales y políticas que informaron su construcción (García, 2012), y las voces de los nativos de papel (Lucas, 2012).

Los corpus documentales producidos por terceros que analicé fueron el archivo fotográfico y sonoro e informes elaborados desde la perspectiva del folclor por investigadores del Instituto Popular de Cultura (IPC) entre 1970 y 1980 en varios poblados de la región y el Archivo Documental del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez relativo a la categoría de Violines Caucanos en entre 2008-2018 de la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Cali. Mis criterios de selección de los anteriores materiales obedecieron en el caso de la producción del IPC a un criterio de antigüedad, ya que constituyeron los primeros registros de este tipo realizados sobre las manifestaciones en cuestión, y en el segundo, los consideré una muestra significativa que permitía observar las formas de auto-representación de los grupos y de evaluación de los mismos en el escenario del festival y sus procesos de transformación en la última década.

Analicé otros conjuntos de archivos audiovisuales por ser producidos por interlocutores que me los enseñaron como documentos relevantes de sus prácticas. Estos fueron el archivo fotográfico de la familia Balanta, en Santa Rosa, Caloto. Los documentales de la serie *Sonidos del Mestizaje* del realizador audiovisual e interlocutor Carlos Mera; el documental *Polifonía afrofemenina* de las Renacientes de Buenos Aires (Cauca), algunas de ellas, mis interlocutoras.

Después de pensarlo bastante, y consciente de la discusión etnomusicológica sobre las limitaciones de la partitura como forma de representación musical, y como ejercicio de poder del saber letrado, decidí realizar algunas transcripciones musicales por dos motivos. Uno, tomando como base que los saberes locales se constituyeron como transmodernos (Dussel, 2004) y mediante *alianzas sónicas*, continuaron alimentándose de otros saberes, de modo que se fundamentaron en el sistema tonal occidental. Tales transcripciones tienen sentido sólo en relación con nociones de las epistemologías nativas, es decir, son informadas por varios tipos de saberes como han trabajado otros etnomusicólogos (Seeger, 2015; Montardo, 2018). En segundo lugar, poco a poco cada vez más aliados y jóvenes afro de la región mediante programas de educación musical en fundaciones e instituciones de la región comienzan a participar de la interpretación, transcripción y arreglos, dominando la teoría musical occidental, y los saberes locales, con el propósito de expandirlos más allá del territorio. Todas las transcripciones así como las tablas que presento son de elaboración propia.

Además del estudio en el Programa de Pós-Graduação em Música y otros programas de la UFRGS, otras experiencias académicas fueron cruciales para dar rumbo a mis inquietudes, discutir enfoques y experiencias de campo, y actualizarme acerca de la literatura de las perspectivas convergentes en esta tesis. Una de ellas fue el periodo de pasantía (*Doutorado Sanduíche*) en el Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca de abril a junio de 2019, junto a los compañeros del doctorado y los profesores Cristóbal Gnecco, Mario Rufer y la tutoría de Mauricio Pardo.

Los eventos académicos en los que participé en los cuatro años anteriores también fueron fundamentales. Además de los organizados por ABET y ANPPOM, el XVII Congreso de Antropología en Colombia (2019); la XIII Reunión de Antropología del Mercosur, en Brasil (2019); la 8° Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales, CLACSO, en Argentina (2018); el Simposio Música, Sonido, Danza y Movimiento en América Latina y el Caribe, organizado por el International Council for Traditional Music ICTM, en Uruguay (2018).

En especial, cuatro eventos a los que fui invitada, el II Seminario Internacional de Arte y Alteridad: Investigación-Creación, de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca (2019); el III Seminario Músicas y Culturas del Programa de Antropología de la Universidad del Cauca (2018) y las V Jornadas de Musicología de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, en la región de mi campo en Colombia (2018). Y finalmente, la Anthropology of Music Master Class and Music Lecture Series sobre Acustemología con Steven Feld, posibilitada por la financiación del Departamento de Antropología y Estudios Africanos (IFEAS), y los Archivos de Música Africana (AMA) de la Universidad de Johannes Gutenberg, en Mainz, Alemania (2019).

La organización del texto no sigue un tiempo linear ni una separación de tipos de performances o de lugares, o de capítulos teóricos y otros etnográficos. Busco las conexiones entre mi memoria y la de mis interlocutores, sigo los circuitos, los caminos que conectan las discusiones, los asuntos, las inquietudes, yendo y viniendo, y tejiendo texto, fragmentos del diario de campo, imágenes y sonidos.

En el primer capítulo exploro la relación de territorio, sonido y prácticas musicales, a partir de mis recorridos como aprendiz de caminante y bailadora junto a la gente negra en el sur del Valle del Río Cauca. Primero, sitúo en coordenadas geopolíticas y temporales de diferentes escalas a las prácticas musicales locales. Luego, sugiero que la experiencia histórica y múltiple de resistencia y pervivencia de los afros en la región configuró una *territorialidad sónica* articulada en términos ontológicos, políticos, económicos y simbólicos. Ello implicó un permanente reconstituirse mediante *alianzas sónicas*, y en ese sentido, se fundamentó en una *acustemología política*.

En el segundo capítulo indago a partir de las narrativas, memorias y archivos fotográficos y sonoros la forma en que se concibieron y transformaron las prácticas musicales locales en los últimos cincuenta años. Tales cruzamientos revelan que la gente negra negoció su visibilización con los discursos dominantes del estado, las élites políticas locales y los académicos, de modo que, tanto las prácticas como los actores se conceptualizaron de varias maneras, cambiando de acuerdo a las políticas de cada época y a sus asimétricas posiciones sociales. Las negociaciones y *alianzas sónicas* con actores *externos* se trabaron con un sentido de política de la vida de largo plazo.

Indago cómo se articulan los sentidos y los saberes musicales en performance en el tercer capítulo. Analizo las performances y las diferentes concepciones y modulaciones entre

saberes comunes y expertos de sus participantes. Exploro tres nociones que articulan saberes en movimiento performático y narrativas. La primera, es *adorar*, relativa al contexto ritual de las Adoraciones al Niño Dios y su relación con la participación y la economía de la reciprocidad campesina. El segundo, constituye la noción de *juga*, que es entendida como *juego*, cuestionando la concepción de baile, música, y la religiosidad católica hegemónica, al destacar el goce y la improvisación en el baile. La tercera parte, aborda la idea de *fuga*, asociada a la huida de los esclavizados en el pasado, y como fuga en la propia práctica musical frente a las violencias contemporáneas. Las *alianzas sónicas* se tejen como prácticas de confrontación, negociación y acomodación de la vida colectiva mediante el sonido en la performance.

En el cuarto capítulo señalo que la construcción de una territorialidad sónica requiere ser reconstruida una y otra vez en performance, pues como la vida en el territorio, afronta amenazas constantes como los extractivismos y el destierro en el marco de la modernidad/colonialidad. A partir del contraste de dos tipos de performances que varían en magnitud en relación a la cantidad de asistentes e intensidad del sonido, analizo la tentativa de expansión de las *alianzas sónicas* y de su territorialidad. A medida que se establecen y negocian nuevas alianzas sónicas con otros actores, a veces en desigualdad de poder, la *acustemología política* se transforma en concepciones hegemónicas de *música*, *baile* y *patrimonio*, lo que implica el desafío de la continuidad de su fuerza como política de la vida. De modo que la tentativa de expansión que supone esta histórica resistencia agenciada por las prácticas sónico-performáticas implica alianzas exitosas entre la gente negra y otros mundos, al tiempo que tentativas infructuosas en las que aunque nuevos territorios sean pisados y danzados no sostienen su resonancia ontológica.

En el capítulo cinco lanzo interpelaciones al campo interdisciplinar de las (etno)musicologías a partir de mi lugar de investigación en la geopolítica del conocimiento del sur global. Señalo algunos de los procesos investigativos de interlocutores, que cada vez más buscan una difusión de su conocimiento a partir de diferentes circuitos y materialidades, validadas en procesos comunitarios locales. Las investigaciones nativas me impulsaron a lo largo de la tesis a pensar y dialogar con algunas nociones de la acustemología política local, a hacer nuevas *alianzas sónicas* y a tornarme una *aliada* en el proceso. Finalmente, detallo reflexivamente los desafíos que implicó realizar algunas acciones colaborativas y participativas aliadas.

1 TERRITORIALIDAD SÓNICA DE UNA ACUSTEMOLOGÍA POLÍTICA

En el presente capítulo exploro la relación entre territorio, sonido y saberes músico-performáticos a través de mis propios recorridos intermitentes por el sur del Valle del Río Cauca como aprendiz de caminante y bailadora, siguiendo los pasos de mujeres afro y otros interlocutores. En la primera sección, trazo coordenadas de varias escalas temporales y espaciales donde acontecen las prácticas músico-performáticas locales, partiendo de mi primer contacto e impresión hace más de una década. En la segunda parte, emprendo el camino por toda la región junto con el lector para observar/escuchar una geografía diversa, construida por los movimientos de la historia y manifestación del territorio-vida, pero saberes y prácticas músico-performáticas comunes, devenidos de una larga historia de la pervivencia de la gente negra en la región que revelan la creación de lo que sugiero como una *territorialidad sónica*. También esbozo la idea de *alianzas sónicas* como el movimiento en red para sustentar tales saberes, y su fundamento, en una *acustemología política*. Esta interpretación conjuga las perspectivas de una (etno)musicología desde el sur global en diálogo con el pensamiento decolonial, la ontología relacional y los estudios afrocolombianos y afrodiaspóricos.

1.1 ENTRADA EN CAMPO EN COORDENADAS DE GRAN ESCALA

A partir de mi experiencia de entrada en campo, recorriendo la región del sur del Valle del Río Cauca como aprendiz de caminante y bailadora, profundizo en la historia y prácticas sonoras de la gente negra en la región y en sus articulaciones con los imaginarios raciales globalizados sobre las músicas negras.

1.1.1 El encuentro con las Jugas

Mi primer acercamiento a los saberes musicales locales de la gente negra del sur del Valle del Río Cauca sucedió en junio de 2004, en la ruralidad de la vereda San Antonio de Santander de Quilichao, durante el lanzamiento del CD *Tatá Cutáchum* que compilaba composiciones de temáticas ecológicas de campesinos de esa región. La realización del CD se derivó de los talleres de creación musical basados en aires locales y regionales, ofrecidos por músicos y docentes de la Fundación AmbientArte¹², dentro del marco de un proceso de apoyo

¹² Desde el año 2000 la Fundación AmbientArte con el apoyo de otras organizaciones como la organización la Asociación Gremial Regional Para El Desarrollo Campesino Nortecaucano “ARDECANC” aglutinadora de 28 asociaciones, AmbientArte conformó instancias de coordinación e interlocución como los Grupos Culturales Veredales y realizó talleres, encuentros, boletines. Algunos procesos fueron apoyados por organismos ambientales estatales como la Corporación ECOFONDO y la ONG Corporación de Estudios Interdisciplinarios y

a organizaciones campesinas y de base para propiciar espacios de encuentro y participación de las expresiones culturales.

AmbientArte señalaba una profunda afectación al mundo rural de los campesinos dada la expansión de los monocultivos y la industrialización, y argumentaba que “así como la economía campesina se ha visto afectada, de igual manera su cultura”, de modo que proponía “oxigenar los espacios de participación y por otro, fortalecer el hecho cultural subyacente” (Fundación AmbientArte, 2006). Participaron grupos musicales de campesinos afrodescendientes, mestizos e indígenas, una población representativa de la región, de veintiuna veredas de los municipios Santander de Quilichao, Buenos Aires, Caloto y Caldoño, de los cuales, cada uno había creado su propia canción. En línea con el propósito de los talleres, las canciones creadas por los campesinos hablaban de temas ecológicos y de las transformaciones del entorno, como la *fuga* o *juga*¹³ *Todo volverá*:

Me senté con mi abuelito un día cualquiera allá en el prado,
 Nos pusimos a comparar el presente y el pasado
 Él me dijo que tenía una finca tradicional
 donde todo conseguía y sólo compraba sal
 Y habían montes muy espesos y abundaba el animal (...)
 Hoy el agua está muy escasa y ya bosque casi no hay
 en las quebradas no hay peces y ni en los montes animal
 y son muy pocas las aves que cantan al despertar (...)
 Así como los abuelos ya queremos cultivar
 Vivamos en armonía hombre, planta y animal
 Escuchen este concejo, que no se vaya a olvidar,
 Si se corta un arbolito, diez tenemos que sembrar (...)
 Pronto volverán los montes, pronto volverán las aves,
 Pronto volverán las aguas, pronto volverán los peces (...)

Audio 1 - Todo Volverá, José Edier Solís grupo de San Marcos y Asnazú de Buenos Aires, CD Táta Cutáchum, Fundación AmbientArte, 2004. Disponible en:
 <<https://drive.google.com/file/d/1GQU8XuNM01Z80mTKdTCwenBCvXnVlyHY/view?usp=sharing>>

Los grupos musicales mantenían una tenue división entre unos integrados por gente negra y otros por indígenas y mestizos. Los primeros en su mayoría tocaban *fugas* o *jugas*, *torbellinos*, *bambucos* y *pasillos* con violín, guitarra, percusión, voces y a veces, contrabajos artesanales e instrumentos de viento, como el clarinete, la trompeta y el trombón, en instrumentaciones no estables. Algunos, tocaban *bambucos* en conjuntos de chirimía¹⁴ de

Asesoría Técnica (Cetec). También coordinó dos versiones del Festival de la Cultura Nortecaucana en 2001 y 2006 en Santander de Quilichao que lograron una amplia participación de la gente del norte y centro del Cauca.

¹³ La pronunciación varía entre *fuga* y *juga*, característica de la ambivalencia en la pronunciación de la efe y la jota en la fonética de la población afro en la región. Ambigüedad sonora/escrita que voy a mantener en este texto de acuerdo al uso de mis interlocutores en cada caso. Además, cada palabra se despliega en varios significados en los que ahondaré en el tercer capítulo.

¹⁴ La *chirimía* fue un instrumento de viento de doble lengüeta y sonido estridente de origen mozárabe que llegó a América en la colonia, y se dejó de tocar a mitad del siglo XX. Fue reemplazado por otros aerófonos como los

tambor y flautas, muy extendidos en el suroccidente del país. Otros, interpretaban *música andina*, un género asociado a la herencia indígena de los países sobre el eje de los Andes suramericanos; y otros, hacían canciones en ritmo de *cumbia* y *vallenato*, músicas originadas en la costa atlántica del país y masificadas hace varias décadas.

Cada vez que sonaban los primeros acordes de una fuga, inmediatamente la gente, en su mayoría, gente negra, se paraba a bailar. El paso sencillo que tomaba movimientos diferentes en cada persona se integraba a una larga fila o “culebra” cuyos trayectos guiaba quien estuviera en frente. Hombres, niños, ancianas, jóvenes, entraban y salían en cualquier momento de la fuga, o cambiaban de un tramo para entrar en otro. Un baile que nunca había presenciado y que pronto me sedujo, ante la invitación de algunas mujeres negras mayores.

En un momento se anunció por micrófono la “grima” o esgrima del maestro Ananías Caniquí, un campesino negro y delgado de gran agilidad. Mientras los músicos de la vereda de Mazamorrero tocaron al fondo un torbellino, el maestro Caniquí y sus discípulos mostraban sus destrezas con el machete y el bordón en cortas peleas y saltos. Más tarde, don Ananías me mostró un violín en guadua¹⁵ que había construido, porque quería aprenderlo a tocar. Me dijo que así iniciaban muchos violinistas de la región y luego conseguían el instrumento convencional.

En ese momento yo cursaba la carrera de música en la Universidad del Valle, que como la mayoría de programas del país se enfocaba en la música académica de herencia centroeuropea y ante la sensación de cierta lejanía que me provocaba este enfoque, estudiaba simultáneamente en un programa técnico orientado a las músicas tradicionales y populares en el Instituto Popular de Cultura (IPC) y tocaba flauta traversa en un grupo de “músicas tradicionales colombianas” con el ánimo de conocer “lo propio”. La invitación del profesor de *tiple*¹⁶ del IPC e integrante de AmbientArte Jesús Antonio Mosquera (Chucho), a mí y varios de sus estudiantes al lanzamiento del CD, me pareció la oportunidad de realmente vivenciar las *músicas regionales*. Sin embargo, me sorprendieron varias cosas en esa ocasión. Primero, a pesar de haber vivido la mayor parte de mi vida a solo dos horas de viaje de ahí en la ciudad de Cali, al igual que otros caleños, y con certeza, colombianos, no sabía de la existencia de la mayoría de las músicas/bailes de los afro que estaba presenciando. Tampoco me quedaba

clarinetes en los grupos musicales de afros del Chocó y las flautas traversas de caña en los grupos campesinos e indígenas del centro y occidente del país, por lo cual se llaman *conjunto de chirimía* (Miñana, 1997b). También los grupos de *fugas* o *jugas* se solían denominar como chirimías hasta hace poco.

¹⁵ La *guadua* (*Guadua angustifolia*) es una planta de la subfamilia bambú común en los bosques andinos, también conocida en otros países como *cañaza* o *tacuara*.

¹⁶ Intérprete del cordófono colombiano *tiple*. El *tiple*, surgido de los instrumentos europeos coloniales, recibió su denominación en referencia a su tesitura aguda, y ha sido un ícono de la música andina del país.

claro en qué consistía esa afectación al mundo campesino y cuál era su relación con la auralidad, producción sonora y las prácticas musicales locales.

Otros aires musicales como los bambucos y los pasillos también tocados por esos grupos con el arquetípico tiple y la guitarra, los reconocía e interpretaba por su fama como *música andina colombiana* asociada a la región andina en el centro del país, de acuerdo con los *estudios del folclor*, como había aprendido en el IPC. No obstante, los textos folclóricos no mencionaban el uso del violín y contrabajo artesanales y además, me resultaba extraño que sus intérpretes fueran gente negra, pues la música andina colombiana en las narrativas dominantes era la más representativa del imaginario de nación en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, herencia de los criollos, gente blanca y mestiza en el centro económico y geopolítico del país. Además, la presencia de la percusión, la vitalidad del baile y la cercanía con la Costa Pacífica, con amplia población afro, me pareció la confluencia musical de la “región pacífico” y la “región andina”, todavía en la geografía musical racializada de la perspectiva folclórica.

Supe, después con la asistencia y participación a varios eventos que las prácticas musicales de la gente negra que había presenciado constituían saberes sónicos, musicales y performáticos relacionados con una cosmología afrocatólica, las prácticas comunitarias campesinas y mineras del mundo rural en transformación hacia lo urbano, y una idea de colectividad de la gente afro, en relación con ese amplio territorio. También supe que uno de los eventos más relevantes son las Adoraciones al Niño Dios -o simplemente Adoraciones-, realizadas en diferentes poblados entre diciembre y marzo. También llamadas *fugas* o *jugas*, pues éstas constituyen el arte musical predominante, además de los *torbellinos*, *arrullos*, *villancicos*, y menos tocados, *bambucos* y *pasillos*. Tales prácticas se incluyen como *músicas tradicionales* o *folclor* en festivales, celebraciones sobre la afrocolombianidad, eventos familiares y eventos públicos, como el encuentro que presencié, en ocasiones, alternando junto a grabaciones de músicas masificadas. Además, se performan en algunas fiestas patronales y en otras fechas católicas importantes y a veces, las *salves* y los *bundes* se cantan en ritos fúnebres de adultos y niños, respectivamente. Y todas las prácticas sonoras anteriores tenían una constante entre la gente negra en todo el sur del Valle geográfico del Río Cauca (un valle interandino conformado por el norte del Cauca y el sur del Valle del Cauca¹⁷), una

¹⁷ Este trayecto hace parte del sur del extenso y estirado Valle Geográfico del Río Cauca, de 200 kms de largo y entre 15 y 50 kms de ancho y cuya altura oscila entre 930-1.200 metros sobre el nivel del mar (msnm). Los contornos del valle los enmarca la cordillera occidental que alcanza los 4,200 msnm y luego desciende hasta las orillas del Océano Pacífico. En dirección opuesta, la cordillera central supera los 5,750 msnm. La región de valle interandino es una llanura aluvial atravesada por el río Cauca y sus afluentes, el que constituye el segundo río

de las regiones que desde la colonia concentró población negra en Colombia, a raíz de su esclavización por los europeos. Este primer encuentro con las *jugas*, inauguró mi recorrido intermitente por la región.

1.1.2 De aprendiz de caminante, bailadora y *patirrucia*

Durante unas *Fugas* en la vereda de San Antonio, conocí a una mujer negra que me contó que cuando era joven recorría a pie con sus amigas hasta otras veredas con tal del ir a bailar a tales fiestas. Podrían decirle *patirrucia*, como le llaman en tono de humor entre la gente negra a las mujeres que se les ensucian los pies o quedan con las “patas rucias”, *patirrucias*, de tanto bailar fuga sobre pisos de tierra o cemento polvoriento en sandalias, tenis o botas, y de recorrer largos caminos. El grupo Palmeras, de la vereda El Palmar, de Santander de Quilichao, las describe así con su éxito local de la fuga *La Patirrucia* en la voz y violín de su creador, don Luis Carabalí: “Ya llegó la patirrucia... cómo baila, cómo se menea, mira cómo goza...”.

Video 1 – Videoclip de *La Patirrucia* por Palmeras <<https://youtu.be/tRsJzZgMGK4>>

Años después durante mis tránsitos por la región, entendí que, aunque *patirrucia* podría parecer un insulto, era una de tantas formas de nombrar un tipo de saber de las mujeres negras de la región. Se trata de un conjunto de destrezas incorporadas sónicas y orales con las que conocen bailando, cantando, recitando, caminando, y arrastran consigo a los demás. Se manifiesta también en el trabajo de largas jornadas en el cultivo del campo y el trabajo en la mina, con la fuerza de su corporalidad y la labor grupal. Con un transitar guardado en su memoria, guían a otros y dibujan el territorio con sus pasos y en su ondear resonante. Este impulso de guiar al colectivo, en algunos lugares llevó a la consolidación de organizaciones y colectivos que defendieron para toda su gente el territorio entendido como la vida (Mina; Machado; Botero; Escobar, 2015). Ciertamente, en una noción de sexo-género y humanidad diferente a la hegemónica occidental, como otras *mujeres negras* en la región del Pacífico (Lozano, 2016).

Quise aprender de las *mujeres negras caminantes, bailadoras y expertas* como vínculo para indagar sobre los saberes músico-performáticos colectivos, y aunque me atreví a seguir sus pasos, aprendiendo con su andar, no encarnaba toda su fortaleza y saberes y la falta de negritud en mi piel no cargaba las asociaciones de sus cuerpos racializados en la región. En

más importante del país, que nace cerca, en la cordillera central del Cauca y desemboca en el río Magdalena, al norte del país. Dadas estas condiciones topográficas, cuenta con varios pisos climáticos y biomas con ecosistemas altamente fértiles (URIBE, 2017).

ese sentido, me posiciono como aliada de la tarea de conspiración que desde un feminismo afrodiaspórico adelantan las mujeres negras practicando “la solidaridad como estrategia para sobrevivir” (Vergara; Arboleda, 2014, p. 127).

Percibí en el recorrer que las prácticas sonoras del primer encuentro con las *Jugas* expresaban la memoria colectiva de saberes corporales, orales y aurales de la gente negra, de los que trata esta tesis. El sonido que atraviesa todas las prácticas, es puente entre territorio y cuerpo, entre músicas y baile, en tanto que resuena adentro de los cuerpos y no solo fuera de ellos, inclusive con ondas inaudibles en una dimensión *sónica*, que abarcan el aspecto *sonoro*, restringido a las ondas audibles (Goodman, 2010). Como *patirruca*, de fuga en fuga, recorrí esa diversa geografía del valle interandino en bus, a pie, en chiva (bus escalera), en el transporte informal de carro y “motorratón”, un servicio de transporte en moto, por amplias avenidas, carreteras rocosas y angostas trochas. De laderas espesas habitadas por el llamado de los grillos en la montaña y caminos que requerían los oídos atentos a sonidos que anunciarían la presencia de un extraño peligroso, a ciudades de la zona plana abarrotadas por la bulla del transporte, el comercio y la música a alto volumen de casas y mercados que conforman la heterogénea región del sur del Valle del Río Cauca.

A partir del aprendizaje de tal circulación, quiero sugerir en el presente capítulo que las prácticas músico-performáticas ancladas en las memorias colectivas de saberes se constituyeron y fortalecieron mediante *alianzas sónicas*, inicialmente entre la gente negra y su mundo, tejiendo así, una *territorialidad sónica*. Esa *territorialidad sónica* consiste en la articulación de musicalidades, corporalidades, oralidades y auralidades compartidas y heterogéneas, construida con una fuerza y un sentido de resistencia y pervivencia de la gente negra en el territorio en un proceso de largo plazo.

La noción de *territorio* en lugares históricamente habitados por la población afro, tiene como base la lucha por la vida frente al destierro de la colonialidad capitalista en el mismo (Vergara, 2018). Constituyó una ontología relacional basada en economías, epistemologías y políticas otras, y supuso la posibilidad pasada, presente y futura de la vida colectiva, en tensión con el proyecto capitalista hegemónico (Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018). Fundamental en el pensamiento del movimiento afrocolombiano y objeto de examen en el campo de los estudios afrocolombianos, la noción de territorio ha estado en el centro de la discusión durante largo tiempo (Pardo, 2016; Restrepo, 2015), y a ella volveré en varios momentos. Ahora bien, la territorialidad sónica no se circunscribe a los límites geográficos establecidos de los territorios étnicos, pues resuena con el caminar de su gente más allá de

ellos, en permanente puja por la expansión de fronteras rurales y urbanas. Pero tampoco es compartida por toda la gente negra que habita la región. Las fronteras de la territorialidad sónica se diluyen, superponen y confrontan con otras territorialidades en movimiento permanente.

A su vez, las prácticas de la territorialidad sónica se basan en saberes músico-performáticos y sónicos locales de la gente negra, que se pueden entender como una *acustemología*, en el sentido propuesto por Feld (1996; 2015; 2017), una forma de conocer y estar en un espacio-tiempo a través del sonido, de modo relacional, donde humanos y no humanos producen e interpretan sonidos, y donde lo epistemológico y ontológico funde sus fronteras. Tales saberes también resuenan con la *cosmosónica* que Stein (2015) propone como una noción epistemológica y ontológica mediante las prácticas sonoro-performáticas entre el pueblo mbyà-guaraní en el sur de Brasil, fundamental en la construcción de la persona. Coinciden también con lo que Santos (2019) denomina *epistemologías del sur* como aquellas que resistieron a los epistemicidios modernos y fueron validadas en la experiencia colectiva de saberes situados. Y dado el carácter de permanente resistencia mediante *alianzas sónicas*, sugiero que se trata de una *acustemología política*. A lo largo de este capítulo escudriñaré algunos momentos y lugares de esa amplia región que constituyen una territorialidad sónica que transito como aprendiz de caminante, bailadora y *patirruca*, y esbozaré el planteamiento de unas *alianzas sónicas* basadas en una acustemología política que atravesará la tesis entera.

1.1.3 Articulaciones de historia y memoria músico-performática

Antes de comenzar un recorrido más detallado por una geografía regional presento en esta sección una síntesis de las articulaciones históricas y músico-performáticas que dieron lugar a la emergencia de una territorialidad sónica.

Los antepasados de la población negra del sur del Valle del Río Cauca, formaron parte de la diáspora de diferentes orígenes etnolingüísticos traídos del África occidental forzosamente para ser esclavizados en las Américas desde el siglo XVI (Arocha, 2012, p. 109). La explotación de su fuerza de trabajo paralela a la de los indígenas y de los recursos naturales, sentó las bases para el origen de la modernidad cuya contraparte es la colonialidad, y que constituyen los ejes del capitalismo (Quijano, 2000). Los europeos aprovecharon los conocimientos y destrezas de los africanos y justificaron la esclavitud mediante múltiples “sofismas racistas” (Zapata, 2017, p. 408). De modo que la diáspora africana en América experimentó este proceso desde los márgenes de la modernidad, lo que Dussel (2004), denomina su exterioridad.

Hurtado y Urrea (2004) y Vanegas y Rojas (2012) identifican varias etapas históricas que la gente negra del norte del Cauca vivió. En esta sección articulo tales etapas al devenir de las prácticas sónicas locales. Según Vanegas y Rojas (2012, p. 7), el norte de Cauca¹⁸ cuenta con en diez municipios: Suárez, Buenos Aires, Caloto, Corinto, Guachené, Miranda, Padilla, Puerto Tejada, Santander de Quilichao, y Villa Rica. En el sur del Valle del Cauca, el corregimiento del Hormiguero de Cali y algunos de Jamundí, en particular, los Corregimientos de Peón, La Liberia, Potrerito, Quinamayó, Chagres, Robles y Villapaz del municipio de Jamundí, comparten saberes musicales afro locales, de acuerdo con Velasco (2007, p. 1). Se trata de una región de mayoría de población indígena y afrodescendiente. Considerando que los datos demográficos sobre la población afrocolombiana son polémicos, dado que parten del autorreconocimiento, el significado variable de las categorías raciales y la colonialidad del Estado moderno¹⁹, en el norte del Cauca habitan cerca de 180.000 afrodescendientes, mientras que en los poblados nombrados del sur del Valle del Cauca, la cifra es de 115.500 afros²⁰.

La llegada de africanos esclavizados en esta región a mediados del siglo XVI (Arocha, *et al*, 2008) hasta la abolición de la esclavitud en 1851 en la transición a la república, componen la primera etapa. En la región se establecieron haciendas esclavistas de enorme extensión que contaban con capillas doctrineras donde la evangelización católica fue

¹⁸ Tomo como referencia la circunscripción de Vanegas y Rojas (2012, p. 7), ya que es la que abarca mayor población afrodescendiente. En definiciones de esta región divergentes se añaden municipios más al sur de mayoría de población indígena. Por ejemplo, tres ciudades más al sur, Caldone, Jambaló y Toribio incluidas en el *Plan Estratégico para el Desarrollo del Norte del Cauca 2032* de la Gobernación del Cauca (PEDENORCA, 2015). De este modo, los datos demográficos varían: señalan una proyección de 385.936 habitantes en la región para 2011, de los cuales habría 151.566 afro, alcanzando un 39,2%; 103.990 indígena y 130.380 no étnico. Mientras que Urrea (2010, p. 15), añade ocho municipios de numérica población indígena que en otras descripciones se entienden como parte de la región central del departamento. Así, sus cifras son, población afrocolombiana, 29,6%; indígena, 34,1%, sumando un 63,7% del total (Urrea, 2010, p.16). A pesar de las divergencias entre las tres fuentes anteriores, incluyendo Vanegas y Rojas (2012), éstas coinciden en afirmar que el norte del Cauca es una región mayoritariamente étnica de afros e indígenas.

¹⁹ Es relevante señalar que el Consejo Nacional de Paz Afrocolombiano – CONPA en 2019 rechazó los resultados del más reciente censo del DANE por cometer un “genocidio estadístico” con la ausencia de más de un millón de personas en sus cifras a nivel nacional en comparación con el censo de 2005.

²⁰ De acuerdo con Vanegas y Rojas (2012), la demografía de la región corresponde a 306.700 habitantes de acuerdo a datos estimados para el 2010 basados en el censo del 2005 del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), de los cuales, la población que se auto-reconoce como afrocolombiana es el 67,11%, es decir, cerca de 180.000 habitantes. Actualmente, de acuerdo con ACONC, en el norte del Cauca hay 43 consejos comunitarios en los cuales se estima que hay “135.000 habitantes, distribuidos en 30.000 familias, un promedio de 4,5 personas por familia”. Los poblados urbanos en el norte del Cauca oscilan entre cuarenta y ochenta mil habitantes, mientras que al sur del Valle del Cauca son mayores. Cali, el epicentro que articula la producción económica con los mercados nacionales e internacionales, según la proyección del DANE para 2018 es de 2’445.281 de la cual el 26,11% se considera afrodescendiente, aunque Urrea (2015) afirma que el porcentaje es mayor, en torno a un 35%. Cifra que no sumo por no encontrarla como parte de la territorialidad sónica de las músicas de Fugas, que sí están presentes en sus corregimientos como el Hormiguero donde los habitantes son 3.811 de los cuales 56% (2.134) se considera negro o mulato y en Jamundí, cuya población es de 124.586 de la cual 91% (113.373) es afrodescendiente (DANE), lo que suma en torno de 115.500.

reinterpretada en una nueva versión partiendo de las heterogéneas etnicidades y espiritualidades de la gente ascendencia africana (Atencio; Castellanos, 1983). Estas nuevas prácticas performáticas podrían cargar antiguas *africanías* (Friedemann; Arocha, 1986), no obstante de indistinguible origen específico en nuestros días, y derivadas de la adaptación y negociación con el entorno y el contacto con indígenas y europeos (Whitten, 1967). Fue en este proceso donde tuvieron lugar las primeras *alianzas sónicas*, entre la propia diversidad de la gente negra en la experiencia común de la diáspora africana esclavizada y las relaciones con un nuevo entorno.

Una segunda fase, se localiza desde 1851 hasta 1950. Sobre todo, la primera mitad del siglo XX constituyó una “época de gloria” donde los campesinos negros lograron una pujanza económica a partir de la articulación del comercio del cacao y del tabaco a mercados globales, lo que permitió el acceso a la formación profesional y el surgimiento de liderazgos políticos, vinculados principalmente al partido liberal (Vanegas; Rojas, 2012, p. 54). Desde la década de 1930 ingresaron los primeros medios de comunicación, entre los que se destacó la radio, llevando el eco de géneros musicales masivos de lengua hispana como el tango y el bolero a las ciudades de la región (Palau; Casas, 2015). Posteriormente la salsa y otros géneros masivos, configuraron nuevos espacios de sociabilidad y expresión sensible. En mis recorridos por la región, en las casas y tiendas urbanas y rurales atravesé un paisaje sonoro de una gran diversidad de músicas masificadas que develaban presencias y territorialidades a un alto volumen, como me parece que nos hemos acostumbrado a escuchar en las clases medias y populares en gran parte del país. Me refiero a paisaje sonoro como uno que no está ahí afuera de los oídos que lo escuchan como había conceptualizado Schafer (2001), sino dentro y fuera con la extensión del sonido que vibra dentro de los cuerpos, afectándolos en una experiencia intersensorial (Ingold, 2011; Feld, 2015).

Entre 1950 y 1970 (Hurtado; Urrea, 2004, p. 360;) o 1940 y 1980 (Vanegas; Rojas, 2012, p. 53) de acuerdo con cada periodización, inicia la tercera fase. El paisaje del sur del valle geográfico del Río Cauca que antiguamente estuvo cubierto por extensiones de bosque seco fue transformado drásticamente en vastas zonas agrícolas y ganaderas, enclaves industriales y centros urbanos, en la segunda mitad del siglo XX por megaproyectos comandados por las élites vallecaucanas con el apoyo de capital extranjero. Hubo una expansión de la agroindustria azucarera²¹ en la zona plana, a lo largo del valle del río Cauca,

²¹ A partir de 1959, la industria azucarera se multiplicó favorecida por el bloqueo económico impuesto por Estados Unidos a Cuba, que era el principal proveedor de azúcar hasta ese momento. Este proceso se dio en medio de una lucha por la tierra entre los grandes propietarios y los campesinos que perdieron sus parcelas

con una consecuente pérdida de tierras y proletarización de la población campesina (Taussig; Rubbo, [Mina] 2011). La enorme extensión de caña no para de crecer como se puede observar en un viaje por la carretera intermunicipal, subiendo más allá de Cali hasta el departamento de Risaralda, y hacia el sur, hasta el pie de la montaña en Santander de Quilichao²². Junto a la proletarización, se dio un fenómeno de urbanización y conurbación de la gente negra que vive en zonas rurales o poblados menores y viaja diaria o semanalmente a trabajar a los ingenios, empresas o a ciudades cercanas, que tiene sus polos en las ciudades de Cali o Popayán, capitales de los departamentos. Al mismo tiempo que inició la expansión de la agroindustria cañera, el folclor estaba en su mayor auge. De modo performativo, se identificaron y produjeron las regiones folclóricas con sus respectivos formatos instrumentales, “ritmos” o formas musicales y trajes típicos. Se realizaron festivales y concursos folclóricos por todo el país, y se crearon libros que se impartieron en las escuelas (Miñana, 2000).

La cuarta etapa ocurre durante las décadas de 1980 y 1990 cuando se da una paulatina conurbación con la ciudad de Cali. La década de 1980 es una época de paros cívicos y de consolidación del movimiento afrocolombiano bajo la idea de etnicidad. En este proceso se despliega un proceso de *africanidad*, en el cual se resalta la herencia africana de algunas expresiones mediante la cual se forja una identidad étnico-racial (Ferreira, 2011, p. 59). No sólo son movilizados elementos culturales locales, sino también símbolos de la diáspora africana y la lucha antirracista, entre los cuales se encuentran las músicas difundidas a escala global por los medios masivos, como el hip-hop, el reggae y la salsa, las cuales pasaron a ser incorporadas en la agenda política de varios movimientos afrodescendientes en el continente americano. A finales del siglo un megaproyecto de desarrollo industrial se instala en la región a la que se vincula tanto población afro local, como migrantes de la costa Pacífica.

La quinta etapa, desde 1990 hasta los años 2000 está marcada por la etnización de población negra en el país, a partir del escenario multicultural abierto por la Constitución Política de 1991 y la creación de La Ley 70 de 1993 que reconoció a las “Comunidades Negras, Afrocolombianas, Raizales y Palenqueras”. En contraste, hay una menor vitalidad del movimiento afro en la región, entre varias razones, dado que los reconocimientos jurídicos de

transformándose en obreros de los ingenios (Taussig; Rubbo, [Mina] 2011). En la década de 1980 los empresarios azucareros con apoyo estatal e internacional construyeron la Represa de Salvajina en Suárez, en la cordillera occidental, para controlar el caudal del Río Cauca que inundaba frecuentemente todo el valle, para lo cual desplazaron la población negra que habitaba el lugar bajo la promesa de indemnizaciones incumplidas.

²² Uribe (2017, p. 307) apunta que de 29.093 hectáreas sembradas de caña en el sur del valle geográfico del Río Cauca en 1950, se pasó a 61.200 en 1960. Luego aumentaron de 118.450 hectáreas en 1975 a 230.303 hectáreas en 2013, de las cuales 64 mil están en el norte del Cauca y el resto entre el Valle del Cauca y Risaralda.

la Constitución Política de 1991 no benefician a la población negra de la región. Vanegas y Rojas (2012) señalan que:

La Constitución refleja la forma en que era pensada la presencia negra en el sentido común de la sociedad colombiana: articulada a una geografía racializada, en la que las poblaciones negras eran consideradas, por antonomasia, como habitantes de zonas rurales costeras y particularmente las del Pacífico (p. 60).

La Ley 70 de 1993 surge a partir del movimiento de defensa por el territorio en la costa Pacífica. Cuando se instalaron unas empresas madereras internacionales en ella, las organizaciones afro se defendieron argumentando que eran pueblos tribales en el sentido de la Convención 169 de la Organización Internacional del Trabajo de 1989 pues habían habitado el territorio durante más de un siglo tomando como ejemplo los avances de la organización indígena²³, acompañados por abogados, académicos, eclesiásticos y organizaciones campesinas negras y urbanas del país (Pardo, 2016). Así, mientras que la Ley 70 posibilitó la titulación colectiva de cerca de cinco millones y medio de hectáreas en la Costa Pacífica para la población afropacífica, en el sur del valle del río Cauca no se realizaron titulaciones argumentando que ya existían títulos particulares que no eran baldíos de la nación, condición que había permitido la titulación en el Pacífico, y que la mayoría de la población afroandina se encontraba en centros urbanos lo que se alejaba de su definición de “Comunidades Negras” como principalmente rurales. No obstante, abriendo otra interpretación de la Ley 70, se crearon Consejos Comunitarios de Comunidades Negras en la región, figuras jurídicas que buscan una autonomía administrativa y política en tales territorios (Solarte, 2016). Por otra parte, desde la década de 1990 la autonomía territorial conseguida se vio amenazada por la expansión del conflicto armado a la región del Pacífico y del Cauca con el paramilitarismo, el narcotráfico y el extractivismo ilegal (Pardo, 2016). El mapa 2 revela la superposición de la plantación de caña de azúcar sobre territorios donde hay consejos de comunidades negras en el año 2012 y muy cerca de ellos, los resguardos indígenas.

En la encrucijada de un contexto entre lo rural y lo urbano con escasos territorios colectivos y frente a un nuevo destierro producto de las fuerzas del capitalismo, el movimiento afrocolombiano resalta la relevancia de la noción de *ancestralidad* y de Buen Vivir como alternativas al modelo desarrollista y como vértebras para la defensa de su autonomía (Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018). Apoyándose en la declaración de la

²³ En contraste con la población negra, los indígenas obtuvieron *resguardos*, territorios comunales con independencia política gobernados mediante *cabildos* desde la colonia, y recuperaron tierras del estado y los terratenientes desde la segunda mitad del siglo XX constituyendo nuevos resguardos, en varias ocasiones, entrando en conflicto con la población negra en el Cauca por la propiedad de tierras (Duarte, 2015).

Corte Constitucional de Colombia en el punto 93 del Auto 005 de 2009²⁴ la Asociación de Consejos Comunitarios del Norte del Cauca (ACONC), señala que cuenta con *territorios ancestrales*, dada la presencia histórica de la población negra en la región, y el entramado de prácticas económicas, políticas y culturales en relación con el territorio, fundamentadas en saberes específicos (ACONC).

En la última fase, desde el siglo XXI, Vanegas y Rojas (2012) apuntan un aumento de las organizaciones sociales, pero también una “burocratización de los liderazgos”²⁵ (p. 63). La región concentra varios extractivismos, que consisten en la explotación localizada de grandes volúmenes e intensidad de recursos naturales, plausible por los avances tecnológicos, para circular en mercados globales, lo que ha conllevado a negativos efectos ambientales, resistencias ciudadanas, articulación a los grupos ilegales y manipulación de las leyes a favor de los mismos (Gudynas, 2018) como efectos del discurso desarrollista (Rojas, 2016). Los más visibles, son la plantación de coca para la elaboración de la cocaína, la caña de azúcar y el oro, los dos últimos cultivados desde la colonia e intensificados desde el siglo pasado. Una parte significativa del conflicto armado colombiano ha tenido lugar en el departamento del Cauca. Desde la década de 1960 varias guerrillas han surgido y hecho presencia ahí, y a finales de 1990 se recrudece el conflicto con la llegada paramilitar para combatir los primeros. En la etapa de “posconflicto”, luego del acuerdo de Paz del Estado con las FARC-EP firmado en 2016 el gobierno siguiente no ha cumplido cabalmente sus compromisos, y hay en curso una reorganización de los actores armados en todo el país²⁶. En múltiples ocasiones la población negra ha vivenciado el conflicto de varias maneras. Lo que ciertamente ha tenido incidencia en la escucha y producción sonora expresada performando la presencia de actores

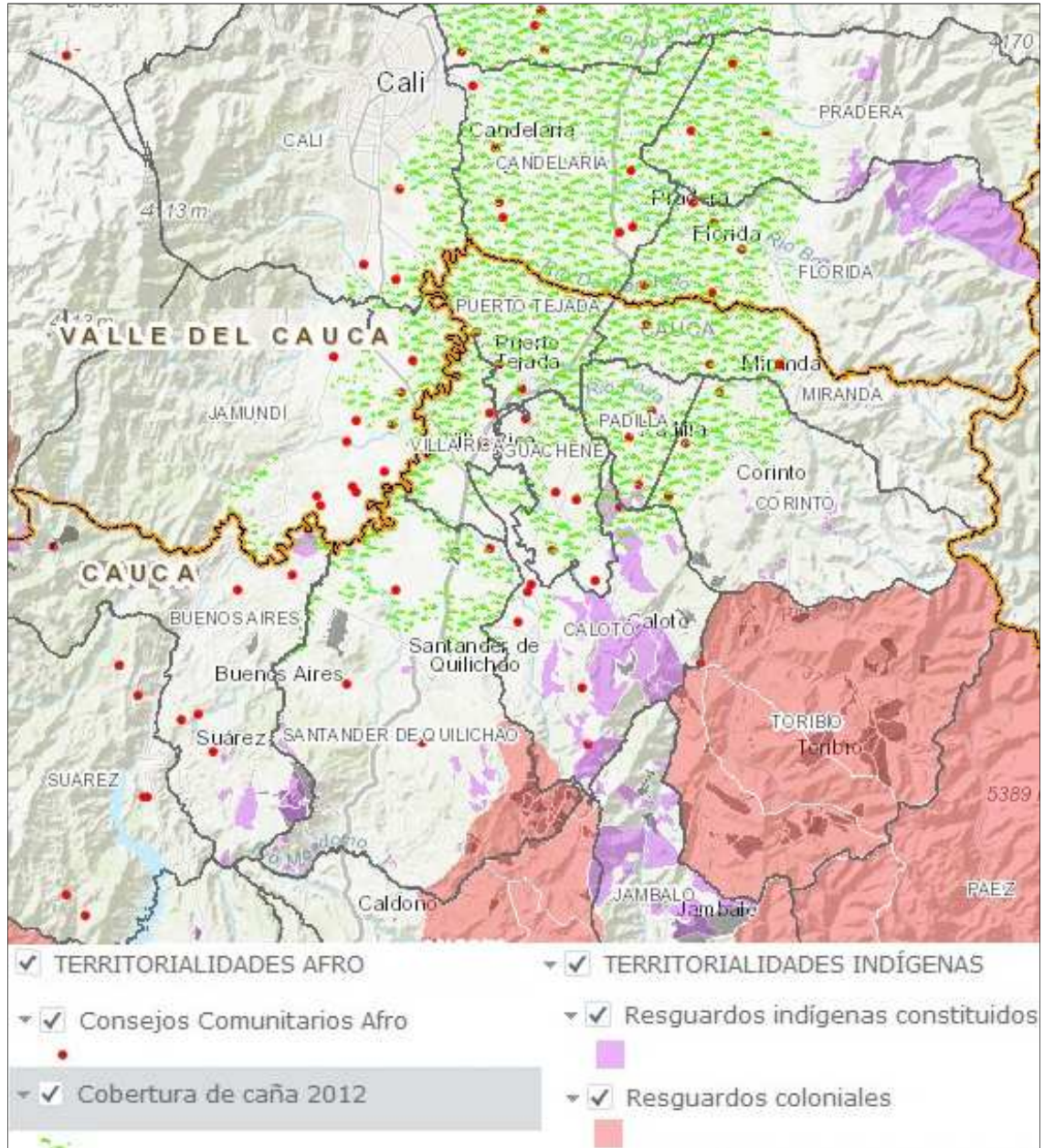
²⁴ “Hablar de territorio no hace referencia sólo a los titulados colectivamente, sino a los *ancestralmente* habitados (...) El territorio es una concepción integral que incluye la tierra, la comunidad, la naturaleza y las relaciones de interdependencia de los diversos componentes” (Corte Constitucional, 2009). De modo paradójico, el Auto 005 de 2009, aborda la problemática reciente del “desplazamiento forzado” o mejor, del destierro (Vergara, 2018).

²⁵ En la costa Pacífica de igual modo, Pardo (2016) apunta que hubo una cooptación y burocratización de los procesos organizativos que limitaron las reivindicaciones del movimiento afrocolombiano.

²⁶ De acuerdo con el Comité Internacional de la Cruz Roja la situación del país se agravó luego de la firma de los acuerdos de paz, pues nuevos grupos asumieron el control de zonas de cultivos ilícitos. Apunta que el país vive cinco conflictos armados internos integrados por los “Grupos Armados Organizados (GAO); el Ejército de Liberación Nacional (ELN); el Ejército Popular de Liberación (EPL); las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (AGC) y las antiguas estructuras del Bloque Oriental de las Farc”. Es necesario mencionar también las violaciones de derechos humanos que ha perpetrado el propio estado y la presunta llegada de carteles del narcotráfico mexicanos (Sinaloa) al país. La continuidad y transformación de grupos armados, falta de respuesta a necesidades básicas por parte del Estado, y violaciones de derechos humanos son algunos de los elementos que apunta el informe (Semana, 2019). Una nota del Espectador apunta que en el Bajo Cauca (Valle del Cauca, Cauca y Nariño) hay “14 actores armados entre guerrillas, disidencias y bandas criminales” (2018), lo que la constituye en una de las zonas más conflictivas del país.

que pretenden imponer su poder por la fuerza y el terror en el territorio, como un velo que se acomoda a las situaciones de conflicto, y como resistencia explícita de actores vulnerados.

Mapa 2 - Consejos Comunitarios afro, Resguardos Indígenas y agroindustria de caña en la región



Fuente: Sistema de Información Geográfico, Poblacional y Estadístico del Instituto de Estudios Interculturales (SIGPE) - IEI de la Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en <<http://sigpe.javerianacali.edu.co/sigpe/>> consultado el 20 de septiembre de 2019

La creación de la categoría de Violines Caucanos en 2008 en el marco del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez tiene un fuerte impacto performativo, como ya había sucedido con la divulgación del folclor en otras expresiones musicales. Pensada en su origen como estrategia de visibilización de la gente negra de la región (Velasco, 2018), se transforma

y carga de diversos sentidos, desde la *ancestralidad* hasta la mercantilización en la lógica del lucro, en el vaivén de diversos actores que entran en juego en su producción.

En este proceso de largo plazo de habitar el valle interandino, principalmente en zonas rurales y semirurales, los ríos, los bosques, los cerros pasaron a ser entendidos como entidades en la reinención del mundo de la gente negra. El ejercicio de campesino, la minería artesanal o *ancestral*, una visión afrocatólica tejió una territorialidad entendida como una construcción que posibilitaba hacer la vida colectiva frente a las múltiples violencias de la colonialidad del poder. La proletarización, urbanización y conurbación diversificaron los mundos y trayectorias de la gente negra en la región de modo que los saberes y prácticas musicales locales no se arraigaron siempre, pero al mismo tiempo fueron aprendidas y reapropiadas.

La *ancestralidad* se destacó en las voces de mis interlocutores de modo cambiante, devenida en el tiempo, heredada de antepasados africanos y sus descendientes, recientes y lejanos, que en interacción con los diferentes colectivos humanos y actores no-humanos reinventaron sus saberes y vida colectiva a lo largo de la modernidad/colonialidad. En ese sentido, no se limitaba a herencias y memorias africanas, sino que resaltaba la agencia de los ancestros para pervivir con su creatividad. También, la ancestralidad hablaba tanto del pasado como del futuro, con una construcción para el *porvenir de los recuerdos* que busca recuperar las historias no contadas como un instrumento para la pervivencia (Valencia, 2018), vinculada a una futuridad (Mina; Machado; Botero; Escobar, 2015). Así, lo ancestral nombraba varios saberes: *música ancestral*, *minería ancestral*, entre otros.

Ahora bien, las prácticas sónico-musicales no corresponden sólo a los territorios ancestrales que delimitan los consejos comunitarios. De un lado, los exceden en la medida en que los saberes y prácticas músico-performáticos se realizan en zonas urbanas que adoptan la construcción identitaria étnico-racial y/o los conciben como territorialidades históricas de los afrodescendientes. También ocurre lo contrario, aun en zonas rurales habitadas históricamente por gente negra, algunos han abandonado las prácticas musicales por adherir a otras religiones como la protestante (evangélica), entre otros motivos. En ese sentido, estas prácticas musicales y performáticas se encuentran entramadas con lo político y lo económico en un concepto complejo de territorialidad sónica diversa basada en una experiencia epistemológica y ontológica. Ya que esta territorialidad reconstruye el ser en este espacio mediante la resistencia a recurrentes violencias de la colonialidad capitalista, con formas específicas de ser y estar mediante el sonido, sugiero que se trata de una *acustemología política*, como señalé anteriormente.

1.1.4 Imaginarios raciales globales de las músicas negras en el mapa nacional y regional

El desconcierto que experimenté en mi primer encuentro con las *Jugas* hace más de quince años, hacía eco de mi formación en música erudita e introducción folclórica y desconocimiento del contexto, pero también del relato construido por Occidente para dominar y administrar a sus otros. En particular, Occidente ha construido una imaginación racial sobre las músicas afrodescendientes que pretendió inferiorizarlas, asociándolas a la intuición, la emoción y a la naturaleza, en oposición al intelecto, al conocimiento y a la cultura (Bohlman; Radanno, 2000). Como elucida Fanon (2009), los impactos del pensamiento racial y el proceso de colonización de América y de África crearon estructuras psíquico-sociales tanto para colonizados y colonizadores, incidiendo en la producción del sujeto negro, marcado por su diferencia racial-colonial, incompleto, localizado siempre en estadio del pasado aunque copresente, que llegó “demasiado tarde” (Ibíd. p. 118) a las novedades de la historia. Pensamiento extendido a la elaboración de occidente sobre los Otros, en su empresa de expansión colonialista y capitalista mundial, como lo constituyen los *africanismos* (Mudimbe, 2013) y *orientalismos* (Said, 1990). De ese modo, se vinculó la fuerza percusiva y el supuesto virtuosismo corporal dancístico y vigoroso a la supuesta ferosidad sexual de la gente negra (Bohlman; Radanno, 2000; Carvalho, 2002a). Por ello, la difundida idea es que tales músicas serían fundamentalmente “de tambor” entre otros estereotipos reduccionistas. También se difundió el imaginario de que la población negra habitaba la tierra caliente de las costas invisibilizando otras geografías y movibilidades, y sin relacionarla con las zonas donde la explotación esclavista se llevó a cabo en las Américas (Rojas; 2009).

Tal imaginación racial de las músicas fue aplicada por los *estudios de folclor* hegemónicos con las famosas regiones culturales en el país, enseñadas en las escuelas. Recuerdo que cuando estaba en el colegio en Cali era obligatorio bailar en los eventos institucionales el *sanjuanero*, una música de la *región andina* y la *cumbia*, representativa del *atlántico*, experiencia común a muchos infantes del país. La *andina*, se mostraba como la más representativa de la nación, y las otras eran *atlántico*, *pacífico* y *llanera*. El *amazonas* aparecía como una vasta zona gris en el mapa, donde ante la ausencia de información, yo suponía que nadie sabía qué sucedía allá o no se conocían las danzas de sus habitantes indígenas. Luego de las críticas de varios etnomusicólogos a la perspectiva folclorista desde inicios del nuevo siglo (Miñana, 2000; Ochoa, 2003), una nueva propuesta de

regionalización²⁷ abarca a los dos valles interandinos del Cauca bajo la noción de Violines Negros (Muñoz, 2011).

Figura 1 - Fila de baile de Jugas o “culebra” II Festival FECUNDA, 2006.



Fuente: Fundación AmbientArte

El sur del valle del río Cauca es un valle interandino de altas montañas boscosas y de paisaje ampliamente transformado por la agroindustria, con relativo rápido acceso a las vías principales, producto de un proceso de modernización paralelo al de las grandes ciudades del país, en contraste con las ideas de sentido común de que las comunidades negras viven en regiones alejadas o inaccesibles. Tampoco sus músicas afroandinas se restringen a la percusión, ni son cargadas de densas polirritmias²⁸. La expresividad dancística de los participantes no busca grandes habilidades, por el contrario, las mujeres mayores y de baile más elegante, también convocan a la improvisación del movimiento que a cada quien le surja, pero con la voluntad de agrandar la fila de baile de Jugas o “culebra” como captura la Figura 1. Aunque la producción sonora comparte instrumentos de cuerdas y algunos ritmos o formas musicales con la *música andina colombiana*, una etiqueta que localiza una geografía del interior, esta última siempre presentó un intenso proceso de blanqueamiento tanto de prácticas sonoras afro como indígenas. Presentó a intérpretes mestizos, borró la percusión, temperó las alturas sonoras en la tonalidad occidental, complejizó las armonías, y llevó con el tiempo a la emergencia de una música de concierto que separó sonido de baile (Miñana, 1997a).

²⁷ Del Plan Nacional de Música para la Convivencia, propuesto por el gobierno presidencial en 2002, surge el Programa Músicas Tradicionales y las Escuelas de Música Tradicional.

²⁸ Larraín y Madrid (2018) también resaltan este contraste de un imaginario de las músicas negras y la instrumentación de cuerdas en otro valle interandino colombiano con una historia similar.

Durante largo tiempo el Pacífico fue construido como lugar de lo negro en Colombia, así como sus músicas. La población negra constituye la mayoría en la Costa Pacífica, y hay una minoría indígena y mestiza. En buena medida, el cambio constitucional con la Ley 70 dio más visibilidad a la *música del Pacífico*²⁹, como es conocida popularmente, entendida como prueba de la diferencia cultural, categoría dentro de la cual han comenzado a circular las *fugas, torbellinos y arrullos*. Aunque podrían circular como *música andina*, fueron absorbidas en la categoría dominante de *música del Pacífico* por su asociación como músicas negras.

Ferreira (2011, p. 58) identifica las siguientes cuatro perspectivas teóricas que han estudiado a las músicas afroamericanas a lo largo del siglo XX, africanismos, africanías, matrices africanas y africanidades. El autor señala que la primera, los *africanismos* buscaron “retenciones culturales” africanas en Brasil, por el etnomusicólogo Gerhard Kubik, basado en la antropología cultural de Herkovits; las *africanías*, indagaron por elementos de culturas africanas específicas con la propuesta de Fernando Ortiz en la década de 1950. El enfoque de las *matrices africanas* utilizó varias teorías lingüísticas para el análisis de sistemas culturales. Finalmente, las *africanidades* (Ibíd., p. 59), constituyen un proyecto de construcción política de una etnicidad³⁰. Una de las perspectivas sobre el estudio de las prácticas musicales afrocolombianas ha consistido en la búsqueda de *africanías* o memorias africanas reinterpretadas en suelo americano como resistencia a la esclavización y sujeción, apuntada por Friedemann y Arocha con base en la afrogénesis (1986). Aunque identificar africanías no siempre sea plausible, pues al igual que existen las memorias hay también innovaciones y trazar tal límite en el campo sonoro es difuso. Ahora bien, el proceso de apuntar *africanías* ha devenido en *africanidades*, en un uso político y la inscripción de nuevos significados. De ese modo, la *música del Pacífico*, o mejor, las *músicas afropacíficas* como las denomina etnomusicólogo Birenbaum (2012) resaltando a sus agentes, han tenido cierta notoriedad con el giro a una política multicultural y con la apropiación del movimiento afrocolombiano y en círculos universitarios, pero esto no ha implicado una difusión en el escenario mundial. Ya desde la década de 1960 el *currulao*³¹ “Mi Buenaventura”, grabado por la orquesta *Peregoyo*

²⁹ Por ejemplo, lo que se conoce como *conjunto de marimba*, asociado al Pacífico sur colombiano y norte de Ecuador fue proclamado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010, a la cual se añadió la región del norte de Ecuador en 2015 bajo el título de *Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas*. Declaratoria en <<https://ich.unesco.org/es/RL/musica-de-marimba-y-cantos-y-bailes-tradicionales-de-la-region-colombiana-del-pacifico-sur-y-de-la-provincia-ecuatoriana-de-esmeraldas-01099>>

³⁰ Igualmente relevante es el enfoque de Whitten (1967) que el contacto con indígenas, europeos y el entorno, como procesos de adaptación y negociación que produjeron nuevas prácticas performáticas

³¹ El *currulao*, transformado hoy en el género musical más conocido de la Música del Pacífico Sur por los procesos de modernización e incorporación a la industria cultural, consiste también en la ocasión de carácter

y su *combo Vacaná* se volvió un himno regional –también recuerdo haberlo cantado en el colegio- y alcanzó una circulación internacional (Hernández, 2010). El papel de los folcloristas, muchos de ellos negros y también activistas, fue relevante en la creación de grupos de música y danza que hicieron difusión.

A diferencia del valle interandino, la ecología de la costa es una selva densa y húmeda surcada por intrincadas redes fluviales, pocos centros urbanos que habita la gente negra de la Costa Pacífica, donde prima un sistema productivo basado en la horticultura rotativa (Pardo, 2016, p. 37). La topografía regional que llevó a la configuración de dos zonas, una al norte, con capital en Quibdó, en el departamento de Chocó, por donde se ingresó desde tiempos coloniales a través del río Atrato desde la costa Atlántica. En el norte, la modernización se dio desde temprano, aunque la política racista del Estado ha perpetuado las condiciones de pobreza socioeconómica. Sobre todo en Quibdó, se popularizó la *música de chirimía*, con instrumentación de vientos metales y percusión de banda marcial (Arango, 2014). Al sur, los ríos corren del centro de la cordillera occidental hacia la costa, quedando más aislada. En ella las formas acuáticas entran en resonancia con la oquedad de las percusiones de madera, perseguidas por las voces en una acustemología particular (Birenbaum, 2012).

Otra zona de histórico poblamiento de gente negra, es el atlántico. El archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, en el Mar Caribe, un poco aislado de la Colombia continental, desarrolló su propia experiencia sónica en torno de las lenguas *creoles* del pueblo *raizal*, como se autodenominan los descendientes de africanos, y en interacción con el circuito caribeño. Algunos lugares de la costa atlántica constituyeron palenques o sociedades libres, que se mantuvieron en resistencia frente a la esclavización y relativamente aislados, de modo que preservaron una memoria africana y se reinventaron colectivamente³².

En el proceso de diáspora del *atlántico negro*, las prácticas simbólicas como las musicales, dancísticas, y corporales se tornaron lugares de expresión privilegiado, como señala Gilroy (2001). Carvalho (2002a) añade a ello, la mirada a las religiosidades afroamericanas, las expresiones estéticas afrohispanicas, y la desigualdad geopolítica entre la población afro de naciones del norte y del sur, pues las producciones estéticas del norte resultan hegemónicas debido a la fortaleza de su industria cultural. Así, el lugar de las músicas afrocolombianas en la industria musical del mapa nacional ha sido siempre periférico

“profano” donde se reúnen a danzar (Birenbaum, 2012) y donde hace una décadas Whitten (1967) apuntaba como escenario de negociación de las relaciones de género, desde su enfoque adaptativo.

³² Un caso relevante en la historia colombiana es el Palenque de San Basilio, en la Costa Atlántica, conocido por ser el primero pueblo de afrodescendientes libre en América Latina por decreto de la Corona española en 1691, que cuenta con la lengua propia de *palenquero*.

y filtrado por matices raciales que no reconocen plenamente su aporte, aunque haya estado en primer plano en varias ocasiones en la segunda mitad del siglo XX. Las músicas asociadas a una identidad nacional han tenido procesos de blanqueamiento. Primero, con la *música andina* en la primera mitad del siglo XX (Santamaría, 2008; Miñana, 1997a), y luego con las músicas de la costa atlántica, donde la cumbia, con la narrativa del mestizaje en su mito triétnico (el indio, el blanco y el negro, cada uno con un aporte sonoro) pasó a ser símbolo de identidad nacional y alcanzó un público internacional con el mercado de la *world music* en la década del 1990 (Ochoa, 2003; Wade, 2002).

Ahora bien, se ha resaltado que la relación de territorio y prácticas musicales locales no es estática ni homogénea. Más allá de las regiones mencionadas, las migraciones, los constantes flujos regionales y rurales-urbanos, entre otros, diversificaron las trayectorias y residencias de la población negra en todo el país. A partir del siglo pasado con la mediatización, es hoy común que tales músicas regionales, al igual que las músicas masificadas, hayan expandido a lugares distantes de su origen (Ochoa, 2003; Pelinski, 2009). Pero esto no quiere decir que la relación entre músicas locales y territorios haya dejado de tener relevancia.

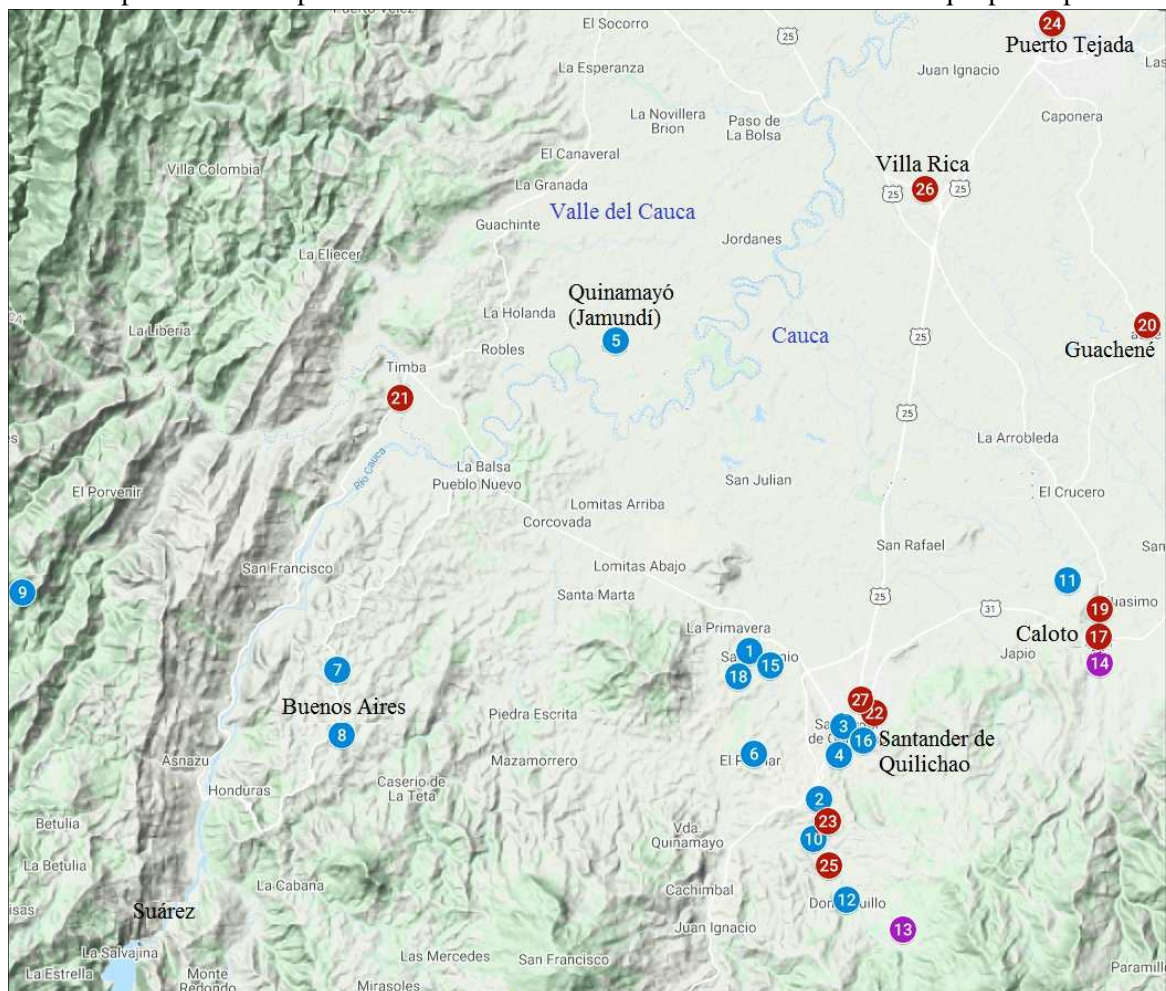
El geógrafo Haesbaert (2011) apunta que la noción de territorialidad, comprende las relaciones de dominación político-económica y apropiación simbólica de un territorio. Señala además que la desterritorialización ha consistido en un discurso neoliberal para legitimar la fluidez del capital financiero, mientras que ocurre una multiterritorialidad en una geografía donde diversos modos de construir la territorialidad coexisten de modo jerarquizado y se reconfiguran en redes digitales conectando puntos distantes, sin prescindir de los lugares físicos por entero. En ese sentido, la territorialidad de la gente negra del sur del Valle del Río Cauca es trazada por su circulación y habitación, en un proceso de largo plazo que guarda una memoria en la organización y uso del territorio como aquel que permitió la pervivencia afrodiaspórica de los ancestros lejanos y recientes, en ese sentido, un territorio como una ontología particular. Una territorialidad no hegemónica pues no coincide con las fronteras trazadas por el estado, en la intersección entre dos departamentos, superpuesta a otras territorialidades, que no separa por entero la humanidad del resto de la naturaleza. Es decir, en oposición a la abstracción de la noción de *espacio*, el territorio se crea en senderos caminados que entrelazan el encuentro de las vidas (Ingold, 2011). De modo que la territorialidad sónica implica un emplazamiento mediante las prácticas sonoras y músico-performáticas locales de la gente negra, practicado por cuerpos que crean lugar en la experiencia intersubjetiva

intersensorial, y por sus saberes y memorias incorporadas (embodiment) (Feld, 2005). Se trata de cuerpos sonoros (Kapchan, 2015, p. 38), porosos en interrelación con su entorno, de saberes colectivos y subjetivos, como la experticia de diversos interlocutores, las mujeres negras caminantes y bailarinas, cantoras y oyentes afectan otros cuerpos, empujando al baile y al canto afirmando el territorio en una particular acustemología (Feld, 2015), política.

1.2 LUGARES DIVERSOS Y CANTOS COMUNES

La territorialidad sónica afro del sur del valle del río Cauca adquirió sentido y dibujó su mapa con fronteras en movimiento al tiempo que contrastando con el mapa musical afrocolombiano del país y procesos globales. A partir de mis recorridos, una audición atenta, encuentros sónicos y el diálogo con la literatura, empiezo el camino por el norte de la región, que puede ser seguido con la referencia del Mapa 3.

Mapa 3 - Eventos performáticos en el sur del Valle del Río Cauca en los que participé



Fuente: Edición de la autora basada en mapa de *Google maps*.

Adoraciones al Niño Dios (lugar, grupo musical y año)

1. San Antonio, (Santander), Palmeras, 2005
2. El Tajo, (Santander), Papayera Quilichao, 2007

3. Barrio Morales Duque (Santander), Papayera Quilichao, Palmeras, 2005, 2007
4. Barrio Antonio Nariño (Santander), Papayera Quilichao, 2007
5. Quinamayó, (Jamundí), Papayera Quilichao, 2007
6. El Palmar (Santander), Palmeras, 2009
7. San Marcos (Buenos Aires), Puma Blanca, 2009
8. La Palomera, (Buenos Aires), Son Buenos Aires, 2015
9. Agua Blanca (Buenos Aires), Aires de Dominguillo, 2017
10. La Capilla (Santander), Aires de Dominguillo, 2017
11. Santa Rosa (Caloto) Papayera Quilichao, Folclor de mi Pueblo, 2005, 2007, 2017, 2018
12. Dominguillo (Santander), Aires de Dominguillo, 2017, 2018, 2020
- Otros Eventos religiosos** (evento, lugar, año)
13. Inmaculada, El Carmen, (Santander) 2017
14. Semana Santa Chiquita (Caloto) 2019
- Festivales-presentaciones** (evento, lugar, año)
15. Lanzamiento y presentaciones del CD tatá cutáchum, San Antonio (Santander) 2004
16. II Festival de la Cultura Nortecaucana Fecunda, (Santander) 2006
17. Festival de Música Campesina Gonzalo Vergara, (Caloto) 2010, 2011
18. Festival de marimba y violines de San Antonio, (Santander) 2017
19. Rendición de cuentas Alcaldía, (Caloto) 2017
20. Rendición de cuentas Alcaldía, (Guachené) 2017
21. Encuentro del Adulto Mayor, Timba (Buenos Aires) 2017
22. Clausura de clases en TIMCCA, (Santander) 2017
23. Primer Carnaval Afro, El Tajo, (Santander) 2018
24. I Festival salsa y folclor (Puerto Tejada) 2018
25. Saberes musicales y festivos afro de Dominguillo I, Dominguillo y El Carmen, (Santander) 2018, 2019
26. Zonal del Petronio, (Villa Rica) 2019
27. I Festival de Cine interétnico, (Santander) 2019
- Eventos en Cali y Popayán** (fuera del mapa)
28. Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, (Cali) 2008-2013, 2017.
29. Día del Pacífico, (Cali) 2016, 2017
30. Primer Foro de Experiencias Significativas Afrocaucanas, (Popayán) 2017
31. Puma Blanca en la Loma de la cruz, (Cali) 2017
32. Lanzamiento del programa Franja Afro de Telepacífico, (Cali) 2018

1.2.1 Hacia el sur, atravesando el *monstruo verde*: Adoraciones en la zona plana

Siempre partía desde mi casa familiar en Cali, en bus de transporte público hacía el sur por la carretera Panamericana; arteria que conecta el occidente colombiano y continua hasta el fin del continente en Chile. Recorría la extensa *zona plana* cubierta de caña de azúcar que llega a pocos kilómetros de Santander de Quilichao, llamada el “monstruo verde” cuando las organizaciones campesinas denunciaban el empobrecimiento que causaba su expansión (Taussig; Rubbo, [Mina] 2011; Hurtado; Urrea, 2004, p. 368). Luchas por el territorio que se mantienen activas e impulsadas por sus memorias (Puertas, 2017). Acompañaban el viaje, las músicas populares emitidas por la radio o alguna Memoria USB (Pendrive) comprada en el mercado informal que colocaba el conductor del bus y consistía en un repertorio común en toda Colombia, combinado con otro del suroccidente del país que incluía *salsa*, *vallenato*, *son*, *rancheras*, *música tropical*, *cumbias caucanas*, *baladas*, entre otros estilos. Varias veces hice este viaje para asistir a las Adoraciones del Niño Dios, el ritual afrocatólico más importante de la región, en homenaje de la figura religiosa, donde las *fugas/jugas* son tan

relevantes que a veces reemplazan con su nombre a las Adoraciones. En particular, las Adoraciones, son un momento de encuentro familiar y de amigos para fortalecer la cohesión social y la resistencia, como observé en varias de ellas y relatan otros trabajos (Lora, 2017; Atencio; Castellanos, 1982).

Entre 2006 y 2007 indagué en mi monografía de pregrado en musicología³³ (Palau, 2007; 2010) por los cambios y constantes del repertorio de las Adoraciones en comparación con lo hallado por Portes ([1986] 2009) en su estudio pionero. Mediante una observación participante junto a la Papayera Quilichao observé la configuración de un circuito de Adoraciones en sus tránsitos por toda la región, a donde se le suman cantoras y cantores desde hace más de cuatro décadas. “Cantoras o cantaoras, o coristas, como quiera decirle...”, me señalan ellas. Las pequeñas bandas de vientos o papayeras con instrumentos establecidos tras su industrialización en Occidente tuvieron origen probablemente como formatos reducidos de las bandas mayores que interpretaban *porros* y *fandangos* de la costa atlántica desde la década de 1940 y luego se extendieron al resto del país para su interpretación en ferias, verbenas y procesiones religiosas. La papayera, conformada por un grupo de hombres entre cuarenta y ochenta años, tiene una instrumentación de vientos y cuenta con un repertorio común a la instrumentación de cuerdas, percusión y voces. Parte del circuito que recorre desde hace cuatro décadas se desarrolla en la zona plana, integrado por las veredas Santa Rosa y San Nicolás en Caloto (Cauca) y los corregimientos de Quinamayó, en Jamundí, y el Hormiguero, en Cali (Valle del Cauca). No obstante, en los centros urbanos de Jamundí y Cali se diluye su territorialidad sónica. En 2017 y retornando al campo etnográfico, los músicos de la Papayera me contaron que fueron invitados a la fiesta la vereda La Cabaña del corregimiento Hormiguero de Cali a orillas del Río Cauca, la adoración más al norte de la que tuve noticia. Luego de veinte años de interrupción la retomaron, bajo la gestión de una docente preocupada con cultivar prácticas culturales en el marco del proceso de revitalización y etnización.

Don Faustino Brand, el trompetista principal, es de Santa Rosa, donde las Adoraciones están a cargo de la familia Balanta. Ellos coordinan con los organizadores de la fiesta de Quinamayó y con los de San Nicolás que, en la medida de lo posible las fechas no se crucen. De ese modo, pueden disponer de los músicos, y más importante aún, esperan la asistencia de gente de la región, pues si coinciden las fechas los músicos se separan en dos papayeras temporales. Así como las patirruccias, caminantes, que construyen su cronograma para recorrer

³³ Fui la segunda egresada del programa de pregrado en música con énfasis en musicología (bachalerao com habilitação em musicologia, como se conoce en Brasil), de la Universidad del Valle, primer institución en ofrecer esta profundización a nivel nacional (Cali, Colombia), en 2007.

las fiestas de las veredas vecinas, la definición de la fecha depende de un ámbito que supera el comunitario y se articula a una red regional, donde se coordinan y establecen alianzas sónicas.

También en Quinamayó, donde el río Cauca marca el límite entre el Valle del Cauca y el Cauca, en Quinamayó³⁴, un corregimiento de Jamundí (Valle del Cauca), un grupo de docentes del colegio local, preocupados por la recuperación de la memoria de sus prácticas culturales, gestionó su reconocimiento como Patrimonio Cultural del municipio. Así, un comité organizador nombrado por la alcaldía organiza la fiesta, añadiendo elementos nuevos como el reinado, campeonato de fútbol, bailes de música popular en casetas, una multitud de tiendas con ventas de comida y juegos de azar se instala durante esos días, que dura con una asistencia masiva que aprueban unos, y descalifican los profesores (Aristizábal, 2007). De acuerdo con los músicos de la Papayera Quilichao son las Adoraciones al Niño Dios “más populares del Valle”. A Quinamayó recorrí en torno de una hora 24 kms de Cali a Jamundí en bus público. Otros 20kms de este último a Quinamayó en carros particulares que arrancan cuando se llenan y cobran por el trayecto hasta llegar a la fiesta.

También desde Cali, hacia el sur, llegué a Santa Rosa, en Caloto por otra ruta cañera diferente en un trayecto que duró una hora y media y 65 kms de distancia. Ahí conocí a doña Fantines Balanta, una de las organizadoras de la fiesta en Santa Rosa, había pasado de caminante como las mujeres de la vereda a viajera en bus, yendo y viniendo entre su hogar familiar y la casa en Cali donde hace los servicios domésticos hace varias décadas en el camino inverso que yo había hecho. Su hijo Felipe, en torno a los 30 años de edad, es tamborero de la papayera. Al igual que sus sobrinas, de la misma edad de Felipe, algunas de las cuales tienen hijos pequeños, están también permanentemente a la búsqueda de labores temporales, pues ni los ingenios, ni los parques Industriales que agrupan cientos de empresas bajo la Ley 218 de 1995 o Ley Páez³⁵ instalados hace más de dos décadas cerca de Santa Rosa, garantizan empleos estables. Las Adoraciones en Santa Rosa han tenido apoyo desde hace varios años por parte de la alcaldía. En los últimos años ha aumentado, bajo el gobierno

³⁴ De acuerdo con Aristizábal (2007) en 1906 los antecesores que cruzaron el río del Cauca hacia el Valle del Cauca, dejaron la hacienda Japio y crearon el asentamiento de Quinamayó. Hasta 1986, celebraron las adoraciones algunas personas reconocidas por la comunidad, pasando en ese momento a ser organizada por un comité nombrado por la alcaldía.

³⁵ La Ley Páez los exime de impuestos a cambio de contratación de mano de obra local. Fue decretada para apoyar el “desarrollo” de la región dado el estado de emergencia causado por avalanchas de ríos a raíz de un sismo en la región nororiental del Cauca y central del Huila en 1994. La Ley Páez, sin embargo, localizó los enclaves industriales en la zona más favorable a las empresas en municipios no afectados de modo directo por el sismo. Urrea (2010) identifica 2.430 trabajadores, en 108 empresas de dos parques industriales en el 2010. Si bien, la población local ha resultado beneficiada parcialmente pues se ha generado más empleo y mejor distribución de los ingresos y un incremento de los niveles educativos, a falta de obreros cualificados en áreas técnicas han llegado personas de otros lugares, de modo que, los principales beneficiados son las empresas (Vanegas; Rojas, 2012, p. 24).

de la alcaldesa Liliana Ararat, una mujer negra hija de una cantora de San Nicolás, como otras mujeres negras que se han destacado en la política regional de modo reciente. Mientras que en 2006 la música local sólo estaba a cargo de la Papayera Quilichao, cuando volví al campo en 2017 varias cosas habían cambiado. La vereda que se estira en una larga calle había sido pavimentada desde la “Vuelta de los Músicos”, donde tiene lugar el momento más importante de las Adoraciones, el Encuentre y que la Figura 2 adelanta unos minutos. El comercio era mayor y se colocó una tarima donde además de la Papayera tocó también el grupo de cuerdas, percusión y voces, de reconocida trayectoria donde canta la madre de la alcaldesa, *Folclor de mi pueblo*. Los cronogramas y horarios laborales en empresas pautan y cambian los de la fiesta. Doña Fantines dice que anteriormente, se bailaba de viernes a lunes. Hoy en día los niños deben madrugar al colegio y los adultos al trabajo, así que el domingo todo acaba temprano pero se continúa la fiesta el lunes en la tarde. También los medios de comunicación y transformaciones del paisaje moldean su sonido e inciden en las formas de audición y la participación de actores humanos y no humanos en los saberes sonoro-performáticos. Pues como dice doña Fantines con relación a una famosa fuga cantada al pájaro *guacharaca*, “aquí ya no se canta porque ya no hay guacharacas”.

Figura 2 - Papayera Quilichao y Madrinan en la Vuelta de los Músicos, 2007.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Las dificultades económicas, la proletarización que impuso la economía capitalista sobre los intercambios y la modernización urbana, en ocasiones condujo a la idea de las adoraciones como un asunto atrasado, lo que llevó a la interrupción temporal o permanente de la fiesta en algunos lugares y al abandono de algunos espacios de sociabilidad del mundo

campesino. Esto sucedió en el norte y oriente de la región, la zona plana, en poblados habitados en su mayoría por población afrodescendiente que están literalmente rodeados de caña como Villa Rica, Puerto Tejada, Guachené, Padilla, y Miranda y Corinto, los últimos dos sobre localizados en el piedemonte de la cordillera central donde la diversidad de cultivos es mayor y habita más población mestiza e indígena.

Con la familia Balanta comprendí que aunque haya un apoyo del sector público y privado en la fiesta religiosa, también se busca con ella el beneficio de toda la comunidad con su participación en actividades comerciales, lo que constituye una forma de economía moral que busca la manutención individual basada en la reciprocidad colectiva, en el don (Mauss, 2003). Taussig (1993) observó que al norte de esta región los campesinos negros asociaban el diablo a la producción capitalista de la caña, que traía lucro rápido pero empobrecimiento a largo plazo, contrario a las ganancias para la subsistencia que permitían una vida tranquila y larga. No obstante las transformaciones de la zona plana, la fiesta continúa existiendo gracias a esta forma de pensamiento económico basado en la reciprocidad que aunque involucra el uso del dinero, no supone el deterioro de la solidaridad grupal (Zelizer, 2005). Constituye una cosmología del capitalismo, en términos de Sahlins (1992) diferente de la visión del capitalismo hegemónica, donde la búsqueda por el lucro coloca en competencia a los actores, y los torna contrincantes. Desde la alianza de académicos y líderes afrocolombianos se afirma la relevancia de estas prácticas como formas de la ontología relacional del Buen Vivir que guardan una resonancia con la filosofía surafricana del *Ubuntu*, basada en el principio de la interrelación del mundo con el lema de “soy porque somos”, que empieza a apropiarse en el discurso político afro regional (Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018).

En mis recorridos por las Adoraciones en toda la región, observé que la reciprocidad colectiva es un principio organizador en ellas. Las actividades comerciales principales durante la fiesta son la venta de comida y licor, para pagar diferentes gastos y para pagarle a los músicos y al DJ que coloca las músicas masivas para bailar en el mismo espacio de manera alternada a los bailes locales, o en uno cercano, simultáneamente. Generalmente, los músicos y el DJ son familiares o conocidos cercanos de los organizadores de la fiesta, de modo que se busca que el precio que cobren sea uno acorde a lo que pueda pagar la comunidad. Cuando hay apoyo de la alcaldía, el valor puede ser mayor. Además puede haber una tarima, varios grupos de músicas de viento y cuerdas y algunas actividades adicionales que no todos ven con buenos ojos pues afirman que “llegan a parecer ferias”, lo que significa una crítica a las actividades que tienen fundamentalmente fines comerciales. Es decir, la reciprocidad

manifestada en las actividades de intercambio y en las prácticas musicales son formas de establecer alianzas sónicas. Ahora bien, más allá de las Adoraciones, otros escenarios para las músicas locales de la gente negra como fundaciones, festivales y escuelas han surgido, reconfigurando los saberes en torno a nuevas prácticas y discursos.

1.2.2 Ecos de una década de los Violines Caucanos en Cali

Después de haber viajado a varias fugas en la región en 2006 y 2007, el siguiente año las fugas vinieron a mí... pero en una configuración muy diferente. En 2008 se creó la modalidad de Violines Caucanos en el 12° Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez celebrado en Cali, un concurso que reúne expresiones culturales y musicales afrocolombianas del Pacífico y sus “fusiones” con géneros masivos. El líder, docente e investigador afrocolombiano Carlos Alberto Velasco afirmó en entrevista con Useche (2018, p. 82) que, luego de sugerir una nueva categoría musical con la diversidad tímbrica del repertorio regional, tuvo que delimitarla a un formato instrumental específico de cuerdas, percusión y voces, acorde a la perspectiva folclorista que alimenta al festival, basado en la diversidad de algunos grupos como Palmeras, Aires de Domingullo y Caña Brava. Ciertamente, un formato estable con la incorporación del violín, y que produciría la extrañeza que sentí al verlo por primera vez por su escasa visibilidad y los imaginarios sociomusicales encontrados, era uno que tendría la originalidad esperada por los folcloristas. Así, ni las papayeras ni las voces acompañadas de percusión alcanzarían ese criterio, aunque para la gente negra de la región fueran relevantes y continuaran siéndolo diez años después de introducida la nueva modalidad. Además, a menudo otros músicos hablan de las papayeras en tono despectivo. También en la categoría de Violines Caucanos se abrió espacio para la participación de grupos afro del Valle del Patía al sur del Cauca, cuyos saberes sonoro-musicales convergen en la práctica de los bambucos e instrumentación, pero no practican las fugas/jugas.

Ya había ido al “Petronio”, como se le apoda, desde las primeras versiones en 1997 y ahí había presenciado un mundo sonoro y un Cali desconocido para mí hasta entonces. La población negra de la ciudad, buena parte de ella descendiente de migrantes del Pacífico llenó las escalinatas del Teatro al Aire Libre los Cristales y hacía eco en sus voces y cuerpos de *arrullos* y *abozaos*, sonidos de escasa grabación y difusión en los medios para la época. Yo vivía en un barrio de clase media cercano al teatro, y había llegado caminando, mientras que muchos de los asistentes venían del oriente de la ciudad, uno de los sectores más pobres, que había crecido con varias generaciones de hijos de estos migrantes.

En 2008 cuando se creó la categoría de Violines Caucanos asistí a la expectativa de lo que sucediera. Cada día abrieron el festival los violines caucanos amplificadas con una intensidad antes no escuchada frente al mayor público de su historia. Me embargó la angustia al ver que no se armaron las filas de baile de fuga e inclusive se dibujaron muchas caras de desconcierto y algunas de disgusto pues el escaso público no era de la región y no las conocía. Después de doce años de festival esperaban oír la fuerza percusiva de las marimbas de la Costa Pacífica, o los acelerados ritmos de clarinetes y bombardinos del norte del Pacífico y la mala amplificación sonora no colaboraba para aumentar el bajo volumen de los violines y los tiples. Tampoco los grupos musicales sabían qué esperarían ese escenario de ellos y algunos intérpretes por primera vez en su vida usaban un micrófono.

Figura 3 - Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, 2016.



Fuente: Secretaría de Cultura de Cali.

Luego de asistir varios años al festival, en 2017, ya en trabajo de campo para esta tesis, pude observar que los grupos se habían adaptado a las exigencias del concurso, congelando su formato instrumental, usando un uniforme folclórico, entre varios cambios que analizaré en el cuarto capítulo. Conversé con varios músicos de Violines Caucanos observando la diversidad de sus trayectorias. Unos, eran líderes de Consejos Comunitarios de Comunidades Negras, y campesinos o mineros. Otros, eran gestores culturales vinculados a organizaciones sociales en zonas urbanas. Ante la ausencia de algún instrumento requerido en el concurso ellos habían invitado a jóvenes intérpretes, la mayoría blanco-mestizos, formados en conservatorios, institutos y universidades de Popayán y Cali para que integraran sus grupos y poder participar. Desde la primera versión de los Violines Caucanos en 2008 habían surgido las primeras escuelas que formalizaban la enseñanza y que formaron una nueva generación de

intérpretes de hijos de los campesinos, mineros y gestores. Para ese momento, el cruzamiento entre diversos actores en eventos performáticos y en sus tránsitos por la región sugería una red de interconocimiento a la que yo también entré a formar parte, y que viabilizaba la investigación etnográfica (Weber; Beaud, 2007, p. 32).

En este amplio marco donde el festival ha significado para muchos un espacio de visibilización de los afrocolombianos y para otros la posibilidad de alimentar la carrera musical, han surgido grupos con músicos de experiencia más urbana, exclusivamente para participar en él, que no necesariamente participan de los rituales afrocatólicos rurales, pero que están vinculados a organizaciones culturales y políticas afrocolombianas. Para toda esa diversidad de músicos el festival era un espacio de intercambio y aprendizaje.

El violín, que atraía a los oídos urbanos -con la imaginación subyacente de que las músicas afro “serían de tambor”, recordemos-, se gestionaba por los intérpretes-líderes como una estética política vinculada a una afrocolombianidad materializada en la narrativa de un violín tradicional, *ancestral*. Pero nada de esta organización política se podía verbalizar en escena dadas las prohibiciones del reglamento oficial del concurso, opacada por la espectacularización. Como han apuntado varios autores, el Petronio es una arena de disputas que reúne contradicciones y varias fuerzas desiguales en juego. Se propone fomentar la “cultura afrocolombiana” en el marco de un *multiculturalismo neoliberal* (Hale, 2014) que reconoce la cultura, pero no hace una redistribución socioeconómica (p. 23). Así, fomenta la industria cultural apalancada por actores que ya cuentan con capital económico o por clases medias urbanas, mientras que maestros de los saberes sonoro-performáticos poco usufructúan de ella, reproduciendo la desigualdad socioeconómica de los afrocolombianos (Hernández, 2010; Birenbaum, 2012), como sucede también en otros escenarios para las músicas de la diáspora africana en el continente americano (Wade, 2002; Carvalho, 2002a), que alcanza a los países orientales (Bohlman; Radano; 2000). Los violines caucanos en el Petronio se pueden entender como una *cosmopolítica*, concepto estudiado en contextos de conflictos ontológicos entre mundos de colectivos indígenas en América Latina y concepciones modernas (Blaser, 2016; De la Cadena, 2010; Martínez, 2017). De la Cadena (2010) observa que las disputas en la esfera política que adelantan los movimientos indígenas, exceden la visión tradicional de lo político para llamar la atención sobre la participación de entidades no humanas que desde la perspectiva moderna habían sido relegadas a manifestaciones culturales o del folclor. En el mismo sentido, las músicas/bailes afrocolombianas del suroccidente son presentadas en el festival como expresiones culturales siendo segregadas de su expresividad

política y las materialidades que envuelven, sin embargo, su estética política permanece en escena en los cuerpos sonoros dando una lucha cosmopolítica, aunque en transformación.

Aunque la gente negra de la región vive en la dinámica de conurbación con Cali, la ciudad no comparte la ontología de una territorialidad sónica, es decir, más volumen y mayor cantidad de participantes no significan una territorialización más profunda, en contraste con las fiestas familiares acústicas, de pocas personas y bajo volumen, donde cada paso bailado afirma una pertenencia a ese lugar. En tensión con la perspectiva dominante, los maestros y expertas negras traban alianzas sónicas para mostrarse en escena y contagiar con el movimiento corpo-sonoro y su estética política acustemológica, tentativas que a veces perduran, seduciendo a curiosos y aliados, o aprendices de *patirrucias* como yo. Saliendo del espacio del festival, a unos pocos metros donde el volumen de las músicas afropacíficas se apagaba, Cali volvía a ser la misma que mis oídos habían conocido, con las músicas masivas a todo volumen en cualquier esquina. De vez en cuando, los sonidos de las músicas de la costa Pacífica resaltaban que Cali también es negra.

1.2.3 Trabajamos para nosotros: campesinos negros del cacao y de la piña

En enero de 2017 viajé en bus hasta Santander de Quilichao y luego abordé un “motoratón” o “domicilio” hacia la vereda de Dominguillo para asistir a las Adoraciones al Niño Dios. Camino a la vereda el motorista se quejó de que “como es territorio de negros, no han querido pavimentar la carretera”, refiriéndose a los políticos que tendrían el poder para llevarlo a cabo. Lo que daba cuenta de las fronteras de las territorialidades con que se diferenciaban los grupos sociales y las desiguales disputas por el poder. Las Adoraciones al Niño Dios son organizadas por doña Ana Lucía Caracas que además es cantora e integra junto a miembros de su familia Lasso Caracas el grupo de violines caucanos Aires de Dominguillo. Su esposo, don Walter Lasso aprendió el violín de modo autodidacta. Ambos son agricultores y decidieron organizarse formalmente a partir del contacto con FundAmbientarte, con el nombre de Chirimía Familiar Lasso Caracas³⁶, inicialmente en 2002, aunque doña Ana y don Walter hacían música hace décadas. Fue en aquel lanzamiento del CD gestionado por FundAmbientarte en 2004 donde había visto el embrión del grupo. Yo había entrevistado a don Walter ese año en una fugaz visita a Dominguillo, entre la *chiva* que va de Santander de Quilichao al mediodía y la que vuelve a las 4 pm. Dos de mis exestudiantes del IPC en Cali que habían empezado a tocar con Aires de Dominguillo por invitación de la familia Lasso

³⁶ En otras reseñas aparece como Agrupación Folclórica Musical “*Familia Lasso Caracas*”.

Caracas, así como Chucho fueron mis contactos en 2016, cuando retomé el campo. Luego los vi en el Petronio pues Aires de Domingullo, no dejaba de ir ni un año al concurso desde la creación de la modalidad de Violines Caucanos, donde había ganado varias veces premios.

Figura 4 - Algunos integrantes de Aires de Domingullo en ensayo, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Figura 5 - Mercado de Santander de Quilichao, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Desde Cali durante el Petronio, había visto a doña Ana coordinar su venta de piña por celular y a don Walter dejar las tareas del consejo comunitario a compañeros, de modo temporal. La participación de casi una década en el festival no había mermado su participación religiosa y sonoro-performática en Domingullo, por el contrario, su reputación había crecido de modo que los invitaban a más eventos, ampliando su red y fortaleciendo la

territorialidad sónica en la región. Las Adoraciones que organiza doña Ana, fueron la puerta de entrada en la que yo misma tejería alianzas con la familia Lasso Caracas y los integrantes de Aires de Domingullo acompañándolos en presentaciones en eventos políticos, privados y adoraciones en otros poblados de la región, en otras fiestas religiosas como la Inmaculada, en ensayos, mañana y tarde durante el festival Petronio y en eventos más íntimos, como cumpleaños y primeras comuniones, compartiendo con mayor proximidad y afecto.

Don Walter y doña Ana tienen como sustento principal el cultivo y comercialización de la piña, la yuca y el café en terrenos propios, como muchos de sus vecinos, y suelen trabajar en colectivo turnándose el terreno de cada uno en diferentes días de la semana. En el patio de la casa Lasso Caracas se entrelazan el café, el plátano, el mango y varios árboles frutales con una gran diversidad de cultivos. En el mismo patio de los árboles frutales se crían gallinas, cerdos y pavos para la venta o consumo familiar y una máquina de picar pasto “para hacerle la ensalada al caballo” como dice don Walter. Muchas fincas vecinas son también así, mientras que al lado parcelas mayores abrigan otros cultivos para comercializar. El caballo descansa un kilómetro más arriba junto a otros de los vecinos en una zona colectiva. También al lado del patio está el taller de arreglo de motos de uno de los hijos, el principal transporte por esa carretera. Paralelo a ella, corre el Río Páez. De la misma carretera salen muchos senderos por donde no caben los carros y las casas se juntan.

Los brazos fuertes de doña Ana organizan los bultos de piña en grandes costales, los suben a la chiva, y en el mercado vende las piñas completas o las pela, y vende los pedacitos. Sus mismos brazos pueden agitar las maracas al ritmo de fugas durante largas horas acompañando su potente voz. La misma voz que canta y enseña loas a los niños, llama a las gallinas a tomar su desayuno de maíz al amanecer, vende piñas los sábados en el denso comercio del mercado de Santander de Quilichao de varias cuadras, rodeados de las *chivas* que llegan de veredas vecinas, en pequeños puestos en la calle, al lado de otros de frutas, pescado, ropa y zapatos. También negocia sus piñas con los comerciantes de FRUVER; mayoristas que las llevan a Cali y a otras ciudades. Doña Ana y don Walter prefieren ser independientes, pues ya trabajaron para otros antes. Así, los cultivos de sus parcelas y los frutos de su patio son tanto para consumo de la familia como para la venta en el mercado de Santander de Quilichao, al que nunca falta doña Ana, ni en la víspera de la Adoración que ella organiza. Ese manejo de la tierra donde diferentes cultivos convergen se conoce como *finca tradicional* por la gente negra de la región que la entiende como un símbolo de su resistencia y autonomía. Resiste no sólo a la invasión cañera, sino a otros monocultivos transitorios como

sorgo, soya y millo impulsados por agencias internacionales bajo la idea del desarrollo, pero que pocos fueron exitosos y mucha gente tuvo que vender su tierra al quedar endeudados con los bancos. La variedad de cultivos provee un abastecimiento permanente para la subsistencia familiar, permite la independencia laboral y no se enmarca en una lógica productivista.

Las fincas tradicionales además, evocan en el paisaje y memorias un pasado floreciente para el campesinado negro nortecaucano. De acuerdo con Hurtado y Urrea (2004), luego de la abolición de la esclavitud en 1851 siguió una época de adquisición de la tierra en su mayoría, de modo colectivo. En Dominguillo y otros lugares que fueron antiguos reales de minas, los afros compraron tierras conformando grupos llamados comuneros (Banguero, 2017). En las interlocuciones con don Walter Lasso, me enteré que él también era líder comunitario, y había fundado junto a otros compañeros el Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó (CURPAQ) en 2005, un consejo de Comunidades Negras y junto a un médico y un abogado que integraban CURPAQ, sabía de la lucha de sus antecesores por la tierra y conservaba escrituras del siglo XIX.

Entre 1910 y 1950 hubo una "época de gloria" de los pueblos nortecaucanos, pues con la prosperidad del cultivo del cacao y otros, como el café, el tabaco y el plátano³⁷, se estableció un comercio regional que se vinculó a mercados globales (Hurtado y Urrea, 2004). Se conformó una clase media con esta base económica que buscó la educación como medio de ascensión social. Así surgieron algunos intelectuales y líderes negros a nivel nacional vinculados en su mayoría al partido liberal (Vanegas y Rojas, 2012). Así, de acuerdo con Jaramillo, Londoño y Sánchez (2015), más allá de la idea de finca tradicional como símbolo de la lucha afrocolombiana, es un espacio íntimo que deviene hace siglo y medio con la propiedad colectiva de la tierra donde se encuentran memorias familiares y subjetivas, afectos y experiencias de resistencia e intervenciones de organismos de cooperación (p. 40). Si hace más de un siglo la gente negra mejoraba su condición socioeconómica a partir de la economía del cacao, hoy sus descendientes luchan de otro modo, por una vida digna en un territorio propio de antiguas raíces.

La territorialidad se manifiesta también en la sociabilidad de las prácticas musicales. Algunas de ellas, músicas masivas que se escuchan en el paisaje sonoro de campo y ciudad, en Cali, en los trayectos de bus y casas, tiendas y otros negocios en el camino. Don Walter

³⁷ Esta situación cambió desde la década de 1950 con el avance de agroindustria cañera y cuando una serie de problemas técnicos y enfermedades afectaron las plantaciones de cacao, reduciéndolas. Las soluciones a la crisis que plantearon instituciones de desarrollo agrario del estado a los campesinos, de sustitución de cultivos permanentes por otros temporales que promovieron a finales de la década de 1960 y 1970, no funcionaron obligando a la venta de más tierras por endeudamiento (Roux, 1991).

dice que cuando era joven tenía un grupo de salsa donde cantaba y tocaba guitarra. Se juntaban en una tienda los domingos, el dueño les ofrecía el licor y la gente asistía a bailar. A inicios del siglo XX con la difusión de los medios de comunicación, en particular la radio desde la década de 1930 trajo consigo los ritmos antillanos, el bolero, el tango, el son cubano, y tres décadas después la salsa. También la radio ha sido la principal fuente de difusión del reggaetón o *música urbana* que escuchan y crean muchos jóvenes de la región, como Derian, el nieto de don Walter, *bombero* o intérprete del bombo en Aires de Domingullo.

Subiendo aún más el piedemonte que crece en Domingullo hacia la montaña, se llega al resguardo indígena nasa de Canoas. Ocasionalmente, en Domingullo se escuchan las *cumbias* y la *música andina* que tocan y escuchan los *nasa*, y los ecos de las grabaciones de las *fugas* y *torbellinos* son transmitidos por las radios indígenas de la región, en una superposición de territorialidades.

1.2.4 Las *Fugas* del pasado eran otras... antes de 1851

Luego de una interacción frecuente con miembros del grupo musical y la familia Lasso Caracas en vivo y a la distancia por medios de comunicación a lo largo de 2017 asistí nuevamente a las Adoraciones en Domingullo en 2018. En esa ocasión acompañé la preparación de la fiesta varios días antes. El día de la adoración asistieron además de la gente negra vecina, y algunos indígenas del resguardo de Canoas, dos estudiantes de antropología, tres turistas europeos junto a una gestora cultural y dos jóvenes afro comunicadores de Cali que harían notas de prensa y videos cortos para los periódicos regionales de *El Occidente* y *El País*. Una de las notas que salió dos semanas después, afirmaba que las adoraciones eran “una de las pocas tradiciones de los esclavos africanos en Colombia que se resiste al olvido en el norte del Cauca” (Mina, 2018). De modo perceptivo, señalaba “doña Ana nunca pierde el ritmo ni tampoco abre los ojos. Quizá mientras canta divaga en sus recuerdos y se encuentra de frente con sus antepasados esclavos.”. Don Walter respondía al interés del joven por el origen: “Esto es una herencia que data desde la esclavitud, sabemos que de allí surge esta actividad, aunque dentro de lo llamado pagano, pero para nosotros es nuestra cultura y no podemos abandonarla, porque es la identidad del negro, de un pueblo y de una región”. También yo fui entrevistada por el periodista, que me preguntó por el pasado aunque yo investigaba el presente, o mejor, un pasado reciente: “esta celebración reúne varias prácticas de la cultura afro, donde el papel de la música es central y sobre ella se hace la conducción de toda la festividad”, consignó mis palabras el escrito.

Al volver a DomingUILlo, le pregunté a doña Ana, que ya había leído el periódico, qué tal le había parecido la nota de prensa. Me respondió sería "no sé quién le dijo al muchacho lo de los esclavos, eso no fue lo que yo dije". Con su queja, que hacía eco de otras voces en la región, comprendí su incomodidad sobre el hecho de que el foco recaea en el origen de la fiesta durante la colonia, en la esclavización y la evangelización de los africanos, versión reiterada por los medios de comunicación. Es decir, como si la fiesta estuviera congelada en el tiempo, en una alterización occidental basada en la negación de la coetaneidad (Fabian, 2002). Así, en contraste con la concepción de la fiesta como resistencia a un pasado esclavista, doña Ana resaltaba la epistemología que sabía su cuerpo y memoria en el encuentro vívido con las entidades divinas mediante las prácticas sonoro-performáticas en el presente. En ese sentido, los saberes sónicos están atravesados tanto por una herencia africana, como por la resistencia y la reinención, como una acustemología política.

Esclarecido que las Adoraciones de hoy no se comprenden *sólo* por las de antes, paso a esbozar lo que han señalado historiadores y antropólogos sobre el periodo de esclavización de los africanos y sus descendientes hasta la primera mitad del siglo XIX. Articulada a la historia de la diáspora negra en América y el Caribe, la población afro de la región vive un proceso de resistencia frente a proyectos hegemónicos que constituyeron tentativas de control de sus cuerpos y de supresión de sus epistemologías, desde el traslado forzado de sus primeros antecesores a la región en el siglo XVI. Se ha reinventado afrontando a la esclavitud, sistemas políticos y económicos de condiciones hostiles impuestas por los poderes hegemónicos del sistema-mundo moderno/colonial (Mignolo, 2005). El lucro que generó su labor formó parte de la base gestionada en las colonias de América Latina, alimentando el capitalismo desde el siglo XV, creando a partir de entonces, un sistema mundial. Proceso que vivieron en los márgenes de la modernidad y atravesadas por la colonialidad, los dos ejes constitutivos de tal patrón de poder capitalista, como apunta Quijano (2000). En este proceso y en interacción con múltiples actores de una amplia red social, la gente negra del Sur del Valle del Rio Cauca ha forjado catolicismos propios, cosmologías del capitalismo (Sahlins, 1992), espacialidades (Banguero; Mendoza, 2016) y múltiples creatividades (Velasco, 2018).

En esta región, más que en otras del país, se conservan los etnónimos africanos en los apellidos, como Carabalí, Mina, Angola, Ararat, Lucumí, Brand y Balanta, cuya mayoría corresponde a los nombres del puerto de embarque con los que los europeos bautizaron a los

africanos antes de zarpar hacia América³⁸ (Pardo, 2016; Arocha, *et al*, 2008, p. 11). Luego del contacto de los españoles con los grupos originarios a finales del siglo XV, de las tentativas de su sometimiento y de que las enfermedades traídas por los europeos exterminaran a dos tercios de su población dada la falta de defensas biológicas para estas, inicia la trata esclavista desde el siglo XVI, ingresando por el puerto de Cartagena al resto del país. Los africanos y sus descendientes en el norte del Cauca y el sur del Valle, fueron obligados a practicar la minería aurífera en las vastas *haciendas esclavistas* de la región cuya producción se articulaba a los circuitos comerciales en el interior del país y con Europa (Roux, 1991). Las haciendas esclavistas tenían como objetivo la explotación del oro y la reproducción de la fuerza de trabajo esclava que era enviada a las minas de la costa Pacífica; ambas propiedad de los mismos terratenientes que residían en Popayán, Pasto y Cali. La producción agrícola de las haciendas era sólo para el consumo interno y de la población en las minas del Pacífico, a diferencia de las haciendas del interior del país que obtenían réditos de su explotación. De acuerdo con Pardo (2016, p. 76), a pesar de los altos costos de mantener a los esclavos en las minas de la Costa Pacífica, a mediados del siglo XVIII estas producían el 90% del oro del territorio colonial y a finales de este siglo había en esa región 20.000 afrodescendientes de los cuales un tercio habían comprado su libertad trabajando en su tiempo libre en las minas. Después de eso muchas veces seguían practicando la minería para comprar la libertad de familiares u obtener ganancias mínimas vendiendo el oro extraído a los mineros. No obstante, los numerosos mecanismos para la dominación que ejercieron los españoles, como la separación familiar y de grupos lingüísticos, la evangelización, entre otros, hubo grietas en el sistema esclavista que aprovecharon los afros y a pesar de la heterogeneidad étnico-social rehicieron mundos comunes, construyendo alianzas sónicas y resistiendo de modo colectivo.

De esta memoria de circulación de sujetos negros esclavizados entre la hacienda interandina y la mina de la costa da cuenta un fragmento del canto recogido por Enrique Buenaventura durante un viaje de campo del Departamento de Investigación Folklórica del IPC a la ciudad de Buenaventura en 1961. Este canto fue grabado posteriormente en 1966 en una versión orquestal por la voz de Leonor Gonzáles Mina, una cantora negra de

³⁸ De acuerdo con Pardo (2016): “De Senegambia al noroeste del Golfo de Guinea en los actuales países de Senegal, Malí, Gambia, Guinea y Sierra Leona desde donde procedían esclavos islamizados: yoloff, fulas, mandingas, branes y zapes, a quienes los españoles llamaron genéricamente ‘mandingas’. Otra zona estuvo largo del golfo de Guinea, de donde trajeron esclavos akán de la Costa de Marfil y Ghana, los cuales fueron conocidos como ‘minas’; los esclavos ewe-fon de Togo y Benín, llamados ‘ararás’; yorubas del suroeste de Nigeria conocidos como ‘lucumíes’, e ibos e ijaws del área entre Nigeria y Camerún a quien se denominó ‘carabalíes’. Y una tercera área en la África centro occidental en el Congo y Angola, de donde trajeron a esclavos bantús como bakongos y mbundus a quienes llamaron ‘congós’” (p. 76).

reconocimiento nacional, oriunda de una tierra de Adoraciones, Robles (Jamundí), lo que amplió su difusión y motivó varias versiones en América Latina:

Aunque mi amo me mate, a la mina no voy,
 No quiero morirme en un socavón (bis)
 Don Pedro es tu amo, él te compró (bis)
 Se compran las cosas, los hombres no,
 y aunque mi amo me mate a la mina no voy
 Tu eres esclavo, no mi señor (bis)
 Y aunque me aten cadenas, esclavo no soy
 Y aunque mi amo mate, a la mina no voy

Algunas haciendas pertenecían a las autoridades religiosas, las *capellanías*. Además de las haciendas hubo Reales de minas, de los mismos propietarios, los cuales contaban con ranchos para los esclavos, una capilla doctrinera y un lugar de fragua en torno de una mina, que con el tiempo conformaron pequeños poblados (Banguero; Mendoza, 2017), donde aún hoy en día se practica lo que la gente negra denomina la minería ancestral.

Figura 6 - Capilla doctrinera de Santa Bárbara de Dominguillo, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Las prácticas afrocatólicas surgieron en el contexto de la hacienda esclavista. El culto religioso de las capillas doctrineras fue una herramienta de control y dominación de los hacendados en alianza con el clero. No obstante, sentó las bases para una religiosidad reinterpretada por la gente negra que incorporó las cosmologías africanas, sin necesidad de los sacerdotes, donde la experiencia corpo-sonora y performática son activas, dando lugar así a las Adoraciones y a la interpretación desde un afro-catolicismo de otros rituales como las Novenas, las conmemoraciones de santos patronos, la Inmaculada, entre otros. Los autos sacramentales usados en la evangelización, dramatizaciones de escenas bíblicas pudieron dar

origen a las representaciones de figuras bíblicas de la natividad a las que se sumaron otras, propias de las relaciones que construyeron sus mundos (Atencio; Castellanos, 1983).

También en las haciendas la gente negra aprendió el violín por imitación sigilosa de su uso por los religiosos y élites blancas, pues no se impartía educación musical instrumental, fuera del canto religioso (Muñoz, 2016). Menos probable parece la tesis de Velasco (2018) de memoria de los africanos sobre los instrumentos de cuerda, pues eran poco comunes. Tampoco vale la pena descartar la confluencia de ambas experiencias. Las musicalidades emergieron de múltiples intercambios entre diversas herencias africanas, la evangelización católica y las prácticas sonoras indígenas vecinas reveladas en sus semejanzas. Así como las Adoraciones al Niño Dios son un ritual afrocatólico, los indígenas nasa realizan el *küçxh Wala* (que traduce el *negro grande*³⁹) o fiesta del Niño (Miñana, 2008), en homenaje a la misma figura religiosa donde los bambucos instrumentales acompañan un baile en fila similar a la juga, que se adoptó también en la revitalización reciente del ritual del *Sakhelo* o *Saakhelu*.

La gente negra buscó su libertad y autonomía de diversas maneras. Los africanos se fugaron desde que pisaron el suelo americano, lo que se ha llamado *cimarronaje*. Espesas zonas de bosque sirvieron de *palenques* para el nacimiento de pueblos libres en la región, algunos crecieron y luego fueron oficializados como municipios. Otras formas de resistencia fueron la ralentización de tiempos de trabajo y la minería en sus horas de descanso que permitieron forjar los ahorros de oro (Arocha, *et al*, 2008; Vanegas; Rojas, 2012). A inicios del siglo XIX, lucharon motivados por la promesa de la libertad en las guerras de independencia entre 1810 y 1819 y en las guerras civiles posteriores. De esta experiencia se originó la lucha con machete, probablemente de la suma del saber de guerreros africanos y la imitación de técnicas europeas, entre otros intercambios y ligado a las destrezas corporales de los campesinos, creando una estirpe guerrera activa en varios momentos (Desch-Obi, 2009). La esgrima o “grima” que presencié en el primer encuentro con las Fugas, transformada en un “arte” o un “juego” performático en coordinación con el ritmo, los saltos y giros del sonido del *torbellino* tuvo origen en tales acontecimientos y fue probablemente un espacio de entrenamiento.

Luego de la abolición de la esclavitud en 1851 los hacendados impusieron otras formas de sujeción de la fuerza laboral, a cambio de la habitación, cesión o alquiler del

³⁹ Miñana (2008) describe una estructura militar conformada por adultos que hace recorridos con la imagen del Niño Dios, y motiva a los niños acompañantes a cantar y bailar, los cuales son llamados “negritos”. Aunque Miñana no lo menciona, me parece que esta descripción corresponde a una representación de la práctica esclavista, sin embargo, serían necesarios más estudios para afirmarlo.

territorio, como el colonato, la aparcería y el terrazgo. No obstante, la crisis de las haciendas por su apoyo a las guerras posibilitó la compra de la tierra de la gente negra libre.

1.2.5 Música ancestral en la montaña de oro y coca

También en Buenos Aires (Cauca), subiendo el piedemonte de la cordillera occidental resaltan los variados tonos verdes de la finca tradicional en una pequeña loma donde habita una extensa familia en varias casas. Ahí vive doña Graciela Larrahondo, campesina, cantora, lideresa y directora del grupo musical Son Buenos Aires. Además, forma parte varios consejos comunitarios. La vi en escenario por primera vez en 2004 en el comentado evento de lanzamiento del CD, donde participó en el grupo Puma Blanca junto a su esposo, contrabajista, ya fallecido. En ese entonces ella, así como otros, llamaban “chirimía” al grupo de cuerdas que hoy se denomina Violines Caucanos. Más tarde dirigió los grupos musicales Brisas de Catalina y Son Buenos Aires, que pude observar en el Petronio en varias ocasiones y en algunas Adoraciones organizadas por ella en su casa. En las fiestas, los músicos de Son Buenos Aires cantaban dando su máximo esfuerzo luego de jornadas largas de trabajo en el campo. El violinista que llegaba con sus manos cansadas, pero con ganas de tocar. El peso de su brazo y los dedos gruesos moldeaban el sonido engrosado con el rozar de las cuerdas vecinas a las que pisaba cada dedo. Con doña Graciela mantuve el contacto posteriormente y también se tornó mi interlocutora en este trabajo. Al Petronio no ha podido volver, porque los músicos tienen ocupaciones con sus oficios principales, “la minería y el agro”. Además, porque varias problemáticas que enfrenta toda la región derivadas de múltiples extractivismos que la colonialidad prolonga para alimentar el capitalismo y las fuerzas dominantes del norte global, se agudizan al occidente y afectan sus vidas. Si en la zona plana la lucha por la tierra y la vida se había dado contra el *monstruo verde* de la caña de azúcar, en zona montañosa, donde esta no había trepado, brotaban la coca y el oro en exceso, arriesgando su vida-territorio.

De un lado, el Ministerio del Interior ha otorgado títulos mineros a las empresas multinacionales, nacionales y particulares externas en los territorios habitados por la población afro que practican la *minería ancestral* y donde hay consejos comunitarios de comunidades negras, amenazando su autonomía. Varios músicos-mineros negros me explicaron que los tipos de minería eran muy diferentes entre sí, en sus tecnologías y técnicas,

desde las artesanales hasta el uso de maquinarias de mayores dimensiones⁴⁰. La gente negra hace minería artesanal o *ancestral* de modo casi igual desde la colonia a orilla de los ríos donde se ondea la batea, se “tamba”, “mazamorrea” o “barequea”. Algunos tienen entables, donde las rocas extraídas de vetas con diversas herramientas y pólvora se lavan, muelen y “van saliendo los oritos”. Otra forma, practicada por las multinacionales y empresas de mediana y gran minería son los túneles en la tierra o socavones que requieren sistemas eléctricos para alumbrarlos y que a veces en contacto con las aguas subterráneas los hacen peligrosos para los mineros. También llegan mineros de otras regiones del país con retroexcavadoras o “retros” que hacen enormes huecos en la tierra de modo ilegal o en acuerdos desiguales con algunos dueños de las minas. Varias veces dado el excesivo consumo de energía de las máquinas de mediana minería o el descontrol de la ilegal, dejaban amplias zonas sin electricidad por lo que no pudieron realizar las Adoraciones. Las técnicas mineras diferentes a la ancestral, usan químicos como el cianuro y el mercurio que han contaminado profundamente los ríos. Además la intensidad de la extracción de empresas y “retros” funciona dentro de una lógica capitalista del lucro en contraste con la minería ancestral que extrae “los oritos de la batea”, una cantidad mínima para la subsistencia y la solidaridad colectiva (Ararat, *et al*, 2013). “Esa montaña está llena de oro. ¿Pero si se saca por montones de qué van a vivir nuestros hijos?” dicen algunos afros.

Figura 7 - Mujer vendiendo bateas para la *minería ancestral* y plátanos.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

⁴⁰ Las clasificaciones nativas varían de acuerdo a la microrregión. El Ministerio de Minas clasifica la minería de acuerdo con el tamaño, en minería de subsistencia, de pequeña, de mediana y gran minería. Hay oro de aluvión y de filón, lo que pauta el tipo de extracción, maquinaria y actividades.

Figura 8 - Plantación de coca, 2018



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Otra problemática del norte del Cauca son los extractivismos de los cultivos ilícitos (coca, amapola y marihuana). Tanto para este caso como para la minería existen poderosos actores, algunos en las más altas esferas del Estado, que mantienen perversas alianzas con actores armados que atentan contra quienes se opongan. Principalmente, en el occidente montañoso, atentan contra la vida el cultivo de coca para la producción de la cocaína que sustentan varios actores del conflicto armado y el hecho de ser un corredor del narcotráfico desde el interior del país hacia el océano Pacífico. Los cultivos se transforman en cocaína en laboratorios clandestinos de las montañas, luego se transportan hacia la empinada cordillera occidental a más de 4000 metros de altura por trochas escarpadas a lomo de mula, y descienden por los ríos hasta el mar pacífico, donde en lanchas, aviones y hasta submarinos ascienden al hemisferio norte, adonde sus principales consumidores, “los gringos”. Tras los acuerdos de paz durante el gobierno de Santos, el Estado prometió el apoyo a alternativas productivas para la sustitución de los cultivos ilícitos en el país, pero las ayudas no se han dado a tiempo por falta de compromiso del nuevo gobierno de Duque, crítico de los acuerdos de paz. En los últimos seis años las hectáreas de cultivo de coca crecieron hasta superar las 200 mil hectáreas en todo el país, aumentó la amenaza y asesinato de líderes campesinos que han defendido la sustitución de cultivos ilícitos y nuevos actores entraron a reemplazar la posición de compradores, comerciantes y control territorial de las rutas de la droga, que antes ocupaba la guerrilla en una reconfiguración del conflicto armado.

Estas múltiples conflictividades y extractivismos se han incrementado, aunque no son del todo nuevas en el Cauca que ha sido desde la colonia escenario de conflictos nacionales y de intereses del capitalismo global. Mientras que el oro, uno de los principales móviles de la colonización se comienza a extraer por los europeos ahí mismo desde el siglo XVI, como señalé antes.

Doña Graciela y sus hijas, además de las prácticas músico-performáticas y afrocatólicas que organizan, han participado de dos procesos locales de organizaciones de mujeres afro que han ganado visibilidad a nivel nacional y mundial recientemente, por la solidaridad, fuerza e inteligencia con la que han defendido el territorio y la vida de la gente negra frente a los extractivismos, la minería contaminante y el conflicto armado. Uno de ellos es la Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca (ASOM) liderada por Clemencia Carabalí que logró el retorno a Buenos Aires y la recuperación de las actividades agropecuarias de familias desplazadas por la violencia paramilitar hace dos décadas. Aunque las amenazas de actores del conflicto no cesan, Carabalí también creó la Escuela de Mujeres Constructoras de Paz y por todo ello recibió el Premio Nacional a la Defensa de los Derechos Humanos en 2019. Muy cerca de ahí, en Suárez, la activista Francia Márquez logró frenar la minería en el río Ovejas mediante un largo pleito desde 2014 en el que tuvo lugar la *Marcha de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca por la Defensa de la Vida y los Territorios Ancestrales* en la que caminaron desde el Cauca hasta Bogotá más de 500 kms impulsadas por la indignación por lo injusto y la fuerza de sus corporalidades, difundiendo en las redes digitales los hashtags *#EscuchenNuestrosPasos* y *#MujeresNegrasCaminan*. Este logro le valió a Márquez el Premio Goldman en 2018; la distinción más importante del mundo para activistas que protegen el medio ambiente. En 2020 fue nombrada presidenta del Comité del Consejo Nacional de Paz para contribuir con el proceso de paz y reconciliación.

En 2015 y 2016 viajé de Cali a Buenos Aires en bus los 63 kms de trayecto durante dos horas. Cuando no conseguía abordar uno de los dos buses que pasan en la mañana, optaba por viajar hasta Santander de Quilichao, el centro de la región y que articula su comercio y abordar otro bus hasta Buenos Aires, aunque el recorrido se extendiera. Habían pavimentado la carretera hasta Buenos Aires lo que permitía un flujo más rápido y frecuente en comparación con los años anteriores cuando había viajado. Tenía la intención de hacer trabajo de campo, pero no fue posible profundizar en aquella zona. Era época de los Diálogos de Paz del gobierno de Santos con la guerrilla de las FARC-EP y al norte del municipio había una zona de concentración de esta guerrilla. Era precisamente cerca de ahí en los altos flancos de

la cordillera occidental donde había sido invitado a tocar el grupo musical que coordinaba doña Graciela. Pero dado que eran días de una tensa calma y los campesinos que plantaban coca o “los ‘coqueros’ estaban nerviosos porque estaba yendo mucha gente desconocida”, doña Graciela rechazó mi solicitud de acompañarla. Era una medida prudente, pues también mi apariencia de blanca-mestiza externa podría colocar en riesgo al grupo musical.

En 2018, cuando viajaba con frecuencia a Dominguillo, tuve la oportunidad de ir a la misma zona donde antes había tocado el grupo de doña Graciela. La gente de la vereda Agua Blanca llamó a Aires de Dominguillo para tocar en sus Adoraciones al Niño Dios, en específico, llamadas “el Nacimiento” porque eran las del 24 de diciembre. Con los integrantes del grupo musical, sus instrumentos y equipos de amplificación, tres personas más de la familia y yo, salimos de Dominguillo a Santander de Quilichao en un Jeep y luego viajamos unos 38 kms apretados en una camioneta de un señor de esa vereda por una vía pavimentada hasta Timba, donde el río Cauca cruza hacia el norte. Ahí inicia la carretera destapada el ascenso de la montaña hasta Agua Blanca otros 20 kms. Los verdes intensos de las matas de coca relucían cubriendo manchas de la montaña y llegaban a asomarse al pie de la carretera. Ya en la noche y con el frío de la montaña cuando empezó a tocar el grupo, percibí que la entrada al baile no era tan rápida como había visto antes. En las primeras horas los jóvenes bailaban fuga con un poco de timidez, como un movimiento extraño a su cuerpo. Más tarde entraron mayores y niños y las líneas de fuga crecieron. Dos chicas bailaban con movimientos muy variados, de vez en cuando agitando el torso, como en el mapalé, un movido baile de la costa atlántica difundida por los grupos de danzas folclóricas. Una de ellas al verme con mi camarita de video, me preguntó, “¿está haciendo un trabajo para la universidad?”, “sí”, respondí riéndome de mi evidente apariencia de estudiante. “¿Sobre la *música del pacífico* o sobre la *música ancestral*?”, continuó su entrevista. Dudé unos segundos por encontrar esas dos categorías por primera vez en distinción. “Sobre la música ancestral”, acerté. Luego de un par de preguntas más, continuó bailando. A las doce de la noche, la hora del nacimiento, un grupo en su mayoría conformado por jóvenes prendió velas y cantó fugas para adorar al Niño Dios. En un momento de duda, una chica exclamó en voz alta, dirigiéndose a doña Ana “ella sabe qué es lo que sigue ¿qué hay que hacer ahora?”. Doña Ana los guio, cantando en una corta procesión y les enseñó los versos para ese momento. La abrazaron emocionados y algunos prometieron ser *padrinos* del Niño para el próximo año. Luego me contaron que durante años no habían podido realizar la fiesta a causa de muchas dificultades, por eso los jóvenes estaban reaprendiendo los saberes ancestrales. A partir de la creación del consejo

comunitario estaban intentando “recuperar sus tradiciones”, aunque a veces, gente con otras creencias, como los pentecostales los criticaran.

* * *

Exploré la articulación entre territorio, sonido y saberes músico-performáticos en este capítulo. A partir de mis recorridos por la región como aprendiz de caminante y bailadora, a veces *patirrusia*, sugiero que la gente negra que habita el sur del Valle del Río Cauca tejió *alianzas sónicas* entre sí y su entorno mediante corporalidades, oralidades y auralidades que configuraron una *territorialidad sónica* articulada en términos ontológico-epistemológicos, políticos, económicos y simbólicos. Se trata de una territorialidad construida en un proceso de largo plazo de la vida colectiva de población afro en medio de la modernización, urbanización, conurbación y contra la colonialidad capitalista de los extractivismos y el destierro. Así, la territorialidad sónica, basada en la noción nativa de *ancestralidad*, articula las prácticas sónico-performáticas moldadas por memorias de antiguos oficios como la agricultura y la minería y una cosmología afrocatólica presentes en la *música ancestral*, las músicas masivas y la experiencia intersensorial del “paisaje sonoro” en el territorio. La territorialidad sónica se construye también mediante la circulación en la geografía diversa del valle interandino surcado por el Río Cauca, de vastas planicies de monocultivo de caña, y ciudades vecinas de parques empresariales, hasta las altas montañas del occidente andino. Una geografía urdida de multiterritorialidades que se superponen, a veces de modo aliado, o en conflicto. La territorialidad sónica se fortalece en el bailar y participar de actividades de reciprocidad colectiva, creando *alianzas sónicas*, red y comunidad, como aprendí de las mujeres negras *caminantes*, *bailarinas*, *patirrucias*, y demás interlocutores afro evidenciando que esa tierra que se pisa no es la misma siempre. Sin embargo, no es compartida por toda la gente negra en la región tanto en centros urbanos como en la ruralidad donde otras religiosidades y experiencias han diversificado sus trayectorias y transformado sus mundos.

Tales prácticas sónico-performáticas se basan en una acustemología (Feld, 2015; 2017), una forma epistemológica y ontológica de estar/ser en el mundo mediante el sonido que penetra los cuerpos y emana de estos. Una epistemología no en el sentido tradicional de base filosófica para la ciencia moderna, sino reinventando su sentido como forma de conocimiento validada en la experiencia colectiva y contextual, como plantea Feld (2015) con la *acustemología* y como sugiere Santos (2019) con la noción de *epistemologías del sur*,

aquellas que Occidente pretendió borrar y recluyó a los márgenes de la modernidad. Guarda sintonía también con la noción *cosmo-sónica* que Stein (2015) sugiere como la articulación de una dimensión sónica y una cosmología mediante las prácticas sonoro-performáticas.

La tentativa de expansión que supone la histórica resistencia agenciada por las prácticas sónico-performáticas, implica alianzas sónicas entre la gente negra y otros mundos. Alianzas exitosas para el bienestar común y a veces débiles o infructuosas que se debaten contra las estructuras racistas, clasistas y antropocentradas de la modernidad/colonialidad dominante en las que, aunque nuevos territorios sean pisados y danzados no sostienen su resonancia. En ese sentido, las epistemologías y ontologías sónicas afro locales relacionan de modo inseparable la territorialidad y los cuerpos sonoros que la habitan. Constituyen un denso sentido entramado que no separa en esferas lo cultural, lo político y lo económico como hace de modo tajante el pensamiento moderno. De modo que las prácticas músico-performáticas abarcan también lo político que entra en tensión en una cosmopolítica al ser representado como folclor desde la política multicultural o los escenarios de espectacularización (De la Cadena, 2010; Martínez, 2017). De ese modo, comprendo tal epistemología y ontología del sonido tensionadas por su modernidad/colonialidad como una *acustemología política*. En ese sentido, la territorialidad sónica y las alianzas sónicas se fundamentan en una *acustemología política*, originada en una memoria colectiva de largo plazo, inseparable de su colonialidad y lucha por la prolongación de la vida colectiva que busca su impacto en el futuro, moldando el porvenir de los recuerdos (Valencia, 2018).

Tales saberes sónicos y performáticos no corresponden con el imaginario racializado que ha atribuido occidente a las músicas negras como unas de poblaciones establecidas en tierras bajas y calientes, de complejos ritmos en tambor y virtuosas y sensuales corporalidades (Soares, 2013; Carvalho, 2002a; Bohlman; Radanno, 2000). La región no está pautada por regiones culturales de la clasificación folclórica, ni los saberes músico-performáticos se limitan a las nociones occidentales de baile y música, desconstruídas por la etnomusicología.

Así, este carácter de resistencia y pervivencia de la vida entre la diversidad de la gente negra, reconfigurada en una cosmología local, un proyecto étnico-racial en la contemporaneidad, así como la búsqueda permanente de alianzas con diversos actores frente a las amenazas a la vida en el territorio se performan también mediante las prácticas músico-performáticas y el sonido, llevando a la configuración de una *territorialidad sónica* en permanente re-creación.

2 ALIANZAS SÓNICAS Y NEGOCIACIONES DE SABERES “TRADICIONALES” Y MODERNOS

“Antes las cosas eran diferentes” era una idea recurrente en mi interlocución con la gente negra para señalar los procesos de cambio de las prácticas musicales locales. En un primer momento, busqué hablar principalmente con organizadores de las fiestas, músicos y cantoras. Luego me enteré que ellos no sólo se articulaban a redes comunitarias y regionales, sino que también tejían relaciones con otros actores más allá de ellas desde hace tiempo. Los relatos de los *mayores*⁴¹ se referían a un pasado indefinido, a veces, cercano, en relatos de memorias fragmentadas, emotivas, que tenían puntos de encuentro con otras fuentes que había consultado. Como Shelemay (2006) apunta, la memoria sobre la experiencia musical es tanto subjetiva como compartida. El recordador activa memorias que se tornan narrativa en diálogo con el etnógrafo. Así, escribo como recordadora de muchas experiencias “en campo”, e intercambios intersubjetivos y memorias narradas por mis interlocutores sobre un pasado reciente, de medio siglo.

En el capítulo anterior sugerí que la gente negra tejió *alianzas sónicas* entre sí en un proceso de largo plazo donde las prácticas musicales y la experiencia aural coadyuvaban en la producción de una *territorialidad sónica* en el sur del valle geográfico del río Cauca, en colaboración y tensión con otras territorialidades. Tal tentativa amarrada a la pervivencia de una colectividad en tensión por las amenazas de la colonialidad capitalista contra la vida en el territorio, dio lugar a una *acustemología política*. En el presente capítulo sugiero que la continuidad de tal *acustemología*, basada en un sentido de política de la vida relacional y *ancestral* conllevó negociaciones y *alianzas sónicas* que se extendieron a actores *externos* y diferentes tipos de saberes y políticas que tornaron a los saberes heterogéneos.

En primer lugar, hubo procesos de intercambio y apropiación de saberes modernos y tradicionales con participantes *externos* en las prácticas músico-performáticas. De modo que la gente negra negoció su visibilización con los discursos sobre la cultura de los sectores dominantes como el Estado, las élites políticas locales y los académicos, mientras que mantuvo una *acustemología política* cambiante y relacional. Y en segundo lugar, tanto las prácticas como los actores se conceptualizaron de varias maneras, cambiando de acuerdo a las políticas de cada época y sus asimétricas posiciones sociales. A grandes rasgos, en las últimas cinco décadas sobresalieron tres momentos de confines fluidos y superpuestos, en los que las

⁴¹ En algunos poblados se adopta la inflexión de género de *mayoras* y *mayores*, y *ancestras* y *ancestros*. En mis interlocuciones escuché sólo la versión en masculino englobando ambos géneros.

representaciones sobre los saberes, los actores y las prácticas se reconfiguraron con distintas formas de nombrarlas, que constituyen los tres principales apartados de este capítulo.

2.1 CAMPESINOS Y FOLCLORISTAS

La década de 1970 es una referencia en los relatos de mis interlocutores. En ellos aparecen dos actores colectivos, no homogéneos, los *campesinos* y los *folcloristas*, quienes establecieron intercambios y negociaciones en torno a los saberes musicales. Parto de tres poblados en la región donde tienen lugar tales significativos intercambios: la vereda Domingullo de Santander de Quilichao, Puerto Tejada y Cali.

2.1.1 Los estudios del folclor: el Instituto Popular de Cultura y Lucrecia Tello

Como apunté en el capítulo anterior, algunos etnomusicólogos han señalado que aunque los *estudios de folclor*⁴² constituyeron la primera perspectiva que abordó el estudio de las culturas populares, lo hicieron desde una concepción estática de cultura y en el marco del proyecto de estado-nación racializado (Miñana, 2000; Ochoa, 2003). Entiendo los estudios de folclor como discurso, es decir, como “un conjunto de prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault, 1979, p. 81), que posibilita condiciones de existencia y también de desaparición (Ibíd., p. 63). En particular, los estudios de folclor se inscriben en un “régimen de culturización” que separa lo semiótico de otras dimensiones, construyendo representaciones de los “grupos sociales subalternos dentro de dinámicas de configuración y gobernabilidad del Estado-nación y en el escenario de instituciones multilaterales.” (Pardo, 2019, p. 108). En este sentido, el grueso de la literatura folclorista deliberadamente invisibilizó las prácticas musicales locales negras del sur del Valle del río Cauca. Al no corresponder dentro del discurso folclorista y su imaginario racial a explícitos legados africanos como se apuntaba para las expresiones de la Costa Pacífica, y compartir algunos géneros músico-dancísticos considerados blanco-mestizos del centro andino geopolítico del país, tales prácticas fueron subsumidas a la homogeneidad de las “regiones folclóricas” Andina y Pacífico⁴³.

⁴² En Colombia de modo tardío en comparación a otros países de la región, los estudios de folclor llegan a ser predominantes entre 1950 y 1980 aproximadamente (Miñana, 2000). Por ejemplo, en el caso brasilero, las “misiones folclóricas” constituyen políticas de estado impulsadas en la década de 1930 hasta inicios de 1960 (Vilhena, 1997).

⁴³ De modo que en los trabajos folclóricos de mayor difusión como los de Abadía (1973) no se mencionan sus particularidades. Consideremos además que en los estudios de folclor, el registro audiovisual y la descripción de manifestaciones de las culturas populares, las transcripciones de literatura oral o letras de las músicas fueron entendidos como investigación (Miñana, 2000).

Ahora bien, los estudios de folclor no correspondieron de modo directo con una ideología específica, sino que eran más bien un campo muy heterogéneo como se percibe en los abundantes “recoleciones⁴⁴” hechas en la región por equipos de estudiantes y docentes del Instituto Popular de Cultura desde que se funda el adjunto Departamento de Investigaciones Folclóricas⁴⁵ en 1961.

Cuando empecé a estudiar música en 1998 en el Instituto Popular de Cultura, Janeth Torres que inicialmente se forma como folclorista, había modificado recientemente el plan de estudios basada en las críticas al folclor de académicos que proponían una concepción más fluida de las músicas regionales. Posteriormente, durante mi trabajo de campo Torres me indicó que en su época de estudiante en el IPC de los años 1970s asistió a varias jornadas de “trabajo de campo”, entre ellas al Cauca, impulsadas por el músico Hernando Restrepo, con las que pretendían alejarse un trabajo “de escritorio”. En el primer documento sobre tales prácticas, el documental *Navidad en Robles*, elaborado por Enrique Buenaventura y Luis Carlos Espinoza en 1962 en Robles (Jamundí) son clasificadas por el folclorista Octavio Marulanda (1984) como parte de la “zona centro sur” del Litoral Pacífico descritas como “vestigios que quedan de antiquísimas formas rituales subsistentes entre los conglomerados negros que vinieron de África” (Marulanda, 1964). Esa representación de una manifestación como parte del pasado y no contemporánea, corresponde a una perspectiva de la otredad de occidente construida durante el colonialismo para su dominación (Bhabha, 2002), que incidió en la concepción de un sujeto negro (Fanon, 2009).

Otra perspectiva relevante en los estudios de folclor, venía de dos intelectuales negros, los hermanos Delia Zapata Olivella y Manuel Zapata Olivella, que hicieron recolecciones folclóricas desde la década de 1950. Para la primera, vinculada al IPC en la década de 1970, la investigación folclórica era un asunto de compromiso ético y político con la visibilización del aporte de las culturas negras a la construcción de nación desde un pensamiento crítico del orden socioracial⁴⁶ (Valderrama, 2013). Entre la prolífica obra de Manuel Zapata afirmaba en

⁴⁴ Como señala García (2012, p. 70) “el término “recolección” enmascara el hecho de que el procedimiento que designa pertenece por completo al orden de la representación y no al orden de la cosecha y el acopio. Recolectar es enteramente un acto de representación orientado, condicionado o aún determinado, según las circunstancias, por varias fuerzas, entre ellas por una de carácter estético”, es decir, es una práctica discursiva que performa su objeto en el dato del registro sonoro.

⁴⁵ Nace en 1947 con talleres de artes y oficios orientados a la población obrera de la ciudad. Años más tarde se institucionaliza como un programa de estudios técnico como continua hoy en día. El Departamento de Investigaciones del Folklore adjunto al IPC, se convierte en el Centro de Investigaciones, posteriormente.

⁴⁶ Entre sus iniciativas que podrían considerarse antecedentes de lo que hoy se denomina investigación-artística, y que puede entenderse como una forma de investigación acción participativa. Tanto Delia como Octavio Marulanda, otro folclorista vinculado al IPC, adelantaron procesos de creación de grupos artísticos con sectores subalternos como campesinos y obreros, de danzas y de teatro, respectivamente.

sus estudios de folclor que “el nombre de Bambuco reclama la mención del negro. (...) Existe toda una gama de transición del Currulao al Bambuco andino, entre los pueblos de valles y vertientes hasta llegar al altiplano” (1961, p. 234), cuando otras perspectivas folclóricas asociaban de modo exclusivo las músicas andinas a la población blanca-mestiza del país.

Algunos miembros del IPC, entre ellos Torres, recibieron unos cursos de investigación folclórica en la década de 1970 impartidos por los reconocidos Isabel Aretz y Ramón y Rivera del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF⁴⁷ de Venezuela en la ciudad de Popayán. Las categorías previas a la ida a campo, prefiguraban el modelo de un saber que solo faltaba llenarse de contenido, clasificando y sintetizando su información en una lista de temas musicales por nombre o título, género y ejecutantes, más la transcripción de las letras, algunas descripciones de las danzas, y de los acontecimientos de modo general⁴⁸. En esa época de agitados movimientos juveniles de izquierda a los que adherían una parte significativa de estudiantes del IPC, Torres recuerda el rechazo tajante de Aretz y Ramón y Rivera de cualquier atisbo de *canCIÓN social*. Inclusive, señaló bajando el tono de su voz, que corría el rumor entre estudiantes, nunca comprobado, de que los investigadores colaboraban con la CIA⁴⁹, y pretendían identificar a campesinos vinculados a las guerrillas izquierdistas con sus cuestionarios sobre el folclor. Lo anterior, muestra las múltiples políticas e ideologías que atravesaron los estudios de folclor en Colombia y América Latina.

Siguiendo el auge folclorista de aquella época, hubo algunas iniciativas a nivel local. De acuerdo con notas de prensa y relatos de interlocutores, Lucrecia Tello era una periodista y gestora cultural de una familia de políticos e historiadores de la élite de Santander de Quilichao. Heredera de tal vocación, coordinó un periódico local, y coleccionó libros y cultura material que disponía en su casa en el parque de Santander para consulta abierta; cantó en el coro del compositor León J. Simar⁵⁰ y proyectaba películas en espacios públicos (Ariza, 2014). De acuerdo a las voces de periodistas, Tello creó y coordinó el grupo "Los Alegres Negritos de Domingullo y el Tajo", de esas dos veredas. Ciertamente un título que habría sido poco probable hoy en día, un poco estereotipado y con el uso del diminutivo que evitaba de manera débil un matiz racista. Los Alegres Negritos participaron en el Primer Concurso de

⁴⁷ El Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF fue fundado en 1970 por un acuerdo entre el gobierno venezolano y la Organización de Estados Americanos OEA. El testimonio de Janeth coincide con Miñana (2019) quien señala que el INIDEF respondía a la perspectiva del *americanismo* en el continente, que no tuvo mucho éxito entre movimientos populares de izquierda pues era vista como un brazo del imperialismo norteamericano.

⁴⁸ Solo en la década de 1970 los registros en cinta magnetofónica suman más de veinte horas en la región, y en la década de 1980 otra cantidad semejante se adiciona.

⁴⁹ Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos.

⁵⁰ Fundador de la Escuela de Música de la Universidad del Valle

Música Colombiana de la Asociación de Cultivadores de Caña de Azúcar (Asocaña) en 1977, cuyo jurado fueron expertos de música académica occidental reconocidos a nivel nacional, como Luis Carlos Figueroa, Jose Ignacio Perdomo y Luis Antonio Escobar, donde fueron premiados con la realización de la grabación de los siguientes cinco temas en el LP de Asocaña (01(9935)00070): *Teré teré tereré*, *La Mula Baya*; *Mi yuca*; *Pabellón la Bámbara Nueva*, y *El Trapiche*. Registro que constituye la primera grabación de *jugas* realizada en estudio y publicada. La categoría en la que ganaron se denominaba Música Indígena Actual, significativo de que no había una consolidación de lo *afro* o *negro* como categorías relevantes en ese momento. Pues de acuerdo con Wade (2013) en la década de 1970 la categoría de “negritud” se torna relevante en las ciencias sociales, y surgen paralelamente los primeros movimientos sociales que se reconocen como negros, aunque la gente solía identificarse primero como “campesinos” o “libres”. También podría haber sonado más indígena a los oídos del jurado por el tiple y el violín relacionados a la “región andina” desde el folclor, pues el referente de música negra era asociado con otras sonoridades y territorios como ya mencioné. Es decir, en la percepción del jurado, podría efectivamente tratarse de un grupo de campesinos tocando música indígena.

Lucrecia Tello también realizó el II Festival Nacional de Folklore Negro en 1978 entre sus actividades de gestión al cual fueron folcloristas del IPC para registrar el evento y en el que participó Janeth Torres, en calidad de jurado. Torres menciona que Tello “consideraba que comprándoles una marimba y guasás a la gente negra nortecaucana, esta retomaría naturalmente sus raíces africanas”. Y esto, por supuesto, no sucedía, por lo que Torres le insistía que su propósito era fútil.

Ahora bien, esta discusión inscrita dentro una representación de las prácticas musicales negras desde tales perspectivas folcloristas adquiría otros matices en la forma en que las pensaba/sentía la propia gente negra. Born y Hesmondhalgh (2000, p. 33) señalan que la representación en la música tiene un movimiento circular, en el sentido de que una música puede representar una identidad social, al tiempo que un proceso identitario puede construirse mediante en el sonido y hacer musical. Es decir, la música puede tanto construir nuevas identidades como reflejarlas. La interacción entre los actores desde posiciones asimétricas, folcloristas y campesinos, sugiere que la representación se negociaba de ambos lados y continuamente en un vaivén entre la performatividad de la categoría de folclor en la acción, y su transformación mediante una supuesta aceptación, que adoptaba nuevos sentidos en la agencia de los campesinos.

2.1.2 Los Alegres de Domingullo: experticias del “folclor” de campesinos negros en sus memorias

En la vereda Domingullo conocí al grupo musical Aires de Domingullo, creado por miembros de la familia Lasso Caracas a inicios del siglo XXI. Pero los saberes musicales no nacieron con el grupo musical, sino que provenían de mucho antes, de la acustemología política de la vívida experiencia musical y sónica en el territorio, y de la relevancia de la cantora principal, doña Ana Lucía Caracas, en su autoridad como organizadora de la fiesta de Adoraciones al Niño Dios y Adoraciones a los Reyes Magos desde finales de la década de 1980. Don José Walter Lasso, director, violinista, compositor y cantor del grupo explica que en Aires de Domingullo, “hacemos folclor” a quienes le preguntan. Aunque él, como otros expertos de los saberes musicales y performáticos negros apropió algunas ideas y palabras de los folcloristas en sus intercambios, esos fonemas guardan otras connotaciones en sus voces, que esbozo aquí. Se trata del mismo uso de “cultura” entre comillas, que Carneiro (2009) entiende como una objetivación y apropiación de la noción de cultura relacionada con las disputas por el reconocimiento de los saberes propios de un grupo social, en el contexto de un sistema interétnico de escala global donde la “cultura”, o en este texto, el “folclor”, puede tener un valor de intercambio. Se trata entonces, de dos formas de *folclor* epistemológica y ontológicamente diferentes. En las voces de los campesinos negros, como doña Ana y don Walter, el *folclor* es una práctica ancestral vinculada a una territorialidad-vida afro colectiva que, como apunta De la Cadena (2009) para el contexto indígena andino, excede lo político. En ese sentido, una propuesta de *desfolclorización* (Machado; Mina; Botero; Escobar; 2018) no considera la apropiación local de la noción de folclor articulada a la relacionalidad de los saberes performáticos, y a la política de la vida afropacífica y afroandina, ni la concepción de folclor con la que los intelectuales negros trabajaron desde mediados del siglo pasado (Valderrama, 2013).

El *folclor* también era una “herencia” familiar para doña Ana, prima de doña Cipriana⁵¹ Valencia Lasprilla quien era conocida como la directora del grupo de danzas los Alegres de Domingullo, en una versión diferente de la historia de los Alegres Negritos. En subsecuentes conversaciones con gente de Domingullo, me enteré que doña Cipriana era una admirada bailadora y la invitaban hasta hacía pocos años con su grupo en el que bailaban, cantaban junto a los músicos, y animaban a los demás a hacerlo bien, en las fiestas de la religiosidad

⁵¹ También conocida como doña Cipriana “Carbonero”, según una reseña, nació el 16 de Septiembre de 1912, se casó con Demetrio Lasprilla el 23 de febrero de 1938. Sus hijos son Nemesia, Álvaro, Angélica (fallecida), Edelmira, Herlinda, Deyanira, Severiano. Tuvo 59 nietos, 37 bisnietos y 19 tataranietos (TAFURTH, 2012).

afro católica que hacían en su vereda y alrededores. De modo que doña Cipriana y los Alegres tejían un circuito dentro de la territorialidad sónica. Doña Ana me contó que doña Cipriana contaba historias fantásticas y divertidas que reunían a los pobladores como la de “un zancudo tan gordo que habían tenido que llamar al batallón para que los soldados lo mataran. Luego lo habían cocinado en un sancocho y había alcanzado para que todo el mundo comiera”. También doña Cipriana solía aconsejar en verso a las parejas que se iban a casar, pues “antes la gente saludaba hasta en verso”. Así, escuché a doña Ana en múltiples ocasiones cuando la acompañé en recorridos por la vereda. En los saberes vocales y performáticos la frontera entre palabra cantada y hablada es tenue, pues se trata de la expresión sensible de una vocalidad (Zumthor, 1993; Vilas, 2005) de profunda performatividad en la reiteración de sus frases.

Visité a doña Cipriana en su casa de bareque junto a Chucho, que la había homenajeado anteriormente con la Fundación AmbientArte⁵². Ese año doña Cipriana tenía 105 años. Nos recibió la hija octogenaria que la cuidaba, una señora delgada y vital. No era inusual que los *mayores* en la región y en el campo alcanzaran edades tan avanzadas. En especial, a las personas *mayores* expertas y expertos en saberes performáticos eran escuchados con atención, y se les consideraba autoridades frente a los adultos y jóvenes. Cuando entré a la sala, observé una gran cantidad de reconocimientos de instituciones locales enmarcados y afiches colgados en las paredes que mencionaban su aporte a la cultura regional. Me llamó la atención el cuidado con que se exhibían todos esos reconocimientos y el hecho de que a pesar de ellos, doña Cipriana era poco conocida en un ámbito más amplio. Ese día doña Cipriana cantó varias *jugas* mientras Chucho la acompañaba en el tiple y nos dijo que solía atender a estudiantes e interesados en sus conocimientos como nosotros, pero que “ya había olvidado cosas, y no estaba junto a sus compañeras de danza”. La afirmación de doña Cipriana revelaba el actuar colectivo de ciertas prácticas musicales y la interconexión de los saberes. Su hija nos dijo que ella no había aprendido los conocimientos de su madre, pues había vivido desde muy joven hasta jubilarse, trabajando en los oficios domésticos de una casa en la ciudad, como hacen otras mujeres de la región. En 2018, doña Cipriana falleció, y como se suele hacer, doña Ana, junto a otros parientes le rezaron la *Novena* y le cantaron *salves* para despedir su espíritu, que se reuniría con los *ancestros*.

En mis caminatas junto a don Walter y doña Ana con su fortaleza campesina, conocí a varias personas en Domingullo, entre ellas a varios *mayores*. Uno de ellos, don Leoncio Tegüé, era un hombre delgado y alto, que había bailado en el grupo de doña Cipriana y

⁵² Primer Festival de la Cultura Nortecaucana FECUNDA, Santander de Quilichao, 1 y 2 de diciembre de 2001.

aparecía como “informante” de una recolección del IPC. Tras una jornada de laboreo en su finca, me contó que las Fugas:

Antes se hacían en muchas casas, ya no. Yo bailaba con el grupo de Cipriana, los Alegres de Dominguillo. Bailábamos e iban nuestros músicos, los Mina, que ya fallecieron. También estuve en el grupo de Lucrecia Tello. Era muy bueno, nos llevaba a Cali, a Popayán. No me recuerdo como se llamaba el grupo de ella.

Según don Leoncio, parece que se trataba de los mismos integrantes que a veces participaban de los rituales en las redes comunitarias y de eventos culturales en contextos urbanos de la región, coordinados por doña Cipriana en los primeros, y por Tello, en los últimos. Dos instancias en las que cada mujer tenía una posición de autoridad diferenciada y donde el grupo negociaba su tránsito entre todos ellos. De acuerdo a varios testimonios de Dominguillo, las prácticas musicales de las *fugas* con temáticas de la natividad católica y otro tipo de temáticas, como los oficios y asuntos cotidianos, se hacían en diferentes eventos a lo largo del año. Los fines de semana, el esparcimiento y sociabilidad se basaban en el baile de *salsa* amenizado por un grupo de cuerdas del que don Walter hacía parte, que no cobraba por su interpretación sino que a cambio, el dueño de la tienda les ofrecía licor. Poco a poco, las músicas populares penetraron las Adoraciones, y en sentido inverso, las *fugas* se expandieron a otro tipo de eventos.

Don Isauro Mina había participado junto a doña Cipriana tocando el violín y recitando coplas. Una de esas improvisaciones recitadas que el IPC recoge entre sus grabaciones, son las Coplas Alusivas al 12 de Octubre, conocido como Día de la Raza en Colombia y que conmemora el “Descubrimiento de América” en una plaza central de Cali, el CAM⁵³. La institucionalidad de la fecha que recordaba la empresa colonialista no era motivo de críticas en ese momento, como lo es desde hace poco.

Era un doce de Octubre, día histórico y sublime, Día de la raza,
Todo el mundo se confunde, bien congregados en masa.

Negros, indios y mulatos manifiestan el contento,
Oyen y lanzan relatos amenizando el evento. (...)

En el municipio de Cali y secretaría de educación,
Fueron promotores hábiles de alegría del corazón.

De esa misma manera y con ambiente de chiquillo,
Se manifiesta muy de veras el conjunto de Dominguillo.

Ese momento feliz que pasamos en el CAM,
En medio de tanto matiz, muy poquitos nos los dan. (...)

Es la voz a mi criterio como espectador que fui,
De ese tan grande misterio que yo en el CAM conocí.

Hice parte del conjunto manejando un violín,

⁵³ Centro Administrativo Municipal de Cali.

Pero que toditos juntos damos gracias sin fin⁵⁴.

En un fragmento de sus versos, Isauro, celebra la congregación diversa étnico-racial colombiana para la fecha conmemorativa, admira la labor de la alcaldía de Cali, mientras que con cautela, denuncia que se trata de una oportunidad escasa; se posiciona al tiempo como artista y espectador, y agradece señalando el actuar colectivo.

Las prácticas musicales y performáticas que transitan entre historias narradas, saludos en verso y cantados, loas y cantos constituían expresiones de los saberes en un entramado inseparable, como mostraban las experticias de don Isauro, don Leoncio y doña Cipriana. En vez de ser sólo “música”, una idea de confines precisos y protagonistas incuestionables como se ha entendido en Occidente, revelan un universo de formas de experiencia social y particulares, como ha desconstruido la etnomusicología desde hace varias décadas (Blacking, 1973). Sutilmente, don Isauro expresaba también toda una *acustemología política* para alcanzar oídos que nunca antes habían escuchado sus versos, su violín, ni los bailes cantados que había presentado el Conjunto de Domingillo.

En otros recorridos de los folcloristas del IPC por la región recogieron relatos de “informantes” donde se vislumbra una apropiación de su discurso por la gente negra con el sentido de una valorización estético-política y una mayor formalización de los saberes performáticos. Aunque algunos de ellos se presentaron como *folcloristas* de acuerdo con relatos actuales, los informes del IPC no los registran como tal. Es el caso de Héctor Elías Sandoval, hombre negro, bailarín y practicante de un tipo de esgrima de antiguas raíces en la experiencia guerrera de herencia colonial y africana de la gente negra en la región. En los últimos años la práctica de la esgrima con machete y bordón ganó visibilidad y la escuela del maestro Elías en Puerto Tejada se convirtió en un referente. Durante un evento pude escucharlo hablar: “me apasionan todo lo que son las danzas culturales, folclóricas de todo el país. Cuando investigaba las artes dancísticas de nuestro medio me apasioné mucho por las danzas típicas de cada departamento”. Elías en la década de 1970 había conformado junto a Cilena Arroyave su propio grupo en Puerto Tejada, llamado Cauca Grande. Su grupo se presentó durante un ritual funerario al que asistieron folcloristas del IPC para hacer registros sonoros y fotográficos en 1971. En el informe transcriben las palabras de un “informante”, tal vez, el propio Elías:

A sabiendas de que ustedes venían hemos tratado de tenerlas muy *concreto, muy original, muy propio*. (...) los sacerdotes fueron los que le enseñaron a los otros, eso nosotros lo hemos aprendido a nuestros abuelos y queremos que *no se pierdan ¿no?* por eso nosotros hoy día hemos pedido un permiso aquí en esa Novena, porque nosotros no es que seamos dolientes

⁵⁴ Recogidas por Janeth Torres y Rafael Arboleda en 1978 y registradas en la cinta magnetofónica 185.

pacientes, sino que *hemos pedido un permiso para tratar otra vez de volver a revivir estas costumbres*, porque les puedo decir, tanto así, que es en la primera Novena que se canta hoy día aquí en Puerto Tejada. (...) Inclusive nosotros del conjunto Cauca Grande que somos los que estamos empeñados aquí en Puerto Tejada en estas *vainas folclóricas, cosas culturales, autóctonas, muy ancestrales*, desafortunadamente somos... somos pobres vivimos es de los seis días, y no podemos empeñarnos directamente en eso del folclore, pero pues no se sabe más tarde si alguna mano humana meta su mano poderosa y diga: bueno muchachos, nosotros los vamos a ayudar a ustedes para que se dediquen directamente a eso, que nosotros con mucho gusto hacemos nuestra misión... ...que en el conjunto Cauca Grande *no es lucrativa, es netamente cultural*. (Marulanda; Arboleda, 1971).

Resalté en cursiva las palabras más significativas de su testimonio, derivadas de la apropiación del folclorismo, la retórica de la pérdida de las prácticas culturales, así como la búsqueda de autonomía del ejercicio de recuperación. No es extraño que sea precisamente en Puerto Tejada donde aparece este proceso de formalización, un lugar que primero experimentó los embates de la pérdida de la propiedad de tierra de los campesinos y su proletarización, de modo que el folclor tenía un potencial, aunque fuera limitado, de generación de ingresos. Ello indicaba el pensamiento de un sujeto colectivo, heredero de los *campesinos*, con una trayectoria histórica común en la región, negociaciones con actores hegemónicos como forma de resistencia a la colonialidad y visibilidad mediante las prácticas musicales y performáticas. De ese modo, el concepto de folclor en la expresión de los campesinos y folcloristas nativos no era el mismo que para los folcloristas del IPC, pues las fronteras eran borrosas entre las prácticas expresivas, las experticias individuales se ejercían solo en la práctica colectiva, los expertos *mayores* tenían el reconocimiento principal, como legado de los *ancestros*, y la circulación entre redes comunitarias performaba la territorialidad. Así, los estudios de folclor construían su objeto, pero al tiempo, estos emergían renovados en su performance, alimentados de las memorias de ancestros campesinos y las transformaciones de urbanas de *la territorialidad sónica*.

2.1.3 Día del Campesino, 6 de junio de 1976: Imaginando un encuentro de alteridades a partir de un archivo sonoro y fotográfico

Entre 1975 y 1978, un equipo del IPC hizo algunas visitas de campo para documentar las músicas y danzas “folclóricas” del norte del Cauca, al festival de folclore organizado por Tello, a las Adoraciones y al Día del Campesino. Entiendo los documentos producidos como fragmentos de un *archivo sonoro*, de acuerdo con García (2012, p. 72), siguiendo a Foucault, un proceso inacabado en el que participan múltiples actores, sujeto a intervenciones y atravesado por cierta estética e ideología, basado en un discurso (folclorista) que da lugar a un saber. De acuerdo con Rufer (2016, p. 180) un enfoque etnográfico del archivo implica superar la metáfora extractiva y realizar una “lectura deconstructiva del archivo” que observe

“los rituales que enviste”. Mi estatuto de investigadora y una carta de mi universidad certificándolo me abrieron la puerta del archivo de una institución educativa cultural, archivo que no era accesible fácilmente a la vista/oídos de todos los actores. Escudriñar las prácticas sonoro-musicales a través de la “fuente silenciosa” del archivo constituye también un abordaje de la etnomusicología, que requiere comprender que “los nativos de papel no son mudos”; una lectura densa de los documentos exige una selección de casos y observar la variación de las definiciones y traducciones para indagar más allá de la partitura como “fuentes musicales sin notación” (Lucas, 2012, p. 241).

El Día del Campesino, 6 de junio de 1976, dio lugar al encuentro entre folcloristas y el alcalde, como representantes de la institucionalidad dominante, y los Alegres de Domingullo, campesinos expertos de sus saberes locales, que performaron el objeto folclórico respondiendo a las miradas/oídos de los primeros. No obstante, su actuación escapaba a una categorización folclórica, y su práctica sónica y política en territorio ancestral, buscaba reverberar con movimientos y palabras conmovedoras en el pensamiento de sus espectadores. Se trataba de la expresión parcialmente explícita y otro poco encubierta de lo que Scott (1990) llamó “discursos ocultos”. Es decir, formas de resistencia de los subalternizados que cuestionan los sectores dominantes en su ausencia, mediante las performances. Es a partir de los comentarios de quienes vivenciaron el encuentro de la recolección folclórica, como Leoncio Tegüé y Janeth Torres, don Walter y doña Ana y a partir de los registros textuales, fotográficos y sonoros folcloristas, que imagino ese suceso, intentando darle vida. Así, el siguiente relato ficticio que elaboro debe entenderse como una extensión de ese inacabado archivo sonoro que añade nuevas interpretaciones sobre el registro de un acontecimiento musical, y que de ninguna manera pretende agotar sus interpretaciones.

El 6 de junio de 1976 se celebraba el Día del Campesino en la vereda de Domingullo, con apoyo de la Alcaldía de Santander de Quilichao. Hacía meses que los investigadores del Instituto Popular de Cultura querían observar nuevamente una fiesta de Adoraciones al Niño Dios, pero como los recursos del IPC se habían demorado y no habían podido, y el Día del Campesino parecía la ocasión perfecta para hacer una nueva “recolección de datos” pues ahí encontrarían las mismas músicas y danzas de las Adoraciones.

En un viaje anterior, el profesor Rafael Arboleda había intentado caracterizar la región folclórica en relación a la herencia afro, preguntándole a una “informante” dónde había aprendido. Había tenido que resignarse con la afirmación de “aquí en Colombia, pues soy colombiana, ¿no?” Respuesta que podría venir de las frecuentes exclamaciones racistas, de que la gente negra “era africana, no colombiana”, negando su ciudadanía.

Los investigadores, Aura Alvis, Hernando Restrepo y Rafael Arboleda, pretendían hacer un intercambio que hiciera justicia a la generosidad de la gente de Domingullo, que los había recibido el año anterior. Llevarían una muestra de las fotografías y músicas grabadas, así como una

presentación musical por parte de algunos estudiantes. Salieron desde Cali hacia Dominguito con las tareas divididas de acuerdo a la identificación de unos datos precisos: “género de música y danzas”; historia; hábitat; calendario de fiestas; coreografías; informantes; población; instrumentación; alimentación, entre otros. Aunque después de la jornada, no todos fueron recogidos.



Figura 9 - Grabación de la Adoración al Niño Dios Diciembre 25 de 1975. Fuente: IPC

El evento era en el sector de la Capilla. Una construcción realizada a manos de negros libres en 1857, tan solo seis años después de la abolición de la esclavitud, a la que los vecinos tenían gran estima⁵⁵. Se había escrito el programa del día en un tablero que, de acuerdo con el profesor Restrepo, incluía elementos “foráneos”, como la participación del IPC, la asistencia de un sacerdote del colegio Bermanschs de Cali que haría una misa acompañado con un grupo de mujeres de ahí que eran empleadas de servicio en la ciudad y que harían la primera comunión. Luego de una larga espera, llegó una procesión exhibiendo los alimentos representativos del Día del Campesino, como el plátano, la yuca y la piña. Los músicos y cantoras empezaron a tocar fugas. Entre ellos se encontraban los “informantes”: Marcial Mina (Violín), Eliecer Lucumí (Violín), Gerardo Palacios (Guitarra), Jesús María Lasso (Tiple), Leonel Mina (Tambora), García Mera (Caja), Dionisio Mina (Tambora), Antonio Mera (maracas), Nemesio Palacios (Güiro), Miguel Zapata (güiro). Los cantores y cantoras fueron Cipriana Lasprilla, Primitiva Mera, Polonio Balanta y Eleuterio Mera Mina. El “coordinador de la adoración” era Leoncio Tegüé, e Hilario Mina fue citado como un “bailador que conoce muy a fondo el repertorio”.

Se acercaron al teatrino que hay afuera de la Capilla, donde algunas personas elegidas, salieron a bailar, mientras el resto observaba. Aura Alvis tomó su cuaderno de notas y se esmeró por describir de modo preciso los pasos de cada tipo de danza y su coreografía. Arboleda se apresuró a prender la grabadora de cinta magnetofónica. Janeth Torres, que hacía parte de los estudiantes, aguzaba el oído para escribir las letras. Restrepo tomó las fotografías.

Hubo una pausa, era la hora de las coplas que recitaría el músico Isauro Mina. Con marcada solemnidad y en cuartetos, Isauro reverenció a las hermanas Eugenia y Lucrecia Tello, y agradeció a otras figuras de la política local el apoyo para la manutención de la capilla, e hizo un modesto llamado a la valoración de la labor del campesino, solicitando apoyo socioeconómico al Estado y animó a los campesinos a la organización social en un floreado lenguaje:

⁵⁵ Declarada Monumento Histórico Nacional con el Decreto 2860 del 26 de noviembre de 1984. Aunque en la mayoría de reseñas dice que la hicieron esclavos, es construida por sujetos que vivieron la esclavización en 1857, seis años después de la abolición.

Recuerden que somos base,
 Del pueblo su subsistencia,
 Pues siempre somos veraces,
 Y sin tierra en competencia.

 Y pagamos siempre en impuesto,
 Cosa muy tradicional,
 Pues solicitamos con esto,
 A la economía nacional

 Aquí termino mi cuento
 Pidiéndoles una excusa
 De este temperamento
 En fusas y semifusas

 Queridas campesinas
 Yo les deseo
 Que sigamos decididas
 Si queremos progresar

 Que luchemos hasta ver
 Lo que fuera mi derecho
 Pues Domingullo debe ser
 Una vereda modelo

Nuevamente don Isauro con diplomacia y de modo sutil exigía el apoyo del estado ante sus representantes, expresándose con una muestra *folclórica* que respondiera al ideal esperado. Los “géneros” identificados eran bambuco, juga, juga de arrullo, torbellino y pasillo. Arboleda encendía y pausaba la grabadora solo para capturar la música, dejando por fuera conversaciones previas, u otras intervenciones.

Figura 10 - Juga de arrullo, Fuente: Instituto Popular de Cultura, Junio 6 de 1976. Fuente: IPC



Algunas personas que habían protagonizado el baile, entre ellas doña Cipriana y don Leoncio Tegué con su grupo los Alegres de Domingullo, fueron mencionadas de modo individual, las fotografías los revelan danzando en el centro, rodeados de miradas atentas. En una imagen doña

Cipriana se ve en el centro bailando un torbellino. Para cada pieza, una selecta cantidad de personas o niños bajaron al centro del teatrino a bailar, haciendo movimientos alusivos a cada letra. Todo estaba cuidadosamente preparado para deleitar a los asistentes. Mientras tanto alrededor, los pobladores de Dominguillo, vecinos de otras veredas y visitantes de Cali observaban de pie o sentados en las escaleras del teatrino. Doña Cipriana Valencia, experta bailadora salió a protagonizar el Torbellino “los novios”, que por error quedó registrado en el informe como “los odios”, junto a otros miembros de su grupo de danzas veredal. Al fondo observaba el alcalde, un hombre blanco, mostrando su apoyo a la fiesta que pasó desapercibido también en el texto.

Figura 11 - Torbellino. Fuente: IPC



Figura 12 - Bambuco de plaza. Fuente: IPC



El *bambuco de plaza*, el *bambuco viejo*⁵⁶ y el *pasillo*, eran bailes de pareja que disputaban aun su práctica con el reciente ingreso de nuevos géneros musicales de moda por los medios de

⁵⁶ La versión de esta pieza grabada por el IPC es diferente a otras de *bambucos viejos* que escuché en conjuntos de marimba. Cárdenas (1998) señala que el *bambuco de plaza* debe su nombre a que “Las bandas lo dieron a conocer en la región, y era en los parques y plazas donde hacían sus retretas. (...) Se baila en pareja agarrada, forma que no se da en el bambuco del resto del país”. Para Manuel Zapata “El Bambuco de plaza del Valle del

comunicación, emitiendo desde que se había instalado la energía eléctrica en la vereda hacía poco tiempo, y también replicados por los grupos de cuerda que tocaban fugas.

Audio 2 – Bambuco viejo, por músicos de Domingullo. Cinta Magnetofónica 184. II Festival Nacional de Folklore Negro, Santander de Quilichao. Recolección: Instituto Popular de Cultura, Janeth Torres y Rafael Arboleda, 1978. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1CFI14fXJq3i3aUZFWazbQFQ4nD4QXE7a/view?usp=sharing>

La descripción de los materiales de los folcloristas muestra un esfuerzo por conservar una clasificación previamente establecida, que recogiera fielmente las coreografías, letras y géneros musicales. Sin embargo, otros datos inesperados aparecen desde el contrapunto de sus interlocutores, y se filtran al informe de campo. Dada la difusión del folclorismo algunos campesinos lo apropiaron, como el grupo los Alegres de Domingullo, aun dentro de una práctica musical comunitaria, con un sentido de agencia política por la vida colectiva. Así se entrevé en las transcripciones de las sugerentes coplas recitadas por el músico Isauro Mina, en las que se dilucida su visión sobre la relevancia del campesinado en la sociedad colombiana, en su llamado a la acción colectiva de sus pares solicitada frente a representantes del estado en una ocasión estratégica, en una época en la que ya avanzaba la expansión cañera, de luchas populares por servicios públicos, salud, educación en la región y el país. Fue la apropiación de ideas y performances del discurso folclorista por los campesinos negros, lo que hizo posible, en cierto modo, el reclamo en la defensa de la vida colectiva frente a actores del Estado y de la academia y lograr cierta visibilización, aun conscientes de sus limitaciones. De ese modo, al resaltar su situación de subalternidad, reclamando el respaldo del Estado, simultáneamente señalaban el propio poder de sus aportes a la nación aprendidos “en Colombia”, enfatizando la lucha por una ciudadanía plena, su “riqueza cultural” y la producción agrícola del campesino, que hacía posible la vida en el territorio ancestral y más allá, pues “recuerden que somos base, del pueblo su subsistencia”. De ese modo, y en coincidencia con Rufer (2014) en su estudio sobre un museo comunitario en México, las narrativas comunitarias “usurpan el universal de la nación para demostrar, paródicamente, su provincialidad, su contingencia, la naturaleza temporal de los *problemas generales* de la nación” (p. 132).

2.2 ANTROPÓLOGOS Y ARTISTAS

La apropiación de concepciones del folclor, el arte, y la cultura y las *alianzas sónicas* con actores externos de las élites y antropólogos para visibilizarse y disputar una posición de

Cauca, eslabón intermedio entre el Currulao y el Bambuco andino, revela un equilibrado aporte de lo hispano y lo negro” (1961, p. 234). Según los informes del IPC en Puerto Tejada (1972) y Domingullo (1978) se hacía intercalando círculos y baile de parejas y era instrumental.

mayor poder como grupo social por parte de la gente negra deviene en otras configuraciones de la *acustemología política* en la vereda Santa Rosa, de Caloto. Este proceso tiene una continuidad histórica en la que desde la década de 1970 y 1980 los archivos fotográficos y sonoros tuvieron un papel relevante en la construcción de la memoria colectiva, como tecnologías que participaban de la cohesión social de su ontología relacional y como recuerdo de los *ancestros* para trazar un camino que orientara el futuro, tal como se anhelaba.

2.2.1 Memorias de artistas de la Familia Balanta en Santa Rosa: Caucaquira y la chirimía Aires de Colombia

Conocí la vereda Santa Rosa hace más de una década cuando asistí a sus Adoraciones, mientras hacía observación participante junto a la Papayera Quilichao para mi monografía de pregrado. En 2017 cuando retorné a la vereda, el trompetista de la papayera, don Faustino, me puso en contacto con doña Fantines Balanta, una mujer de unos sesenta años y con varios miembros de su familia herederos de la organización de la fiesta de Adoraciones. Fui un día en semana cuando doña Fantines me podía atender, ya que los fines de semana trabaja en Cali, haciendo el oficio doméstico de una casa hace más de una década, como otras personas, en un movimiento de conurbación. Doña Fantines me recibió con una sonrisa cordial junto a dos sobrinas que tenían entre veinte y treinta años. Aunque me presenté como investigadora de las músicas locales, mi apariencia informal fue tomada como estudiante. Lo agradecí calladamente, pues como etnógrafa, soy una aprendiz (Weber; Beaud, 2007, p. 86). Llevé de regalo unas fotografías que había tomado hacía diez años sobre la fiesta de adoraciones. Al mostrarles las fotos hubo súbitas caras de emoción. Comenzaron a identificar personas, algunas que ya habían fallecido. Luego de unos minutos doña Fantines me dijo en tono revelador, “Vea, es que aquí viene mucha gente a tomar fotos a la fiesta. Pero luego se desaparecen y uno no sabe si las venden, o qué. Y uno cómo va a decirles que no tomen fotos. Por eso me gusta que usted nos haya traído estos recuerdos”. Pensé que no tenían registros de esa época, y lamenté con cierta vergüenza no haberme comunicado antes. Luego esa sensación se desvaneció un poco cuando, para mi estupefacción, doña Fantines, trajo un bolso lleno de gruesos álbumes de fotografías tomadas por la familia que guardaba desde su juventud y registraban cuidadosamente la fiesta desde hacía varias décadas. Pasé el día viendo fotos junto a las familiares Balanta, que desataron una oleada de recuerdos fragmentarios y emotivos. Este encuentro se convirtió el primero de varios, donde observamos colectivamente fotos y videos que yo hice y otros que ellos guardaban, elaborados por la familia y por documentalistas, además de otros encuentros en los que participé en la fiesta. Así, la

experiencia intersubjetiva fenomenológica de la práctica musical del trabajo de campo que Titon (2008, p. 38) llama *visitar*, la vivenció como aprendiz de caminante, bailadora y *patirruca*, integrada a la red de mis tránsitos por la región.

Como conté en el primer capítulo, la expansión de la agroindustria de la caña de azúcar, el *monstro verde*, sobre la zona plana del Valle del Río Cauca llevó a la gente negra del campesinado a la proletarización, mientras que sus prácticas musicales y el paisaje sonoro cambiaron. Por ejemplo, algunas fugas se abandonaron a la par que desaparecieron los seres de la naturaleza con los que dialogaban, como las aves *guacharacas*. En particular, las Adoraciones se amoldaron a los ritmos laborales en las empresas, y se constituyeron como espacios de intercambio económico de redes intercomunitarias donde *patirruca*s, vecinos y visitantes se congregaban, articuladas a un circuito regional de Adoraciones en donde la banda de vientos Papayera Quilichao era itinerante.

De acuerdo con las mujeres Balanta, en la comunidad no todas las personas participan en las Adoraciones, pues “hay gente que no le gusta el *arte*”, dice doña Fantines. “Para estas cosas tienen que tener espíritu de cultura porque hay gente que no sabe qué es un canto o qué es un verso”, continuó. Pensé en la música, disfraces de personajes de la fiesta y también que la idea de arte occidental se había adoptado. Pero doña Fantines explicó que en la vereda había personas con otras creencias religiosas, o que no les gustaba participar de un acto que implicaba esfuerzos colectivos. Doña Fantines se remitió además a la participación durante su infancia, y de otros familiares en el Grupo de Danzas Folclóricas de Caucaquira, vinculado a la Escuela de Artes y Artesanías, creada por la alcaldesa Ana María Vejarano de Gamboa durante su administración, en 1969. Caucaquira fue dirigido por el folclorista egresado del IPC Jesús Pedroza, que creó coreografías del Pacífico y del Atlántico, como el mapalé, el moño, entre otros. Llegaron a realizar algunos viajes, entre ellos, uno a Manizales durante una de sus famosas ferias. Después, el grupo de danzas pasó a hacer parte del colegio Escipión Jaramillo en Caloto. En 1972 compitieron en el Concurso Folklórico Nacional de Música y Danza Polímeros Colombianos ganando el Segundo Lugar a nivel nacional. Doña Fantines me mostró con orgullo el diploma, y las fotos de algunos momentos de baile, exclamando con emoción “Paloma, ¡es que los trajes eran hermosos, llenos de colores, con boleros grandes! los mandaba a hacer Caucaquira”.

Figura 13 - Grupo de danzas Caucaquira en la década de 1970.



Fuente: Archivo personal Fantines Balanta.

Figura 14 - Chirimía Aires de Colombia en la década de 1970. A la izquierda, están Cénide Mejía y Drigelio Balanta.



Fuente: Archivo personal Fantines Balanta.

Es decir, en Santa Rosa también como en Dominguillo, Puerto Tejada y otros poblados de la región y el país, se había dado un intercambio entre folcloristas y poblaciones locales, de modo que nociones como *folclor* y *arte* se habían apropiado y adoptado otros matices. Pero esta vez, el archivo fotográfico que apoyaba la memoria era producido por mis propios interlocutores y sus antecesores. Las fotografías, y grabaciones sonoras, como coinciden Martins (2008) y García (2012) sobre cada una, no nos presentan una realidad transparente y

directa, sino que están atravesadas por formas de percepción mediadas por mundos, ideologías y subjetividades. Además, la fotografía carga una performatividad (Giordano, 2016) al hacer reproducir arquetipos respecto a diferentes poblaciones. De modo que la visualidad que había producido las autorrepresentaciones de las imágenes, encarnaba la idea de *artistas* a la que se había referido doña Fantines; no reproducían un objeto folclórico “espontáneo”, sino una reelaboración sofisticada.

Mientras que doña Fantines actuaba en el grupo de danzas, sus padres, Drigelio y Cénide, interpretaban el tambor y la voz, respectivamente. Los músicos que acompañaban, vestidos de modo elegante, con lazos en el cuello, se denominaban Chirimía Aires de Colombia y tenían la instrumentación de acordeón, clarinete, tambora, maracas, y redoblante. Una leve variación con los formatos instrumentales de acuerdo a la región o con la chirimía, según los estudios de folclor⁵⁷. La chirimía era la misma que animaba las jugas y arrullos en las Adoraciones, a la que se sumaba de modo ocasional un hombre tocando una dulzaina. Afirmaron dos hermanas Balanta “Hasta nosotras tocábamos con lo que fuera, un tubo, el rin de la bicicleta (...) pero paramos porque nos volvimos mamás”.

También tocaban en otras ocasiones religiosas y familiares. En otra visita, la observación de un documental elaborado hace años y también guardado en el archivo familiar reunió a una docena de miembros de la familia Balanta. Doña Fantines le pidió a su hijo Felipe que colocara un documental realizado por la Universidad del Valle de 1985 sobre la fiesta ahí en la vereda que pensó que sería relevante para mi investigación y llamó a toda la familia: hijos, nietos, sobrinos y algunos vecinos. Parecía que todos ya lo habían visto muchas veces, pues se antecedían a lo que seguía y cada escena se comentaba con alegría, casi que en interlocución con el video. Lo habían pasado del formato de VHS a mp4 y luego me lo enviaron por WhatsApp. El documental elaborado desde la perspectiva de los académicos era reinterpretado en la percepción de la familia Balanta y vecinos. “Nadie narraba historias como lo sabía hacer Drigelio”, “Carlochita hacían muy bien ese papel”, decía uno refiriéndose a las dramatizaciones que se hacen en la fiesta. Resaltaban así los saberes performáticos practicados por la familia y entendía de ese modo su categorización como artistas, como especialistas de habilidades que conjugaban canto, baile, interpretación instrumental, dramatización, declamación y elaboración de los trajes para el ritual, que además, tenían su

⁵⁷ De acuerdo el folclorista Marulanda (1984), la instrumentación estándar de la Chirimía Caucana y de Caldas, es “Flauta prima, flauta segunda o acompañante, tambora o bombo, “guaches”, pandereta y/o carángano, maracas” (p. 168), y la Chirimía chochoana, comprende “flautas, fliscorno, clarinete, bombardino y platillos, redoblante y bombos” (p. 277).

pleno potencial cuando reunían al colectivo, a la comunidad, y resonaban con las memorias de los *ancestros*.

2.2.2 Archivos y tecnologías agenciadoras: del mural a los memes

Doña Fantines se apresuró a pasar una página del álbum y apareció una fotografía de un mural que había sido pintado en la fachada de la escuela Caucaquira por Ana María Vejarano de Gamboa y que narraba con detalle las Adoraciones de la vereda Santa Rosa. Como Tello en Santander de Quilichao, Gamboa fue una mujer blanca de élite en Caloto en las décadas de 1960 y 1970. Dice su reseña oficial que, cuando fue alcaldesa en 1966, emprendió la misión de buscar el escudo y la bandera de Caloto en el Archivo de Indias en el “Viejo Mundo”, - pues la ciudad fue fundada durante la colonia en 1543, sólo diez años después de Popayán- y al no encontrarlos, los creó. Doña Fantines exclamó que “ella era folclorista, pintora, antropóloga, de todo de la cultura”, y fue la primera alcaldesa en brindar recursos para las adoraciones. A partir de ella, muchos alcaldes apoyaron, y otros no, “aunque fueran negros”. En otro momento, un familiar de Gamboa, que enfatizaba su noble descendencia, desde su casa en la esquina de la plaza del municipio, me señaló que “no se ha reconocido lo suficiente su valioso legado”. Gamboa estudió en el Instituto Nacional de Bellas Artes en México donde aprendió un estilo heredero de Diego Rivera. Aunque el muralismo de Rivera impregnaba sus narrativas de las luchas populares en un posicionamiento político de visibilizar las clases trabajadoras, las figuras de Gamboa mostraban los trajes coloridos de gente alegre y despreocupada en un bucólico ambiente. Así son presentadas las personas en *Trajese Regionales del Departamento del Cauca* (1995), donde escribe “estas acuarelas tomadas del natural recogen fielmente los modelos de vestido caucano durante épocas pasadas. Su fisonomía ha ido cambiando con la llegada de otras civilizaciones impulsadas por la industria moderna ajena a las viejas tradiciones” (p. 1).

Las mujeres Balanta me explicaron que la fotografía del mural de las Adoraciones describe uno de los momentos más importantes, “El Encuentre”. Los esposos Cénide Mejía y Drigelio Balanta como “dueños de la fiesta” o síndicos, están en primer plano junto a los músicos de la chirimía, que por lo menos desde 1980 reemplaza la Papayera Quilichao. En cada esquina del fondo emergen dos procesiones, cada una con un pabellón de cintas de colores y con sus respectivos acompañantes, niños que son “madrinas y padrinos” que cargan una imagen del Niño Dios, para reunirse en el momento del “Encuentre”. Las “capitanas”⁵⁸,

⁵⁸ Durante mi trabajo de campo sólo observé la figura de las capitanas en Santa Rosa, pero se sabe que antes eran más comunes en otras veredas, como en Domingullo que se abandonaron por falta de recursos (García, 1993).

que usan vestidos largos de faldas amplias, cetro y corona, son las mujeres mayores hermanas de doña Fantines, que tienen la responsabilidad de vigilar el orden. “Se visten elegantes como las mujeres de antes, con trajes grandes y joyas”. Es decir, representan la posición de poder de mujeres blancas durante la colonia. En el centro, una fila de mujeres y otra de hombres observan las recitaciones de loas, mientras que otras personas se arrodillan frente al pesebre para declamar las que saben de memoria. En un extremo está el baile de la Mula y el Buey, que antes se hacía con máscaras y luego cambiaron a disfraces de cuerpo entero, pues les decían que “el buey parecía un demonio”. Detrás, una pareja baila con trajes folclóricos, tal vez un bambuco de plaza o pasillo. La escena descrita aparece en el mural para una mirada romántica, sin “ruido” de elementos que podrían considerarse externos y percibí en mi asistencia a la fiesta y circulación por la vereda, y que no obstante, acontecen desde la década de 1970, intensificándose, como los procesos de conurbación y proletarización que ya señalé. No obstante, en la conversación y la mirada colectiva, se transforma la representación folclorizada y romántica del mural de Gamboa para imprimirle su interpretación: “aquí somos artistas”. El mural, que se había hecho sobre la entrada de la Escuela de Caucaquira, se cayó – o la tumbaron según otras voces- cuando hicieron la remodelación del lugar. Ante las quejas de la población y de la familia Balanta, significativas de sentirse visibilizados en el centro urbano de Caloto, se pintó uno nuevo igual. Así, la materialidad de la fotografía y del mural, prueban y construyen la práctica *artística* para las nuevas miradas.

Figura 15 - Fotografía de Mural pintado por Ana María Vejarano.



Fuente: Archivo personal Fantines Balanta.

En otra ocasión, un reciente tipo de archivo se mostró relevante también para la concepción nativa artística y para gestionar la propia fiesta. El hijo de doña Fantines, Felipe, me mostró en su celular un video donde sonaban Jugas tocadas por la papayera de fondo con la superposición de la imagen del famoso videoclip *Thriller* de Michael Jackson.

Video 2 - Coreografía *Thriller*. Disponible en <<https://youtu.be/sNwxhUScN-w>>

Figuras 16 - Memes de Adoraciones en Santa Rosa.



Fuente: Comunicación personal por WhatsApp

Otro video, superponía las jugas a una orquesta de esqueletos. Felipe me dijo que jóvenes de la vereda los había hecho por diversión y para convocar a la fiesta. Mi risa inmediata respondió a que la coreografía de pasos rebuscados e innovadores y la jocosidad del segundo era el carácter que yo también había percibido en algunos bailes de jugas. También compartió a mi WhatsApp algunos *memes* que daban cuenta de valores del universo sonoro de las Jugas que se hacían para promocionar la fiesta en la región. Con la profundidad y humor que caracteriza a los memes, el primero, muestra unas sandalias de acero para el baile que dura toda la noche, en un desafío a las *patirrusias*, las mujeres negras de la región, en su inagotable energía bailando y recorriendo el territorio, mientras que el cuarto observa que son ellas las que impulsan al baile a los demás. El segundo, expresa la desconfianza de un niño

afro, representando a la gente negra local, frente a una mujer blanca, que se infiere como externa y que probablemente no domina el saber del baile. El tercero, señala en las figuras de Batman y Robin la autenticidad de la fiesta en la vereda donde “se vive la verdadera cultura”, señalando su competencia con otras fiestas y como el cuarto meme, invita a Santa Rosa. El primero y el segundo muestran además la oscilación de “fugas” y “jugas” en su pronunciación/escritura.

Considero los memes y superposiciones de video y música como un *archivo*, inscrito en sus propias redes de sentido y poder. A diferencia del ritual de acceso al archivo del IPC que implicó la mediación de instituciones educativas y mi calidad de investigadora, el contacto con los memes divulgados por redes sociales digitales cerradas se dio al compartir con más confianza e ingresar a una red de actores como una interlocutora más. Los memes eran *anónimos* porque, aunque algunos sabían quién los había hecho, era una forma de proteger la individualidad tras la muchedumbre ante cualquier posible represalia de otros actores.

La importancia del archivo fotográfico, sonoro, y audiovisual para la familia Balanta radica en ser dispositivo de la memoria que se resignifica al ser percibido en colectivo. De un lado, son valiosos por provocar la recordación de las prácticas performáticas, convocando el encuentro de la colectividad. De otro, como no-humanos o cosas que componen también la ontología relacional, constituyen tecnologías que entran a participar de la solidaridad colectiva en tanto que agencian una invitación a vecinos y curiosos a sumarse a las prácticas musicales.

2.2.3 Por veta de músicos: la formación de vientistas

Algunos músicos de la chirimía familiar de los Balanta fallecieron en las décadas de 1970 y 1980, entre ellos, Drigelio, que era tamborero y cuyo instrumento reposa ahora en la sala de doña Fantines como una reliquia intocable. Por ello se vieron en la necesidad de buscar un reemplazo. Durante años cada fin de semana venían unos violinistas de Puerto Tejada a la casa y se reunían en el antejardín “a tocar de todo. *Bolero, salsa, juga*”, pero doña Cénide, madre de doña Fantines, le explicó a una investigadora que “en lo antiguo sí se usaba violines, pero como a la gente le gusta que suene duro se metió la banda” (García, 1993, p. 84). En la vereda se destacaba el linaje de músicos de la familia Brand, como don Faustino Brand y su padre, ambos trompetistas. Don Ovidio, el saxofonista de Santander de Quilichao que dirige la Papayera Quilichao, me contó que aproximadamente a finales de la década de 1970 creó la papayera junto al padre y al tío de don Faustino, que tocaba batería y un indígena al que “le decían Azebacho” dada la demanda de la comunidad de Santa Rosa y a que vieron

la oportunidad de participar en otras Adoraciones y amenizar fiestas con músicas populares. El padre de don Ovidio era agricultor, Inspector de Policía y tocaba bandola, y sus hermanos también eran músicos y además, profesores de escuela. Don Ovidio aprendió con el “maestro Francisco Mesa” de Pasto, director de la Banda de la Base Aérea Marco Fidel Suárez de Cali y con Marco Tulio Arango, en la Banda de Santander de Quilichao. La Papayera Quilichao integrada por hombres negros y mestizos se volvería una de las pequeñas bandas de viento más solicitadas para el acompañamiento musical de las fiestas de Adoración en la región hasta hoy que cobra una tarifa flexible de acuerdo a “lo que la gente pueda pagar”.

Don Ovidio como otros músicos que tocan instrumentos de viento y de cuerda aprendió teoría musical occidental en las Escuelas-Bandas de Vientos Municipales, proyectos educativos que en la primera mitad del siglo XX y un poco después, vinculaban a hombres estudiantes como trabajadores. La banda de Santander de Quilichao donde él aprendió surgió en 1912, y en 1925 asumió la modalidad de banda-escuela, y como otras bandas, abarcaba un repertorio muy variado de música académica reconocida y músicas populares (Castro, 2011). Aunque sabe de teoría musical hegemónica, Ovidio me recalca que “las jugas no se escriben”. No porque no sea posible hacerlo, sino porque no le ve sentido. Quienes no crecieron con esa práctica musical, principalmente los músicos mestizos, las aprendieron de compañeros, que sacaron de oído las melodías de los cantos de cantoras y cantores. “Marcos cuando estaba aprendiendo venía aquí todas las semanas para que le cantara las jugas, y él a sacarlas en la trompeta”, dice doña Fantines. El clarinetista, un hombre blanco de Miranda que aprendió clarinete en la banda de vientos de allá, toca hace más de una década en la papayera y memorizó las jugas de igual manera. Resaltó un día que “como vieron que yo me integraba a la fiesta, era alegre y también celebraba con todos, me dijeron ‘usted es blanco pero por dentro es negro’”.

Don Roberto Mosquera, tubista de la Papayera Quilichao, dice, “aprendí a manejar el instrumento porque como yo vengo por *veta* de músico, mi papá era músico, y mi mamá también tenía tíos músicos” refiriendo una noción de la minería común en la región, la *veta*, una franja en la tierra donde se concentra un mineral. Su padre tocaba cornetín, su tío Raimundo Ocoró, y hermanos Ernesto y Luis Carlos también tocaron instrumentos de viento. Añade que “luego estuve en la banda de un circo recorriendo, y he estado en la banda de Candelaria, Florida, Miranda, Corito, Santander, Puerto Tejada y Silvia”, poblados de esa región. “Nosotros como músicos de vientos tocamos de todo. Pero la juga, los profesores de música a nivel nacional no la conocen, porque es una música que nuestros *ancestros* de aquí

del Cauca nos dejaron, como le tenían tanto amor al niño Dios, le rendían tributo”. Por su parte, don Faustino, nunca fue a la banda, sino que aprendió la trompeta con su padre y otros familiares músicos, como Graciano Brand, Manuel Cension Brand y Felipe Brand. Afirma que “se aprendía de oído y se esforzaba. Nos íbamos a caballo a tocar a todos lados. No como ahora, que son muy flojos. Unos muchachos vinieron para que les enseñara pero desistieron porque necesitaban trabajar rápido y la música se demora en aprender”.

Figura 17 - Los hombres tocan mientras las mujeres cantan.



Fuente: Archivo personal Fantines Balanta.

Figura 18 - Banda de Santander de Quilichao en 1980. El tercer hombre de la primera fila de derecha a izquierda es don Ovidio Dinas.



Fuente: Castro (2011, p.32).

En la fotografía 17 se ve a don Faustino tocando la trompeta y al lado de él, su hermana. Los dos hombres con sombrero y corbata, son músicos de la banda municipal vistiendo su uniforme. Atrás un joven, ensaya el ritmo con unas maracas. La división de roles de género en la interpretación musical en Santa Rosa y en otros grupos de viento que he presenciado continua siendo la de la foto. Los hombres tocan los instrumentos, mientras las mujeres cantan y en menos ocasiones, ellos también cantan, a diferencia de los grupos de cuerdas, en los que ha empezado a haber mayor flexibilidad en los roles hace dos décadas.

Video 3 - Papayera Quilichao en Santa Rosa, en 2017. Disponible en <<https://youtu.be/ncfywxgiLig>>

También otros músicos que aprendieron en bandas oficiales o con familiares y amigos, formaron pequeñas bandas que circularon por la región, como una banda de Puerto Tejada coordinada por Aníbal Lobo, también violinista; la papayera de los hermanos Guejía, indígenas de Santander, también tocaba jugas. Y los Alegres de Cali, en los cuales participó don Faustino, Arnulfo Polonio en el clarinete, Pedro Arará Mina en la batería (bombo y platillos) y Vicente Sánchez, de Padilla. Hubo también vientistas en poblados que son asociados con la música de cuerdas como en Buenos Aires, donde tocaban los hermanos Castillo y los Olarte, según el violinista Jose Edier. Otros intérpretes de cuerdas también tuvieron su formación en las bandas, como don Luis Carabalí, violinista de Palmeras.

El mundo de la banda de vientos, además del aprendizaje de teoría y repertorio académico y popular, significaba también la relación de tales saberes como asunto de valores occidentales hegemónicos y civilizatorios⁵⁹. Recordemos que la introducción del saber musical moderno en la academia como el conocimiento legítimo, implicó la alterización y exclusión de saberes otros en tentativas de epistemicidios (Santamaría, 2007; Queiroz, 2017). Don Ovidio, que suele tener un atril con alguna partitura en su sala, como señal demostrativa de su dominio del dispositivo de poder de la escritura, y me señala siempre su formación académica para que yo, como investigadora, entienda que somos pares. Añade que muchos de sus colegas son ignorantes y recita de memoria algunas nociones: “Yo sé que lo que es Cultura. Usted le pregunta a algunos músicos y no le responden. Cultura es la unidad de estilo de todas las manifestaciones de la vida. (...) La música es el arte de combinar los sonidos agradables al oído. (...) Solfeo es educar la voz por medio de la música”. Por eso, le exige a sus músicos algunas reglas heredadas del mundo militar al que se vinculaba la banda municipal, “una disciplina estricta, el uso del uniforme”. Don Ovidio regaña a los que “se

⁵⁹ Al respecto, las bandas de vientos representan mejor que cualquier otra expresión musical la expansión de la dominación occidental moderna en el mundo, pues constituyeron la primera práctica musical que se globalizó con la industrialización de los instrumentos y consolidación de su formato.

porten mal por emborracharse”, lo que con el corriente consumo de licor, es difícil controlar. Doña Fantines se queja de que “solo tocaban si les pagaban y había que tenerles lista su botellita [de licor], no como la chirimía que no cobraba...”. Recientemente, el hijo de doña Fantines, Felipe, toca el tambor en la papayera. Los instrumentistas de percusión tienen un aprendizaje en la experiencia de compartir colectivamente. En una ocasión, tres pequeños miembros de la familia Balanta parecían a la espera futura de adoptar el papel musical, pues con tambor (un tarro), el redoblante (una estufa vieja), y el güiro (un frasco de detergente), tocaron un insistente ritmo de juga. Se trata de formas de aprendizaje desde la vívida experiencia junto a familiares y en la fiesta.

Lo anterior revela que es común el linaje o la *veta* de familias de músicos instrumentistas. También, que estos alimentaron los saberes locales con la apropiación de saberes académicos, y que organizadores de las fiestas y músicos invitaron a participantes blanco-mestizos e indígenas *externos* a fortalecer y acompañar sus prácticas musicales.

2.2.4 Fiestas de negros y luchas cantadas: representaciones contrastantes

En una de las visitas, doña Fantines me mostró con emoción varias fotos “ahí está Atencio, a él sí que le gustaba estar acá con su esposa. Él sí nos traía fotos”. Se trata del antropólogo Jaime Atencio y la lingüista Isabel Castellanos quienes realizaron la primera etnografía sobre las Adoraciones: *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios* (1983), con trabajo de campo entre 1978 y 1980. Se veían varias imágenes en blanco y negro de Atencio y Castellanos, haciendo entrevistas, junto a los músicos de la chirimía y los síndicos de la fiesta, los padres de doña Fantines.

Las investigaciones de Portes (1986) y Atencio y Castellanos (1983) se hacen en un momento en que los estudios afrocolombianos⁶⁰ disputaban su legitimidad en la antropología, con Nina S. Friedemann como pionera desde finales de los años 1960 (Restrepo, 2015). También es la época de consolidación del movimiento afrocolombiano a nivel nacional, inspirado en el movimiento de los derechos civiles en EU, como la lucha contra el racismo y la lucha anti-apartheid⁶¹ (Restrepo, 2015; Pardo, 2004; 2016). Wade (2013) señala las

⁶⁰ En la década de 1980 los enfoques eran el funcionalismo, el afroamericanista, y la ecología cultural. Los dos últimos enfoques da lugar al planteamiento de las “huellas de africanía” por Friedemann, Arocha y Maya en los 1990 (Ibíd. p. 95; Friedemann, 1992). Tal enfoque afirmaba la continuidad de procesos cognitivos, patrones estéticos y formas de parentesco de origen africano en los afrocolombianos. El grueso de los estudios se enfocaba en la costa Pacífica, y otras regiones de concentración de la población afro. A finales de la década de 1980 y durante la década de 1990 se multiplicaron los estudios sobre la identidad, la etnicidad y la cultura.

⁶¹ Se trata de un ejercicio activista que tiene lugar varios países de América Latina y el Caribe (Rojas, 2009, p. 1027). En la perspectiva de los activistas negros, la cultura y folclore negro serían de interés político y contribuirían con una visión no jerarquizada del folclore nacional, como mencioné que el caso de los hermanos

confluencias entre el trabajo de intelectuales y activistas desde esta década, “los grupos de activistas negros se ocupaban de varios aspectos del racismo y compartían con Nina S. de Friedemann la preocupación por la ‘invisibilidad’ de los negros en Colombia” (p. 24). El propio Atencio era un intelectual negro contribuyendo al tema, aunque no explicitara su posición en el texto, de acuerdo con las convenciones del momento. Participó del Centro para la Investigación y el Desarrollo de la Cultura Negra, fundado por Amir Smith-Córdoba en 1975 (Wade, 2013, p. 25) y realizó junto a Tito Zacipa la primera tesis de grado en antropología en la Universidad Nacional sobre grupos negros en Barbaocoas como asistentes de investigación de Nina de Friedemann y Jorge Morales en 1971 (Restrepo, 2015, p. 21).

Atencio y Castellanos (1983) interpretaron que la Adoración “crea una forma simbólica de comunidad” (p. 63). Apuntaron sus profundas raíces hispanas, algunas africanas, y las “jerarquías raciales” de la sociedad caucana representadas en las figuras de la fiesta. La tesis de los autores sigue siendo válida en la medida en que acontece una *comunidad simbólica transitoria* con moradores de la vereda, vecinos y visitantes, aunque esto no abarque a toda la gente del poblado, como advierte doña Fantines y como observé en otras fiestas de la región. Ahora bien, el análisis no abarcó la relación con la práctica folclórica, ni la relación de las fiestas con las condiciones socioeconómicas a raíz de la proletarización y descomposición del campesinado desde finales de los años 1960.

Mientras tanto, en la arena pública de esa época se da un fenómeno de movilización social a nivel nacional con “paros cívicos” que exigían derechos como la salud, los servicios públicos y la educación al que se sumaron diversas organizaciones, sectores populares y clases medias en el norte del Cauca. Durante una entrevista que realicé al intelectual afro Carlos Alberto Velasco en su casa en Jamundí en 2006, me contó que a partir del trabajo comunitario de unos académicos en Villarrica se había motivado por investigar, había gestionado varias grabaciones musicales, encuentros culturales y la categoría de Violines Caucaños en el festival Petronio. Además, “nuestra gente ya ha grabado hace rato”, me contó orgulloso esa vez, mostrándome el LP *Luchas Cantadas*⁶² (1989) de la Red de Organizaciones

Zapata Olivella. Por ejemplo, un evento de envergadura, fue organizado por Manuel Zapata Olivella a través de la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, el primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas realizado en Cali, en 1977 (WADE, 2013, p. 25).

⁶² El LP expone en su carátula que un *espíritu libertario* impulsa las *Luchas cantadas*, evocando una figura significativa: “Cuando en 1917 murió en Puerto Tejada José Ignacio Mina, conocido como Sinecio Mina, nadie imaginaba que con el correr de los años volvería a verse comprometida la libertad que los negros habían venido forjando desde tiempo atrás. Para Sinecio, como para muchos descendientes de antiguos esclavos, ésta estaba ligada a la tierra que era necesario ocupar y defender para llegar a ser realmente libres. Por eso cuando los hacendados se dieron a la tarea de desalojar a campesinos negros, de las fincas que estos habían convertido en fértiles cacaotales, hombres como Sinecio contribuyeron a organizar la defensa de la libertad.

de Base que desde 1984, agrupaba a varias organizaciones populares (Hurtado; Urrea, 2004, p. 374), que tenía un enfoque étnico⁶³. El LP reunía los siguientes aires musicales populares y regionales: salsa, guajira, guaracha, bolero, cumbia, vallenato, bunde y currulao. Principalmente la salsa es el estilo más sonado desde grabaciones o a veces tocada por los músicos en los instrumentos cuerdas en alternancia con las prácticas musicales locales durante las Adoraciones y fiestas particulares, como pude presenciarlo en varias ocasiones. En la canción *Reclamo negro*, se escucha al ritmo de un aire cubano:

Sin los negros la vida es solo un canto
Sin ritmo, sin risa y sin encanto.
Si escarbaron la entraña de la tierra,
si esculcaron el lecho de los ríos,
y entregaron toneladas de oro,
¿Entonces por qué están olvidados?

Audio 3 – *Reclamo negro*, Luchas Cantadas, Red de Organizaciones de Base, 1989. Disponible <<https://youtu.be/7oEBvlowfr0>>

En un paisaje transformado por la agroindustria de caña y las empresas que se instalaron ahí, la afirmación de doña Fantines, “ya no hay guacharacas” que lleva a que ya no se cante la juga de ese pájaro en Santa Rosa, era la misma de otra de las canciones del LP que denunciaba que en la vereda vecina de San Nicolás en Caloto “los pájaros no cantan ya sino que tosen”. Así, aunque las músicas locales como las jugas, bambucos y otras, no explicitaban en su mayoría temas políticos o de protesta social, ello no implicaba que los mismos actores que las practicaran se sumaran a estas causas. Pues como hicieron algunos músicos, como Isauro Mina en Domingullo con sus coplas la década anterior, había otras expresiones que sí cultivaban esta tradición, como el son cubano, la salsa y la timba, arraigadas de modo firme entre la gente negra de la región inclusive en los días de hoy.

2.3 AFROCOLOMBIANOS, FUNCIONARIOS Y ACADÉMICOS

En la transición al nuevo siglo, pautada por la implementación de una política multicultural y la apertura neoliberal, nuevas categorías surgieron, como afrocolombianidad y Violines Caucaños, que nuevamente transformaron los saberes músico-performáticos en

El espíritu libertario de la población negra del norte del Cauca y Sur del Valle no murió con Sinecio. durante los últimos años han surgido en la región varios movimientos sociales y populares en base a la protesta de gentes que no se resignan a presenciar la disminución de su bienestar ni el recorte de sus derechos y libertades. Algunos de esos movimientos se han dado como expresión de grupos cívicos, gremiales, de vivienda, ecológicos, culturales, etc. organizados para responder a necesidades concretas y que han considerado importante conformar una RED de Organizaciones de Base para apoyarse solidariamente.”

⁶³ Hurtado y Urrea (2004, p. 376) señalan que el Movimiento Investigativo Histórico Cultural Sinecio Mina gestado en 1989 fue la primera organización de tipo étnico en el norte del Cauca, mientras que la Asociación Cultural Casa del Niño y la Red de Organizaciones Campesinas Veredas Unidas que nacieron dentro del movimiento cívico, después se vincularon al proceso étnico.

negociaciones y alianzas sónicas tejidas en la búsqueda acustemológica por su continuidad, como expresiones vitales de la gente negra de la región.

2.3.1 Encuentro de liderazgos en el ritual por territorios ancestrales y modernos

Durante mi trabajo de campo percibí que las músicas locales son un ícono de este proceso de lucha por la vida colectiva, vinculado en muchos casos a la perspectiva étnica. Así, en varios casos el papel de la interpretación musical es compartido con el de líder comunitario por hombres y mujeres. Aprendí con algunos interlocutores que esto implica procesos de investigación de ellos con los mayores sobre las prácticas musicales, la “medicina tradicional”, los rituales, el cuidado de los ríos, procesos de organización comunitaria, conocimiento y defensa del territorio, como uno que permite la vida y enfrenta riesgos, como he señalado. Son formas de conocimiento construidas en diálogo con varios actores y ancladas en la experiencia de su mundo.

Don Walter, violinista, compositor, cantor y campesino, cuenta que se propuso aprender a tocar violín solo, un poco antes de formar el grupo musical, pues varios de los músicos que tocaban antes en Domingullo habían fallecido. La escasez de músicos se relaciona con algunos de los cambios en las formas laborales como vinculación a los ingenios y las empresas locales a falta de tierras para cultivar, los cuales llevaron al abandono parcial de la práctica. El tío de don Walter tocaba guitarra y le había enseñado. Su padre, que había fallecido cuando era niño, quería aprender violín y la abuela le había conseguido el contacto con el profesor Aníbal Loba de Puerto Tejada. Don Walter conocía las melodías de las fugas de oído desde su infancia y las cantaba, y otros géneros populares que llegaban a través de los medios, como la salsa y los boleros. Así lo corroboran los afiches de Joe Arroyo y Hector Lavoe, figuras de la salsa nacional y mundial, pegados en las paredes de la sala por su hija Jenny, locutora en una radio local. Así, la motivación de don Walter por aprender el violín y conformar el grupo musical tenían sentido en relación con su trayectoria como actor político, como él resalta. Desde joven se interesó en realizar actividades al servicio de la comunidad, de modo que en 1977 fue nombrado inspector de policía de Domingullo por el alcalde, y participó en varios momentos de las Juntas de Acción Comunal⁶⁴. Posteriormente, fue cofundador del Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó (CURPAQ) en 2005, vinculado a ACONC. Como él, otros líderes comunitarios afro se tornaron intérpretes de las musicalidades locales para extender sus alianzas con afectos sónico-políticos

⁶⁴ Instancias político-administrativas locales en comunas urbanas y veredas rurales.

acustemológicos, como Graciela Larrahondo que coordina a Son Buenos Aires; Jose Solís, director de Puma Blanca; Jaime Hernández, del grupo Romance Nortecaucano y Sabino Lucumí quien dirige a Caña Brava, entre otros. Algunos de los cuales se vinculan a diferentes partidos políticos y organizaciones.

Don Walter, que nació en una casa a unos metros de donde vive hoy, en 1950, como parte de su liderazgo conoce bien la historia de DomingUILlo, nombre de la vereda que antes ocupaba buena parte de la región y era un Real de Minas desde la colonia. Posteriormente, el sacerdote terrateniente Mariano del Campo Larrahondo había liberado a los esclavos negros, cediéndoles parte de sus tierras. Sin embargo, don Walter se vio obligado a demostrar en distintos momentos al estado en instancias como el Ministerio del Interior y el Instituto Colombiano de Desarrollo Rural (INCODER), hurgando las escrituras notariales junto a varios vecinos y amigos, que ahí “hay negros viviendo desde la colonia”. Defendiendo las propiedades colectivas frente a las tentativas de destierro moderno-colonial (Vergara, 2018). En un escrito de algunas páginas a mano, llamado *Reseña histórica etnocultural de DomingUILlo: Siglo XVI a la década de los 60, siglo XX*, don Walter escribe que:

La gente empezó a trabajar la minería a nivel de mazamorreo (tambado), y también a generar labores agrícolas. Según las escrituras, por ejemplo: la 101 de 1871 dice que llegaron familias a comprar terrenos y minas en el sitio DomingUILlo abajo (hoy la capilla), desprendiéndose esta venta de la escritura #19 de 12 de junio de 1864 por valor de 25 libras de oro. A partir de 1870 se constituye la compañía que posteriormente se consolida como comunero. El *comunero de DomingUILlo* era dirigido por una junta de mayores. Conocí en la década de los 50 años, en donde ya empieza a desaparecer una junta conformada por los señores: Félix Gómez, Antonio Guazá, Francisco Bolaños, Pastor Lasso, Eucebio Mina, Jesús Ulabari, y Ciriaco Zapata, el último era comisario. Estos señores recaudaban el tesoro predial y lo llevaban a Santander, manejaban un libro de registro. (LASSO, S.f.).

Los comuneros de DomingUILlo complementaron las tierras cedidas por Larrahondo, con otras que compraron. Una prueba de ello es la Escritura del 33 de diciembre de 1909, de la notaria de Santander de Quilichao, que abarca el terreno de su casa y su finca⁶⁵. Tal compra se logró mediante los ahorros en oro de la minería, solo seis años después de la abolición de la esclavitud en 1851, y en momento de crisis de las haciendas esclavistas luego de las guerras civiles pos-independentistas. También otros poblados como La Toma, Cerro Teta y Asnazú fueron comprados por afros libres en esta misma década (Banguero; Mendoza, 2017), como proyecto colectivo para la pervivencia.

⁶⁵ Registra que María Jesús Mera, mujer viuda, vende parte del terreno y mina de oro de Santa Bárbara de DomingUILlo al señor Manuel Dolores Mera. Este terreno lo compró “acompañada de varios amigos que se denominaron la *Compañía de la Mina de DomingUILlo*” al “doctor Miguel Rebolledo el 19 de junio de 1864”. En 1872 la compañía lo dividió entre sus dueños y a Mera le tocó uno por el valor de 180 pesos oro. “Este terreno colinda con los que les regaló el sacerdote Mariano del Campo”. En 1857 se adquirió por compraventa un terreno que se pagó en 1864, ampliando el terreno a las minas de oro (Banguero; Mendoza, 2017, p. 233).

Poco a poco a medida que había aumentado la población, se habían constituido nuevas veredas. De modo que Domingullo y sus alrededores eran un entramado heterogéneo de fincas campesinas, zonas rurales y actividades comerciales derivadas del municipio de Santander de Quilichao al que pertenece, dada su centralidad en la región. Desde la carretera del municipio, pasando por la vereda el Tajo hasta Domingullo, he visto una ferretería, algunas tiendas, una miscelánea con fotocopidora, fincas de veraneo, algunas *casetas* para bailar músicas populares, dos colegios, un motel y unas canchas sintéticas para fútbol. En otra ocasión había escuchado al representante de CURPAQ afirmar frente a la comunidad que “nosotros en esta zona no tenemos territorios colectivos, tenemos territorios *ancestrales* porque como ustedes bien saben esto fue comprado. Nuestros ancestros compraron unos términos y una escritura pública con una arroba de oro.” De modo que esta concepción de ancestralidad, no es opuesta a un proceso de modernización en Domingullo, y otros ámbitos más urbanos por donde circulé.

El liderazgo y musicalidad de don Walter sumada a las *Fugas* o Adoraciones que organiza su esposa, doña Ana, ha tenido eco más allá de su territorialidad sónica con la iniciativa de alianzas sónicas con las autoridades indígenas vecinas, como apunto con el siguiente acontecimiento de campo de 2017 en Domingullo.

A los pocos minutos de iniciada la Adoración llegó una camioneta con cerca de veinte personas invitadas del cabildo nasa del Resguardo de Canoas, que quedaba a pocos kilómetros subiendo la montaña. Con las primeras fugas, tres indígenas nasa se unieron al ritmo con sus instrumentos de percusión. Después, el grupo musical nasa tocó un variado repertorio y finalizó con una fuga. Doña Ana me explicó: “Esta es una fiesta de negros. Pero aquí invitamos a quien quiera venir”. Luego don Walter con una sonrisa iluminada me dijo “yo quiero que nuestro folclor, las fugas, sea conocido en todos los ámbitos a nivel departamental, nacional e internacional”. (...).

En la madrugada doña Ana me invitó a dormir en su casa junto a otros visitantes. Al siguiente día temprano, me uní a la charla de don Walter y un hombre del cabildo nasa, Sek Palta, que también había dormido en la casa. Me contaron que la gente del consejo comunitario CURPAQ y del cabildo indígena, habían protestado junto a sus comunidades el año pasado, ya que compartían el desafío de la defensa por la autonomía de sus territorios, por el incumplimiento de acuerdos con el Estado represados desde hace varios años, como la falta de tierras para cultivar, los precios bajos de alimentos importados con los que no podían competir y la minería ilegal en sus territorios. “salimos a bloquear la carretera Panamericana durante varios días y hubo enfrentamientos con la fuerza pública porque nos querían sacar”⁶⁶. También a esas protestas le sucedieron otras, más fuertes en las mayores ciudades del Pacífico, Buenaventura y Quibdó, que denunciaban el abandono del Estado, colocando en sintonía a toda la región del Pacífico colombiano. “Hemos venido con el cabildo a las Adoraciones los últimos tres años a apoyarlos”, dijo Sek, y añadió: “también los invitamos a nuestras fiestas en el resguardo”. Así, la participación en las Adoraciones no significaba una cosmología compartida, más bien consistía en la solidaridad con una territorialidad distinta, que no obstante compartía riesgos y desafíos similares.

⁶⁶ Los periodistas de ¡Pacifista! cubrieron el paro abril de 2016, mostrando los atropellos del Escuadrón Móvil Antidisturbios (*ESMAD*) cuando ya se estaban realizando los diálogos entre los representantes de las comunidades y del gobierno. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=oJ07RS4Yb8g>>

Video 4 - Aires de Domingullo acompañado por Nasa, Domingullo, 2017. Disponible en <<https://youtu.be/WBHNb-ceTvQ>>

Me sentí privilegiada de compartir ese momento íntimo con dos líderes comunitarios y escuchar de sus propias voces los dilemas que afrontaban. Aunque no pretendo romantizar su trabajo conjunto pues, la relación entre afrocolombianos y colectivos indígenas en la región ha implicado tanto colaboraciones como conflictos, y ambos interlocutores me hablaban de una situación reciente en la práctica sonora del ritual, desde ontologías relacionales sobre el territorio distintas, pero con la convergencia de que el territorio significaba la vida, y por ello se luchaba por la autonomía. Así, no presenciaba un encuentro fortuito; al contarme sus luchas, al invitarme a bailar colectivamente en la Adoración, y al escuchar los deseos de difusión de don Walter yo estaba siendo acogida en un mundo que tejía vínculos expandiendo su saber y se fortalecía con aliados. Una vez más, y como sucedería en otros eventos en los que las *fugas* eran la práctica principal, había una intensión de inclusión de gente “externa”, como yo ese día, una recién llegada y los vecinos músicos indígenas. Don Walter luego me contaría que en la consolidación de CURPAQ, había sido relevante el apoyo del Cabildo del Resguardo de Canoas y de las monjas de la comunidad misionera Madre Laura, instalada en la vereda de Domingullo. Esa solidaridad significativa se materializó en una *alianza sónica* que se agenció con la sonoridad y corporalidad, en un territorio ancestral y moderno el día de la Adoración.

2.3.2 Los jóvenes intérpretes académicos

Señalé en el primer capítulo que las Fugas tuvieron una fuerte transformación a partir de su ingreso como categoría de Violines Caucanos al Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, celebrado en Cali. Evento que constituye una arena donde se disputan la mercantilización cultural desde una perspectiva multiculturalista y neoliberal que opaca desigualdades socioeconómicas estructurales de la población negra al tiempo que es apropiado como espacio de visibilización afrocolombiana. Con el fin de tornarse mejores contrincantes, varios grupos musicales, han optado por incluir músicos “externos”, o que aprendieron de modo formal con la teoría musical occidental en conservatorios, academias y universidades. Dado que las Fugas son tonales y se basan en una métrica binaria compuesta, comparten una base teórica, aunque la epistemología sónica sea más amplia, como he apuntado. Algunos grupos urbanos han buscado consolidar procesos duraderos, colocando en diálogo los saberes académicos con las epistemologías locales, más allá del objetivo de ganar

el festival, aunque consideren que el Petronio es fundamental para darse a conocer. En Puerto Tejada, conocí a la directora de Dejando Huellas, Adriana Álvarez, y varios de sus músicos que tienen experiencia en géneros populares y son profesionales en diferentes áreas. Crearon una fundación donde dan clases a infantes e invitan a músicos académicos locales y extranjeros de ONGs para enseñar teoría occidental. En Guachené supe que los intérpretes del grupo Romance Nortecaucano son licenciados en educación artística y además tocan con instrumentos de viento en orquestas de salsa y en las fugas locales.

Aires de Domingullo, el grupo de la familia Lasso Caracas mantuvo intercambios y asesorías con los profesores de música de la fundación AmbientArte que dieron talleres en la vereda desde el 2000, lo que consolidó la propia creación del grupo. Así, invitaron a dos jóvenes que estudiaron música en el IPC en Cali, conocidos de los profesores y que tocan los instrumentos armónicos. Paul, que toca el contrabajo, llegó con la intención de “ayudarles en los arreglos” para el concurso, pero con el tiempo se dio cuenta “que también aprendía de ellos”. Yamid, que interpreta el tiple, se vinculó motivado por el interés de conocer “una parte del folclor negro del país”, pues él es negro, nació en Buenaventura, creció en Cali y sus padres son de la Costa Pacífica. También han participado en el grupo otros músicos de la familia y de la región a lo largo de su trayectoria.

Eduardo, el nieto más joven del grupo, aprendió el violín de forma muy diferente a don Walter y a sus antecesores en la vereda de Domingullo. Estudió en la escuela Taller Integral de Músicas Colombianas y Caucanas (TIMCCA) donde le enseñaron técnica occidental, el código de la partitura y repertorio clásico y barroco en el violín, así como popular. Martha, que también estudió ahí y toca clarinete, dice que él toca “las notas separadas”, diferente de don Walter, pero eso no es un impedimento para que abuelo y nieto toquen los violines del grupo. TIMCCA fue creada por la Fundación Colombina en 2009 un año después de la emergencia de la modalidad de Violines Caucanos en el Petronio. Se trata de un proyecto de “Responsabilidad Social Empresarial” (RSE), eufemismo que pretende fomentar la idea de una redistribución de las ganancias empresariales entre la comunidad circundante, pero que reproduce una desigualdad socioeconómica estructural en la región⁶⁷. La fundación es financiada por la empresa de dulces Colombina, que se alimenta de la vasta producción de caña de azúcar en la región, aquella que paradójicamente engulló las tierras de campesinos afro por presión de los empresarios de los ingenios pocas décadas antes.

⁶⁷ Al respecto, Vanegas y Rojas (2012) apuntan que la RSE busca apaciguar cualquier conflicto con las comunidades vecinas por parte de los empresarios mediante el asistencialismo y auge de proyectos que cooptan el lenguaje de las organizaciones sociales de base en la región, donde las políticas públicas han sido débiles.

TIMCCA se ha constituido en formador de nuevas generaciones de violinistas para media región. Luis Carlos Ochoa, que lo dirige, es un reconocido músico afro del norte del Valle del Cauca que tuvo formación con maestros locales, tiene una larga trayectoria en músicas populares como la salsa, participó junto a Chucho en los talleres ofrecidos por AmbientArte y es asesor del comité del festival Petronio. De acuerdo con Ochoa, inicialmente, los creadores de TIMCCA sugirieron la dirección de un violinista “de la tradición”, don Luis Carabalí, integrante del grupo Palmeras, pero ya que él trabajaba como soldador en una empresa y consideraba que no tenía la experiencia docente suficiente, sugirió a Ochoa.

Durante el tiempo en campo conocí miembros de al menos ocho grupos musicales, que cuentan con violinistas, hombres y mujeres, egresados de TIMCCA, además de Aires de Domingullo, Mavichi, Tumbafro, Son de Ararat, Folclor de mi pueblo, Cantoras de Manato, Romance Nortecaucano y Renovación. En 2019, todos los violinistas de los grupos ganadores en el festival Petronio, eran jóvenes egresados de TIMCCA, anunció con orgullo Ochoa. También los niños que estudian ahí han asistido al Petronio, a un evento denominado Petronito. En agosto de 2017, bajo la autorización de Ochoa, asistí al último ensayo del grupo infantil de Violines Caucaños de la institución antes del festival. Ochoa había encargado al joven Eduardo Lasso la dirección de los últimos ensayos.

TIMCCA se localiza en uno de los pisos del edificio de Comfacauca (Caja de Compensación Familiar del Cauca) en el centro de Santander de Quilichao. Cuenta con una excelente infraestructura de salones amplios e insonorizados, con tableros de pentagramas y cubículos para clases individuales. En otro salón se guardan los instrumentos de los diferentes conjuntos musicales: conjunto de marimba y de chirimía, banda de vientos, violines caucanos y otros. Llegaron los niños junto a sus madres y dos de ellos se me acercaron con una sonrisa: “vienes a vernos?”, respondí “sí, me dijeron que ustedes tocan muy lindo”. “¿De dónde eres?”, “De Cali”, “ah ¡para allá vamos a tocar en Petronito!” exclamaron. En total eran unos veinte niños negros, mestizos y blancos ¿indígenas? familiares de trabajadores de la empresa Colombina. Entramos al salón, y trajeron los instrumentos. Tiple, contrabajo eléctrico, bombo y platillos, redoblante y unos diez violines. Se cambiaron por un vistoso traje folclórico con los colores de la bandera nacional. Luego de que Eduardo afinara todos los violines comenzó el ensayo con la jiga “*Recuperando Valores*”, del licenciado Mauricio Molina. Decía “hablando con mi abuelito de los tiempos que pasaron, me contaba de valores que un día se acabaron, el respeto a los mayores”. Todos cantaban mientras bailaban y tocaban. Los violinistas alternaban la voz con los contracantos e hicieron una coreografía. Paraban, saltaban, movían el violín a cada lado. En la cadencia final levantaron sus violines quedándose estáticos.

Muchas ideas empezaron a rondar en mi cabeza. Yo estaba desconcertada, me maravillaba lo hermosos que se veían y al tiempo, sabía que se pretendía precisamente de producir esa sensación, para hacer aún más propaganda a una empresa con un proyecto de “responsabilidad social”, ¿representado en esos veinte niños!... además era una apuesta de los profesores por encantar al público, que justificara la inversión en el proyecto. Luego de un rato de ensayo llegó Luis Carlos a supervisar la práctica. Daba gritos fuertes y al tiempo jocosos para imponer la disciplina. Los niños respondían atentos, algunos reían de los otros. Las madres grababan en sus celulares. Al final, un poco aturdida aun, le pregunté sobre el proyecto a Luis Carlos. Me dijo, “hace cuatro meses estoy poniéndolos a hacer las tres cosas: cantar, tocar y bailar. Ya lo están haciendo bien”. Este proceso

pedagógico tenía que ver con su amplia experiencia dirigiendo La Charanguita, una famosa orquesta de salsa de niños por la que han pasado varias generaciones y cumplía veintiocho años en 2018.

Al occidente montañoso de la región, también hay procesos de incorporación de saberes occidentales que no obstante, buscan una mayor simetría⁶⁸. Doña Graciela ha coordinado varios grupos, convocando a campesinos y mineros de varias veredas. En una ocasión me dijo “¿usted conoce a un violinista joven de la universidad que quiera tocar con nosotros en el Petronio con Son Buenos Aires?”, pensé que habría llegado a creer que los violinistas académicos eran mejores. Continuó “es para que ellos traigan lo que saben y aprendan de los mayores, porque están escasos los violinistas”. Doña Graciela proponía no sólo un instrumento para ser más competitivos en el concurso, sino también como intercambio de conocimientos, pues en su región la oportunidad de establecer alianzas ha sido escasa. Por su parte Jose Edier, director del grupo Puma Blanca también de Buenos Aires, inició recientemente la escuela de música en su periodo frente al Consejo Municipal de Cultura. Él enseña violín a los más pequeños a partir de su aprendizaje con el violinista de Puma Blanca, don Raymundo Carabalí, que aprendió de los saberes locales. “Voy aprender del maestro Raymundo y así voy a enseñar” afirma, pues prefiere “aprender del folclor y no de la academia”, que tiende de modo impositivo a borrar un conocimiento inscrito en el cuerpo.

2.3.3 Del *glaudolín* al *violín tecnificado* y otras creaciones

¿Cómo llegó el violín a ser apropiado por los afros del norte del Cauca? es una de las preguntas que más inquieta a espectadores e investigadores. No es extraño que la percepción se fije en el violín, que asocia sus melodías agudas y penetrantes al virtuosismo individual en la historia de la audición en Occidente. Igual celebridad no ha tenido el *tiple*, símbolo de las *músicas andinas colombianas* extendidas a los territorios vecinos y en el imaginario racial, a la población blanco-mestiza, como señalé en el capítulo anterior. Menos aún la atención se fija en el tambor, el redoblante y las maracas, aquellos instrumentos percusivos que “naturalmente” serían interpretados por los afros. Tampoco capturan ampliamente la atención el contrabajo o la invención del “bajo de viento” por un músico de Suárez, cuyos sonidos graves nunca sobresalen en una ágil melodía. Aun cuando varios de ellos sean creados de modo artesanal, cada uno tomando tamaños y diseños diferentes, como los elaboraron Juan Zúñiga, que tocaba en Brisas de Catalina, y Adelmo Casarán, que integraba el grupo

⁶⁸ Aunque no transité por el municipio de Suárez, conversé con algunos músicos de allí que me contaron sobre sus procesos pedagógicos. Uno, es la Fundación Carimba, coordinada por Michel Lucumí, quien invita a maestros de saberes locales, y otro, es coordinado por Yovani Mina, director del grupo Remolinos de Ovejas.

Palmeras; dos contrabajistas ya difuntos, que conocí durante el Segundo Festival de la Cultura Nortecaucana FECUNDA, en 2006 y fotografié en la Figura 21.

La etnomusicóloga Muñoz (2011; 2012) señala que la presencia del violín entre afrodescendientes del sur y norte del departamento del Cauca, configura un “sistema musical” que denomina “violines negros”, diferente del sentido del violín occidental. Sugiere que los afros pudieron aprender el violín y otros elementos de las músicas europeas imitando a religiosos y a miembros de la élite, apropiándolo⁶⁹. Partiendo de una perspectiva afrocéntrica, Velasco (2007; 2016; 2011, p. 50), que propuso los “violines caucanos” en el Petronio, señala que dado el antecedente de cordófonos en la África árabe, los africanos construyeron tales instrumentos en América basados en su memoria sonora⁷⁰. Los cantos de *jugas* habrían nacido después en los intercambios con los villancicos españoles y en los tránsitos con la región Pacífico.

Los “violines caucanos” se difundieron en el Petronio uniendo a poblaciones afro que habitan dos valles interandinos, uno, en el norte del Cauca y otro, al sur del Cauca en el Patía⁷¹ (Cabrera, 2014). La extrañeza que causa la interpretación del violín por los afrocaucanos a los públicos externos a partir del festival, se ha replicado en los medios de comunicación y los productos de los mismos investigadores y periodistas, que han producido varios documentales, charlas y publicaciones en revistas para el público en general. Tales materiales han tenido efectos performativos en la práctica musical. Aunque la mayoría de intérpretes aprendieron las fugas en la socialización con pares tocan con violines convencionales, es decir, el modelo usado en las orquestas sinfónicas, les llaman “violines”, simplemente. Los violinistas mayores, como don Luis Carabalí de la vereda El Palmar y Gerardo Palacios, de la vereda La Capilla (Santander de Quilichao) explican que a falta de recursos, cuando eran niños, se construían ellos mismos los instrumentos en guadua y madera. Se trataba de una etapa del aprendizaje, y esperaban luego comprar un instrumento convencional en alguna tienda de instrumentos de la región. Don Walter recordando los

⁶⁹ Muñoz (2011; 2012) denomina “transepto” a tal vínculo de norte, centro y sur. Se apoya en el hecho de que en Popayán estuvieron las órdenes religiosas de Jesuitas, Franciscanos, Dominicos y la Compañía de Jesús, y la última cubrió la vasta Hacienda Japio, en el norte del Cauca. También los Hermanos Camilistas estuvieron en el municipio del Tambo, en diferentes momentos de la colonia.

⁷⁰ Argumenta que muchos cantos del Pacífico provinieron de la región a donde mandaban personas esclavizadas para trabajar en las minas, mientras que para comprender la circulación interna, señala que los cantos viajaron de los esclavos cimarrones siguiendo el sentido del río de sur a norte (Velasco, 2007).

⁷¹ El valle del Patía era el antiguo Palenque del Castigo formado al margen del control estatal, mientras que los afro del norte del Cauca habitan además de antiguos palenques, territorios de las haciendas esclavistas que tras la abolición fueron “cedidos” o comprados por los afros. Esto implica diferencias en la religiosidad católica y músicas, como que las *fugas* y *adoraciones* se hacen solo en el norte.

violinistas que él había conocido señaló que “los niños con su creatividad se inventaban lo que fuera”.

Hasta que en 2010 llegó el momento que un violinista del grupo Puma Blanca, Román Popó, llevó al Petronio un violín de guadua que bautizaron *gualdolín* “para dar a conocer cómo era que sonaban estos violines en la época de la esclavitud” (Muñoz, 2011, p. 27) y lo premiaron con una “mención por su rescate”. Los pedidos de compra de violines de guadua o artesanales no se hicieron esperar. Don Walter tuvo su primer encargo en 2016. Ante la insistencia de un señor de Medellín, accedió a construir su primer violín en madera. Un día que llegué a su casa, don Walter estaba poniéndole unas cuerdas marca *Concertina* a su violín recién nacido. Era un poco más grande que uno convencional y tenía tapas planas. Me mostró unas clavijas de madera que había mandado a hacer en torno, pues estaba buscando su estilo para después “patentarlo”. Ya tenía listo un logo que reza “Violines Walter Lasso”. Unos meses después me diría, “ya vi que eso del violín no tiene mucha salida. Pero yo sigo buscando mejorarlos”.

El artesano Luis Ofrady, un hombre mestizo que trabaja la guadua en Santander, diseñó un violín en ese material, basado en uno convencional que le prestó el músico Luis Carlos Ochoa. Pensaba que “aunque alguna vez inventaron el violín de guadua, incluso de lata, no lograron la afinación ni el volumen adecuados” (PROCLAMA DEL CAUCA, 2016).

Figura 19 - Eduardo con el violín hecho por Ofrady Figura 20-Don Walter con violín elaborado por él



Fuente: Paloma Palau Valderrama



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Luego de hacer varios modelos de violín en guadua y consolidar una versión interpretada con maestría por un joven afro formado en TIMCCA que logró una excelente calificación en la Zonal clasificatoria en 2017, se levantaron rumores en todos los grupos asistentes acerca de que su buena nota se debía al uso de un violín de guadua o un “violín tradicional”. Sobre el artesano, ahora llamado *luthier*, un periódico local escribió que “con paciencia y esmero, ha logrado que los músicos interpreten su exótico violín”.

Figuras 21 - Contrabajistas Juan Zúñiga y Adelmo Casarán con sus contrabajos creados por ellos.



Fuente: Fundación AmbientArte

Dos meses después, ya en el Petronio, cuatro grupos con jóvenes violinistas cambiaban sus violines convencionales por violines de guadua cuando subían al escenario del Petronio. Mientras tanto, una panelista en el Encuentro Académico realizado en el marco del Petronio repetía la misma pregunta obsesionante ¿por qué tocan el violín de guadua? Sabino Lucumí decía que eran una herencia española y reiteraba que se hacían en guadua o “gauda” por falta de dinero para comprar los convencionales.

Ese año Ochoa le compró un violín de guadua a Luis Ofrady para que Eduardo tocara con él en Aires de Domingullo durante el Petronio, insistiendo en su atractivo y competitividad, que fue aceptado con cierta duda. Por su parte, don Walter llevó su violín convencional, aunque no tuviera el exotismo del primero. Un día durante el festival, un violinista de otro grupo admiró el novedoso artefacto con el que estaba tocando Eduardo.

Como otros instrumentos, la caja de resonancia era una guadua partida a la mitad, tenía como mentonera una raíz y brillaba por su recubrimiento en laca. El violinista observó que tenía muy buen sonido y se amoldaba a la clavícula de modo “ergonómico”. Don Walter se rio y dijo “es un violín ‘tecnificado’, no como el tradicional que era de guadua pero todo el cilindro completo”. En la contienda final ganó en primer lugar un grupo con dos jóvenes en el violín formados en TIMCCA. Uno afro, con su violín de guadua y uno mestizo, con un instrumento convencional. Ambos tocaron pasajes muy afinados, con algunos cromatismos, y varias secciones intermedias con nuevas melodías. Meses después de pasar del “gaulolín” al “violín tecnificado”, el “violín caucano” se habría un nuevo capítulo. Durante la clausura de vacaciones de diciembre del programa de TIMCCA, Ochoa entregaba premios a los estudiantes destacados, diciendo:

Queremos establecer como un trofeo bien significativo y valioso los violines caucanos de guadua. Queremos que este artefacto se conozca en todo el mundo como una obra cultural de Santander de Quilichao. El maestro Ofrady cada vez los está perfeccionando más. Tienen que ser una industria cultural nortecaucana. Ya hay pedidos nacionales e internacionales. De modo que en vez de regalar guitarras Yamaha Japonesas vamos a dar Violines Caucaños de Santander.

El público rompió en calurosos aplausos. El siguiente mes, Eduardo retornaba a su violín convencional en la Adoraciones organizadas por su abuela, doña Ana.

La referencia frecuente en los medios de comunicación sobre el rústico violín como algo “del pasado” colonial de esclavizados, tiende a opacar la recursividad de los afros frente a limitaciones económicas y el ingenio para reinventarse en el presente. De ese modo, se suma a otros imaginarios raciales que mencioné, perpetuando la idea de que los afros viven en una temporalidad pasada, negando la coetaneidad del Otro (Fabian, 2002) y la contemporaneidad de sus saberes, señalando que lo que inventen “ya se ha hecho”, un mecanismo de dominación racial y colonialista (Fanon, [1952] 2009). Mientras que el desarrollo de un tecnificado “violín caucano” y los discursos mediáticos sobre el violín tradicional refuerzan este discurso cuando sugieren que no “pudieron hacerlo mejor antes”.

En el presente capítulo apunté que las epistemologías y ontologías sonoras y musicales locales de la gente negra, constituyeron más allá de resistencias, políticas de la vida colectiva en procesos de largo plazo que mantuvieron intercambios de saberes con distintos actores y negociaciones con los discursos dominantes como una manera de garantizar la pervivencia y territorialidad sónica. Tales políticas se construyeron tanto en las propias prácticas performáticas, cantadas y bailadas como en discursos que se reinventaron, negociando su

posición con los poderes dominantes. De ese modo, en la década de 1970 la categoría usada de *campesinos negros* y el reciente proletariado apropiaba el discurso folclorista, exhibiendo como *folcloristas* nativos sus prácticas sonoras frente a otros folcloristas de las instituciones hegemónicas y representantes del estado.

En la siguiente década, la convergencia entre antropólogos que defendían los estudios sobre la población negra, y la apuesta del movimiento afrocolombiano en la construcción de una identidad étnico-racial, impulsaron a un antropólogo negro a realizar la primera etnografía sobre el ritual afrocatólico de las Adoraciones y sus particularidades culturales. Al mismo tiempo, algunos pobladores y maestros del saber local constituyeron lo que comprendieron como manifestaciones *folclóricas* y *artísticas*, que no se deslindaban de la esfera religiosa y de una economía política, invitando a los músicos de vientos para fortalecer la sonoridad de la fiesta y expandir su acustemología política. Mientras que las *jugas*, *torbellinos* y *arrullos* no hablaban explícitamente de política, sí lo hacían los versos intercalados a los saberes performáticos, como también lo expresaban los mismos actores mediante las músicas populares masivas y organizaciones sociales de base.

Desde finales de siglo una reconfiguración a nivel local, nacional y global lleva al replanteamiento de los términos de negociación para los actores y los saberes locales. Se crea la nueva constitución política multicultural a la par que emerge un programa neoliberal a inicios de la década de 1990 en sintonía con una escala global. En el nuevo milenio, a nivel local, los Violines Caucaños se elaboran como una categoría propia para las expresiones sonoro-musicales negras de la región en el Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, y es apropiada por los intérpretes, que abandonan las antiguas categorías de chirimía y música de cuerdas. También, un poco antes, emerge la categoría de afrodescendientes, y por lo tanto, de afrocolombianos. A raíz de estos sucesos el intercambio entre saberes de la teoría de la música occidental y saberes ancestrales negros se intensifica en la región. Emergen nuevos escenarios formalizados para el aprendizaje como arenas de disputa donde convergen antiguos actores poderosos que detentan el dominio de la tierra con la vestidura de empresas, como nuevas generaciones de afros que investigan y apropian los saberes de los *mayores* y *ancestros*, y consolidan grupos musicales para circular entre los rituales, los festivales y los eventos de la afrocolombianidad. En esta nueva fase una acustemología política negocia nuevamente con la novedad del *guadolín* embestido de una antigüedad mítica que, recordemos, se articula a la idea de ancestralidad como proyecto que une pasado y futuro. A

la par que los discursos permeados por la colonialidad niegan la penetración de la modernidad en los saberes locales.

Es la apuesta continua y renovada de negociación por la pervivencia colectiva, por la territorialidad sónica, que subyace a las *alianzas sónicas* renovadas tras discursos de campesinos folcloristas, artistas negros y afrocolombianos, como grupo social subalternizado históricamente y que resiste y se reinventa con tácticas de negociación. La construcción permanente de alianzas sónicas mediante las prácticas musicales de la gente negra con actores externos no siempre es exitosa y también implica conflicto. Sin embargo, este tipo de alianzas sónicas persisten cambiantes en el tiempo, con la tentativa de convivir en un pluriverso que permita la vida de todos los seres, lograr empatías y ganar un lugar de visibilidad en la sociedad colombiana como sujetos-territorialidades plenos de derechos.

3 NARRATIVAS Y MOVIMIENTOS DE SABERES COMUNES Y EXPERTOS

Hasta ahora he ahondado en la forma en que los saberes músico-performáticos de la gente negra en el Sur del Valle del río Cauca configuran una *territorialidad sónica* basada en una *acustemología política*, y además pautan negociaciones y alianzas con actores externos en la búsqueda por la pervivencia colectiva. Pero, ¿cómo se relacionan los saberes sónicos con los mundos habitados? ¿De qué manera las *alianzas sónicas* se negocian y tejen sentidos en performance? o ¿qué performan tales saberes y prácticas? pretendo indagarlo en eventos en la región donde tanto los músicos como la audiencia comparten un conocimiento común, al tiempo que algunos actores se destacan con posiciones de poder como sabedores expertos.

Los tres apartados de este capítulo se relacionan con saberes-movimientos corpo-sónicos articulados a narrativas de la acustemología política local. El primero, trata del contexto de la Adoración, donde exploro la noción de *adorar*, y su relación con la solidaridad social, la participación y la dimensión sónico-performática. El segundo y el tercero, ahondan en dos palabras derivadas de la ambivalencia en la pronunciación de la efe y la jota en *fuga/juga*⁷², característica de la fonética de la población afro en la región, además del religioso. Así, el segundo, aborda la noción de *juga* entendida como *juego* individual y colectivo, tanto en el baile/música como en la fiesta, mediante el goce y la creatividad, que además penetran otros bailes/músicas locales, como el torbellino. La tercera parte, aborda la narrativa difundida de la *fuga*, “de fugarse” relacionada a la huida de los esclavizados en el pasado, en sintonía con una identidad étnico-racial que resalta la agencia colectiva. Tal sentido se extiende a la experiencia de la gente negra a situaciones contemporáneas pero con antiguas raíces, como el destierro, el conflicto armado y los extractivismos, lidiadas mediante la práctica sónico-performática en las *fugas* y en el *torbellino*. Las *alianzas sónicas* aparecen como prácticas de confrontación, negociación y acomodación de la vida colectiva mediante el sonido en la performance. Tales narrativas de *juga/fuga* como juego y huida parecen haberse acentuado en las últimas dos décadas a medida que se han diversificado los escenarios y se ha pasado de una identidad de campesinado negro a una identidad étnico-racial afrocolombiana diversa. Realizo la exploración partiendo del diálogo con el análisis de la performance en la etnomusicología, los estudios de las músicas afrolatinoamericanas, una perspectiva decolonial y nociones de los saberes locales.

⁷² Aunque la mayoría de textos y oralidad contemporánea se refiere a la *juga* de la Costa Pacífica con jota, en Whitten y Fuentes (1966) escriben *fuga*. Por otra parte, el folclorista Abadía (1973, p. 221) señala que la palabra “juga” es una “corruptela léxica” de la forma de música académica de la “fuga”, sin embargo la forma europea y la negra local, son muy diferentes. Para Velasco (2007), el término correcto es *juga* porque el primer registro escrito, la novela *María* de Jorge Isaacs de 1867, capturó el habla de ese modo.

3.1 LAS ADORACIONES AL NIÑO DIOS: SOLIDARIDAD, PERFORMANCE Y EXPERIENCIA SÓNICA

Siempre que preguntaba sobre las prácticas musicales locales, era remitida a la fiesta de Adoraciones al Niño Dios. Pero la propia fiesta de Adoraciones se me presentaba con gran heterogeneidad, variando inclusive en su denominación, a veces llamada como la música/baile central en ellas: *fugas* o *jugas*. Sin embargo, dentro de esa diversidad resaltaba la constante de un sentido de solidaridad y reciprocidad que relacionaba una política de la vida con lo sónico-performático. Abordo, el siguiente apartado a partir de mis tránsitos como aprendiz de caminante/bailarina y *patirrucia*, en una territorialidad sónica.

3.1.1 *Vengan, vamos a adorar: simultaneidad sónica y participación*

De acuerdo con Titon (2009, p. 15) podemos entender la música, fundamentalmente como una *experiencia afectiva* y participativa. El autor propuso un modelo de “cultura musical” en el cual, en vez de una separación entre intérpretes y audiencia, podemos pensar en *performance* o *evento* y la *comunidad* que participa en él orientada por su *memoria/historia*. Su apuesta se origina en los estudios de performance que reunieron disciplinas como la antropología, el teatro, la lingüística y estudios de folclor en la década de 1970, y dieron lugar en la etnomusicología a un entendimiento de la música como un hecho social en proceso (Béhague, 1984; Buchanan, 2015). Los estudios de performance introdujeron una serie de términos, además de performance, ocasión, evento y escena (Sandroni; Iyanaga, 2015). En ese sentido, además de pensar la música como experiencia, podemos entender las Adoraciones como una *performance*, un espacio-tiempo específico donde las estructuras sociales se negocian, reproducen y transforman (Turner; Bruner, 1983).

En varias noticias las Adoraciones son presentadas como “la navidad negra”. Pero la manifestación católica, que conmemora el nacimiento del Niño Dios la noche del 24 de diciembre, es diferente de las Adoraciones, que son un ritual independiente de la iglesia católica y de su calendario, organizado por actores de cada comunidad a los que se les denomina *síndico/as* o *dueño/as* de la fiesta, que generalmente, son mujeres negras mayores. Tal como sucede en diversos catolicismos populares, los participantes asisten a los rituales de la iglesia, al tiempo que celebran sus propios rituales independientes de la misma, con repertorios musicales diferentes. Así, Ribeiro (2017) apuntó que el repertorio puede ser performativo en los actos performáticos para establecer una negociación entre los tiempos rituales de la Iglesia y el ciclo *congadeiro* afrobrasileño (p. 125). Cada Adoración puede durar de uno a cuatro días en cada poblado en el periodo de diciembre hasta mediados de marzo,

antes de la cuaresma, pues “se adora cuando ya ha nacido el Niño”. De modo excepcional, se hace antes, como en la novena navideña de la vereda Mandivá (Nieves, 2014), o después, como se hizo en mayo de 2016 en la vereda la Dominga en Guachené de acuerdo con una interlocutora. Muñoz (2016) señala que anteriormente los afros “tomaban prestado” o “robaban” temporalmente la imagen del Niño Dios para hacer su celebración después de atender a las familias terratenientes en las haciendas y de que estos retornaran a Popayán. Otra versión que escuché explica que entre enero y marzo cesa la temporada de lluvias, lo que permite las procesiones y el baile al aire libre. Una interlocutora de Velasco (1996, p. 9) dice que “los reyes magos eran casi todos negros” y *adoraron* a partir de enero. A partir de un fragmento del diario de campo sobre las Adoraciones al Niño Dios, en 2018 en Domingullo señalo algunas conexiones sociales y performáticas.

Dos días agitados precedieron a las Adoraciones en los que doña Ana realizó y coordinó varias actividades con sus familiares. Involucraron: vender las piñas en el mercado, intercambiar algunos víveres con los otros campesinos, comprar pólvora, comprar los insumos para hacer la comida que se iba a vender en la fiesta, cocinar, contratar al vendedor de licor, conseguir el licor por consignación con algún mayorista en la ciudad, alquilar las sillas de un señor que vive en el Resguardo indígena nasa de la montaña y mandarlas a traer en una camioneta. Don Walter hizo la *ramada*⁷³ con guadua y plásticos grandes, aplanó la tierra e hizo el canal por si llovía y colocó la instalación eléctrica. Los nietos mayores convocaron a la fiesta por WhatsApp. Todo lo anterior con un poco de estrés que a floraba a veces. Yo, a falta de mayores habilidades, me había dedicado a cuidar que la carne para la venta se ahumara, y a ayudar a adornar con papeles dorados las alas de las angelitas, los pabellones que cargaban los niños, y los papelitos de colores que colgaban del techo. Todo estuvo listo y el día de las Adoraciones en torno a las 2 de la tarde los parlantes con fugas a todo volumen que colocaba el DJ de una vereda cercana, le anunciaban al vecindario que la fiesta iba a empezar. Llegaron primero unas quince personas cuyo número se multiplicó durante la noche. Sin más espera, Aires de Domingullo o la familia Lasso Caracas y aliados, iniciaron su repertorio con una *juga de adoración*, según don Walter, que compartía la clasificación del investigador y gestor Carlos Alberto Velasco de “*jugas de adoración y jugas de diversión*”. Fue la *juga Niño Bonito*, que le cantaba dulcemente al Niño Dios. En contraste con otros cantos católicos de cuerpos inmóviles en el recinto de una iglesia, los asistentes respondían con sus corporalidades en el baile de jugas casi de inmediato después de las primeras notas del violín, pisando simultáneamente a los golpes de los platillos. Las mujeres mayores primero, a las que siguieron otros. Poco a poco, viejos, jóvenes y niños formaron filas que crecieron tomando rumbos circulares o sinuosos de acuerdo a los pasos del líder de la fila, entrecruzándose, rompiéndose y rearmándose en nuevas filas. Sumaron una voluntad individual a la par que una coordinación colectiva al seguir a otros y ser seguidos con el mismo ritmo en los pies.

En particular, las Adoraciones al Niño Dios, constituyen un ritual que implica lo que a inicios del siglo pasado, en las ciencias sociales, Durkheim (2000) llamó cohesión social o solidaridad. En esa dirección poco después, Mauss (2003) apuntó que la creación del vínculo social, la solidaridad y la reciprocidad, se construían mediante *el don* en tres acciones

⁷³ *Caseta* y *ramada* son construcciones para cortos periodos. La caseta es de guadua o yute y techo de zinc. La ramada, tiene una base de palos de guadua que sostienen el techo cubierto con plásticos, sin paredes.

fundamentales: dar, recibir y retribuir. Desde un punto de escucha etnomusicológico Turino (2008) concibe que tales prácticas que buscan la solidaridad también se construyen en las *performances participativas* mediante el sonido. Ahora bien, tal participación en la poética del performance excede lo humano para resonar con los no-humanos y una territorialidad sónica en las Adoraciones, entramados en una particular *acustemología* (Feld, 2015).

Figura 22 - Adoraciones donde doña Ana, Dominguillo, 2018



Fuente: Paloma Palau Valderrama

El momento anterior destaca que la fiesta involucra la *participación* de todos, intérpretes, bailarines y espectadores sea en actividades previas a ella o durante la misma con las prácticas musicales. La idea misma de *adorar* que se propone el ritual, involucra varias formas de participación mediante la solidaridad y la reciprocidad. Así, a mi pregunta de ¿Qué es *adorar*? don Walter respondió “Adoración es como demostrar el amor”. También hay Adoraciones de Santos y de la Cruz de acuerdo con la tradición católica. En otra ocasión, doña Fantines me indicó que en la Adoración al Niño Dios “se arrulla al Niño, con loas, coplas y jugas”. Las loas o versos son declamaciones, que se pueden cantar y convertirse así en coplas, o hacer parte de temas más largos en jugas y todos ellos son formas de *arrullar*. En suma, con el tiempo comprendí que “adorar al Niño Dios” abarca un sentido de homenaje a la figura, y varias prácticas musicales y performáticas: cantar, bailar, tocar, recitar versos, representar a las figuras de la Natividad y en general todas las actividades que conlleva la fiesta, donde confluye la participación de todos los asistentes, son formas de *adorar*. Y en ese sentido son maneras de dar, recibir y retribuir, de solidaridad y reciprocidad (Mauss, 2003).

En las Adoraciones siempre los bailes/músicas locales se intercalan con momentos de baile de músicas populares masivas en el mismo espacio, o en dos espacios diferenciados; al aire libre o en la sala de una casa, en una *caseta* o bajo una *ramada*. Atencio y Castellanos (1983) señalaron que esta separación correspondía al espacio sagrado de participación colectiva y al profano, de enamoramiento⁷⁴. Aunque me inclino más por pensar las fronteras fluidas entre las dimensiones de lo sagrado y lo profano, separaciones herederas de las dicotomías occidentales, pues tanto las músicas masivas penetraron el ritual, como los bailes/músicas religiosos se expandieron a festivales, cumpleaños y eventos sociales. En particular durante las Adoraciones, me impactó la recurrente simultaneidad sónica de ambos tipos de músicas en las fronteras espaciales donde se mezclaban a todo volumen, lo que parecía no incomodar a nadie. A la par, siempre hubo una gran agitación manifestada en lo sonoro-sónico: gente riendo, corrigiendo el verso recitado, celebrando una hermosa declamación, pidiendo aguardiente para los músicos, comentando la procesión, cantando o tocando un instrumento percusivo en desacople con el/la cantor/a principal, preguntando por la pólvora, solicitando que se abriera espacio para las representaciones y para bailar, todo ello superponiéndose al canto e inclusive a las recitaciones. Los efectos en las grabaciones de video y audio fueron evidentes: fue muy difícil transcribir por todo el “ruido”, sumado a la baja calidad de mis equipos. Al principio me parecía sumamente confuso, incómodo y tenía la sensación de que parecía falta de respeto con el propio ritual. Sin embargo, es precisamente desde tal extrañeza que la etnomusicología señala que lo que escuchamos no es transparente y se encuentra mediado por nuestra posicionalidad e ideologías (García, 2012) que cuestioné tal percepción. En el *nacimiento* dentro de una iglesia católica habría silencio y quietud que expresarían el disciplinamiento de los cuerpos. A diferencia de esa auralidad, el ideal de un oído occidental en la música y el ritual fomenta la claridad y separación de sonidos. ¿Por qué ahí no? luego de participar varios años en diferentes Adoraciones, supe que la agitación y la simultaneidad sónica eran una ampliación del sentido de participación y de solidaridad social. Pues los mismos músicos que tocaban jugas eran parientes de los dueños de las fiestas, así como de los DJs que tocaban música en las casetas, o de los que vendían el licor, y se esperaba que todos pudieran participar a su manera en la fiesta y beneficiarse con las ventas. Lo que de ninguna manera, se entendía como una práctica no religiosa.

⁷⁴ Los estudios sobre las prácticas musicales de la Costa Pacífica apuntan que la fiesta *profana*, donde se hace el currulao suele comenzar después de la celebración *sagrada* del *arrullo* (Birenbaum, 2010; Pardo, 2018).

3.1.2 *El pensamiento de los abuelos: múltiples herencias*

El *adorar* como forma de *participar* configuró las prácticas y lo sónico y musical. Tales prácticas traman sonoridades que Turino (2008, p. 59) llamó *performances participativas*, que tienden a borrar las fronteras entre intérpretes y público, cuentan con timbres densos y mixtos, como las voces masculinas y femeninas simultáneas y el unísono de múltiples instrumentos, las repeticiones indefinidas, inicios y finales graduales, pocos contrastes, un ritmo constante y poco destaque de instrumentos individuales. Como señalé en el capítulo anterior, los saberes locales de la gente negra de cuerpos resonantes, en una epistemología y ontología encarnadas y narrativas acustemológicas también apropiaron los saberes occidentales modernos mediante alianzas sónicas.

Aunque el giro de la etnomusicología que pasó de la concepción de la música a las prácticas sonoras como hecho social⁷⁵ consideró insuficiente la transcripción musical, esta no perdió su relevancia en saberes locales que apropiaron los saberes occidentales modernos como hizo la gente negra con la adopción del sistema tonal. Se trata de unos saberes locales, población y lugar (América) no contemplados dentro de los ideales de la modernidad europea, y sin embargo, emergidos desde su exterioridad constitutiva, que más allá de ella, se renovaron en una transmodernidad (Dussel, 2004). De un lado, fue mi propia experiencia en campo que me llevó a entender la invitación de la gente negra a actores con diversos saberes, entre ellos la teoría musical occidental a la creación de alianzas sónicas para expandir su mundo. De otro, desde una perspectiva decolonial busco la conjunción de saberes modernos y conocimientos locales, en una simetrización de poder, una decolonialidad (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 20) y ecología de saberes (Santos, 2019). De modo que la herramienta de la transcripción de la mano de nociones músico-performáticas nativas (Seeger, 2015; Montardo, 2018) me permitieron dilucidar las relaciones de sonoridades participativas y la apropiación transmoderna de saberes hegemónicos en una acustemología política.

A partir de la transcripción 1 de la grabación de campo que hice de la juga *Niño Bonito* que hace parte del repertorio “de la tradición”, interpretada por Aires de Domingillo en 2018 apunto algunos aspectos sónico-performáticos de esta pieza, y otros, que son extensivos a buena parte del repertorio regional tal como lo escuché en campo y en grabaciones de conjuntos de violines caucanos y de papayeras.

⁷⁵ Un análisis musical restringido sólo a la partitura no advertiría la dinámica de esfuerzo solidario que se da, como ya había observado Blacking (1973, p. 29) cuando diferentes intérpretes tocan un tambor, alternadamente con el mismo resultado sonoro que si lo tocara uno solo.

Video 8 - *Niño Bonito*, Aires de Domingullo en sus Adoraciones, 2017 en
 <<https://youtu.be/V9ScfZEEN-M>>

En Aires de Domingullo hay una homología estructural entre los sonidos musicales y la alianza sónica de familiares-aliados que se articula a la solidaridad y la reciprocidad que involucran la fiesta. Don Walter es el director y suele hacer la melodía principal en el violín. Aunque antes hubo otros intérpretes que hicieron el segundo violín, y en 2018, él asumió el canto e ingresó una violinista. Don Walter se basa en el afinador electrónico, aunque antes se guiaba sólo por su oído, de modo que la tonalidad funcionaba en una afinación relativa. En la fuga *Niño Bonito*, el nieto Eduardo añadió una introducción en su violín y en la segunda frase innovó con algunos contracantos, como parte de los arreglos en la forma contemporánea. Tocó también al estilo antiguo de los violinistas *mayores* en unísono y en octavas con las cantoras, como se lee en el tercer pentagrama del primer sistema. Otras veces, abuelo y nieto tocaban a dos violines en terceras y sextas paralelas, o cuartas y quintas justas, con pequeños adornos (mordentes), como los violinistas hacían desde antes, como en las grabaciones del IPC de la década de 1970. Los violines de aquellos que han estudiado con técnicas académicas europeas suenan más brillante, como toca Eduardo, en contraste con las sonoridades opacas de los *mayores* que aprendieron con los saberes locales, como don Walter. “Eduardo toca con las notas más separadas, y mi papá levanta menos la mano”, me señaló Martha. Algunos violinistas mayores se colocan el instrumento en el pecho, técnica que tal vez aprendieron de la imitación de la práctica durante la colonia (Muñoz, 2016).

Doña Ana, autoridad en la fiesta, así como en el canto, es la voz principal de cada verso escrito en la voz de contralto en el primer pentagrama de cada sistema. Sus hijas, responden en coro la segunda voz, como se ve en el segundo pentagrama, con un registro grave y cierto color opaco y potente en sus voces, al igual que doña Ana. El color, registro y grosor de las voces varía mucho en toda la región, de modo que no podría afirmar que se trate de una constante o del estilo. También escuché voces muy agudas, como las de Caña Brava y Puma Blanca, otras brillantes y delgadas tanto en mujeres como en hombres. La tesitura de todos los cantos que escuché no supera la 11ª y los saltos de cuarta justa, al alcance de todo tipo de voces para que todos canten y *adoren*. Las frases de pregunta y respuesta de *Niño Bonito* forman cuartetos de forma responsorial, por pares de melodías iguales. “Son coplas o versos”, señalan. En palabras de doña Celmira Ulabarri, una mujer que fue mi interlocutora varias veces, vecina de la familia Lasso Caracas, “es en forma de eco, los unos encoramos y los otros van respondiendo”. Puede haber secciones de estrofas y coro, y luego secciones

responsoriales, que en la performance de las Adoraciones suelen repetirse muchas veces, de acuerdo a la exigencia de los bailarores a los músicos y su propio entusiasmo.

Transcripción 1 - Cuatro versos de la jiga *Niño Bonito*, Aires de Domingullo, 2017

14

A 1

En un por-tal de Be - lén La yel

A 2

Hay es-tre-llas sol y lu - na

Ni-ño Bo-ni - to ni-ño bo-ni - to

Vln.

I

D.B.

S. 1

S. 2

19

A 1

Vir - gen y San Jo - sé

A 2

Ni - ño Dios en la cu - na

Ni - ño bo - ni - to ni - ño bo - ni - to

Vln.

I

V

V7

D.B.

S. 1

S. 2

En Aires de Domingullo, el contrabajo y el tiple, la base armónica, son tocados por los *aliados* que se formaron en instituciones educativas en la ciudad, Paul y Yamid. En todo el

repertorio la armonía se movió entre las funciones de tónica, subdominante y dominante, y ocasionalmente las dominantes de las últimas dos. Paul me explicó que a veces, hacía algunas inversiones de los arpeggios, y acordaba con Yamid, separar los registros, de modo que el tiple tocara acordes agudos, “sin salirse de la tradición”. Yo hice la Transcripción 1 a la cual Paul añadió los bajos tal como él los toca. Ya que él aprendió observando y conversando con algunos contrabajistas, me señaló que otros “suelen hacer síncopas más largas”, “pero cada uno tiene su estilo”, y “saben de armonía”. En particular el anterior contrabajista, don Isauro Banguero, que ya falleció, así como otros que escuché, entre ellos Palmeras, Puma Blanca y Brisas de Catalina, suelen marcar fundamentalmente la segunda y tercera negra del compás, extendiendo la última hasta el primer tiempo del siguiente compás, en una síncopa caudal. Tal vez esta característica de los bajos así como la apropiación del instrumento del contrabajo se vincule a la propia práctica de la *salsa* y el *son cubano* aunque se base en ritmos binarios simples y en menor medida, binarios compuestos, en la cual el *bajo anticipado* es una regla, tal como aprendí tocando en algunas orquestas en Cali. Ya que la mayoría de los músicos de cuerda con los que conversé también la tocaron, y es el género masivo más extendido en las propias Adoraciones y fiestas particulares. Además, el contrabajo se interpretó en la música cubana y fue más común a partir de su difusión mediática en el siglo XX, lo que tuvo impacto en la región con las radios locales (Waxer, 2002).

Las bandas de vientos que escuché en campo fueron Jugueritos, de Quinamayó (Jamundí), Legado Nortecaucano, de Mingo (Guachené), y la Papayera Quilichao (Santander/Caloto). La trompeta, el saxofón alto, el clarinete y el trombón, alternaban las melodías y apoyaban el canto, generalmente en unísono u octavas; el bombardino o barítono, hacían contracantos; la tuba, bajo helicón, o *bombarda* o *bombarra*, tocaban los bajos en configuraciones muy parecidas a las del contrabajo o guitarra *marcante* en el conjunto de cuerdas, pero tocando el primer tiempo. A diferencia de las cuerdas, los vientos tendieron a privilegiar tonalidades con bemoles, dado que varios instrumentos son transpositores, mientras que las cuerdas utilizaban tonalidades con sostenidos, más cómodas para estos. También era común que las cuerdas afinaran medio tono más abajo para quitarle tensión a las mismas y evitar que se rompieran en la larga jornada de las fiestas, como me explicaron, de modo que sonaban en tonalidades bemoles. Pero, en suma, la elección de las tonalidades depende de una negociación entre el registro más cómodo para todo tipo de cantoras y cantores y el de más fácil ejecución en vientos y cuerdas.

Un ritmo constante, fue replicado en todo el repertorio por las manos del compadre don Saulo en el redoblante, del nieto Derian en la tambora o bombo con platillos, y de doña Ana con las maracas, que escribí en el pentagrama inferior de la transcripción 1. El sonido del parche de la tambora tendía a crear otras sensaciones sincopadas y polirrítmicas que seguían los movimientos del baile. En las bandas es muy parecida la base rítmica instrumental que la llevan el redoblante o caja, y bombo con platillos o *batería* respectivamente, con la misma base de la transcripción 1. La percusión de tambora, platillos o campana, las maracas, el chucho, el güiro, fueron siempre instrumentos variables. Pareciera que la forma de tocar el bombo hubiera cambiado con el tiempo, aunque sólo es posible contrastarlo con las grabaciones más antiguas de la década de 1970. En las grabaciones que el IPC hizo en Domingullo, eran más frecuentes los repiques del parche del bombo.

Ante el desconocimiento de la autoría de las jugas más antiguas, doña Ana suele decir “es la inteligencia de nuestros ancestros” y doña Celmira, complementa “es el pensamiento de los abuelos”. Así, los sonidos guardan camadas de antiguas memorias de los abuelos, traídas como eco en las voces, cuerpos y territorios en instantes de *adoración*.

La solidaridad y reciprocidad tiene su contrapunto en una competencia como un asunto de prestigio a nivel regional que usualmente, no se explicita de modo verbal. Pues se busca hacer la mejor fiesta de Adoración y aunque existe un repertorio común a toda la región, algunas piezas se consideran de exclusividad de cada grupo que inclusive optan por no grabarlas. Siguiendo el sentido de la competencia, algunos dueños de fiesta buscan “contratar los mejores músicos de la región”.

De un lado, la *juga* y el *torbellino* comparten características con otras prácticas musicales afrolatinoamericanas, como los cantos responsoriales, cierta circularidad o forma en espiral, polirritmias y ritmos en síncope (Ferreira, 2011). Nociones nativas como la “ronda”, “redondilla” o “culebra” para el baile de la fuga, resaltan su sentido de circularidad y continuidad. Tales saberes musicales coinciden con lo que Quintero (2009) llama *músicas mulatas*⁷⁶, expresiones de matriz africana que emergieron de hibridismos a lo largo de procesos históricos semejantes en América, que no disocian baile de música, lo vocal de lo corporal, donde el colectivo manda y los solistas adornan sobre la estructura, y no tienen un solo principio centralizador. Tal vez la simultaneidad de violín y voces sea una reminiscencia de timbres densos de memorias musicales africanas. De otro lado, los análisis basados en la

⁷⁶ El aporte de Quintero busca resignificar la noción de *mulata*, señalando la resistencia y descolonización de los saberes corpo-musicales afrolatinoamericanos, para despojarla de las connotaciones peyorativas que le atribuyó el racismo moderno.

teoría musical occidental señalaron la métrica binaria compuesta de (6/8), y figuras rítmicas comunes de las prácticas musicales negras, blanca-mestizas e indígenas de todo el suroccidente colombiano que Miñana (1997) llamó “sistema musical del bambuco”⁷⁷. Miñana (1987, p. 48) señala la recurrencia característica de la síncopa caudal, que extiende la última figura de un compás al inicio del siguiente en la rítmica melódica, como se observa en las transcripciones, mientras que los bajos usualmente silencian el primer tiempo en el bambuco.

También algunos repertorios *extranjeros* que se tocan/bailan como jugas se podrían codificar en 6/8, como uno que otro aguinaldo venezolano y “un villancico en forma de joga”. No obstante, aunque los aspectos rítmicos apuntan intercambios, no implican epistemologías y ontologías sónicas compartidas.

Ahora bien, la musicología nativa o su acustemología política, no separa las herencias en cada aspecto sonoro y entiende todo ello junto, las múltiples herencias hispanas, africanas, indígenas, familiares y re-creaciones contemporáneas como *música ancestral*. La ancestralidad para algunos es la africanidad, resaltada por la perspectiva de la diferencia cultural del movimiento afrocolombiano. Doña Ana señaló en otro momento que había cantos con cierta “nostalgia africana”. También constituye “el pensamiento de los abuelos” es decir, ancestros lejanos y recientes, que tuvieron la inteligencia y capacidad de hacer suyo el territorio, cultivarlo y posibilitar la vida colectiva mediante solidaridades, apropiando y re-creando saberes de diferentes proveniencias. Que inventaron versos para el Niño Dios, le bailaron y *adoraron* toda la noche, cuyo eco se rememora y actualiza en cada performance.

3.1.3 Nacimiento y Encuentre: la performatividad del bienestar colectivo en comunidad-red

De acuerdo con las Adoraciones que presencié en diferentes momentos y espacios desde mi primer encuentro con el mundo sonoro hace más de una década, la estructura de la fiesta es tripartita, pautada por su dimensión sónica. Específicamente, la asistencia en varias ocasiones a las Adoraciones en Domingullo (2017, 2018, 2020) y a las de Santa Rosa (2005, 2007, 2017, 2018), me permitió tener una dimensión diacrónica del performance en esos lugares. Su estructura básica, que entiendo como dinámica y sujeta a los avatares de cada performance, en síntesis, consistió en: *Baile de joga y músicas populares – Nacimiento y/o Encuentre - Baile de joga y músicas populares*. Primero, el estruendo de la quema de algunos

⁷⁷ Que comprende también el *currulao* de la Costa Pacífica, los *rajaleñas* del Huila andino, el *küch wala* de los Nasa y otras prácticas musicales cercanas. De ese modo, las transcripciones de la percusión básicas y sus variaciones coinciden con las elaboradas por García (1997, p. 130), Carabalí (2012, p. 72), Portes (1986, p. 97), Sevilla, Portes y Martínez (2009, p. 90-93) y Miñana (1997). Otros autores observaron en una geografía más amplia su semejanza con ritmos presentes en África desde el sur de Marruecos hasta el Congo (Cler, 2011).

cohetes de pólvora, anunciaba el inicio de la fiesta al entorno vecino. El segundo momento, era el centro del ritual, *el nacimiento*, en el que observé una procesión donde alguien cargaba la imagen del Niño Dios (la dueña de la fiesta, la figura de la madrina o de la Virgen María) con unos cantos, bailes y versos específicos y diferentes en cada lugar. Finalmente, el baile de jugas intercalado con el baile de músicas populares continuaba. Con base en esta estructura se añadieron otros elementos en diferentes poblados. El lugar de los niños era central en el *Nacimiento* y *Encuentre* donde tenían un espacio particular para cantar, bailar y recitar. Algunas veces se disfrazaban de la Virgen María, San José, Pastorcitos y Ángeles de las nubes, como sucedió en Domingullo. En Santa Rosa se añadieron los personajes de la madrina y el padrino, los soldados, la gitana, la india y las capitanas, estas últimas interpretadas por mujeres adultas. A partir del incentivo del documentalista Carlos Mera a recuperar la memoria del instrumento percusivo del *carángano*⁷⁸, este se construyó e interpretó en 2016 y 2018, anunciado por micrófono a los asistentes. El *carángano*, tocado junto a la Papayera Quilichao, a veces se perdía junto a su percusión. Don Faustino afirma: “lo ví tocar cuando era niño, pero no se tocaba antes junto a la papayera”. En Domingullo doña Ana llevó pólvora (*chispitas mariposa* y un volcán), a veces diseñaba un mecanismo en el que la estrella del pesebre llega al mismo por una piola que alguien halaba, o los niños cargaban banderitas.

Si bien el ritual es un espacio de aprendizaje y enseñanza por excelencia de versos, bailes y cantos, fuera de él, hay algunos soportes a la memoria y cortos ensayos. Algunos consisten en lo que Lucas, Arroyo, Stein y Prass (2003) denominan *etnopedagogías musicales* en el contexto de culturas populares afrobrasileñas, donde la “escritura no es una prioridad, sino la comunicación a través de performances visuales, gestuales y auditivas”⁷⁹ (p. 5). Así, para preparar el momento del Nacimiento, doña Ana escribía en papelitos un verso para que cada niño lo memorizara, y luego los citaba a un ensayo. Ahí, practicaban la procesión o “marcha” que daba media vuelta a la casa y finalizaba frente al pesebre, donde los niños bailaban en fila, del más bajo al más alto, mientras que doña Ana cantaba, bailaba y llevaba el ritmo con sus palmas, guiándolos al frente. Luego recitaban un verso y exclamaban “¡Que sea para bien!” y terminaban con una venia. Algunos niños eran sus nietos, pero participaban sólo quienes quisieran hacerlo. Doña Ana corregía con cariño y firmeza el estilo de declamación de los niños: “dígalo bien duro, así bonito como habla usted”. De verso en verso declamado

⁷⁸ Bermúdez (1985, p. 107) señala que el carángano se toca con los conjuntos de *rajaleña* en el departamento vecino del Huila. También supe de interlocutores que al sudoeste del Valle del Cauca había sido común.

⁷⁹ Original: “a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas”.

cada año, los niños podían ir acumulando en su repertorio una buena cantidad de ellos. Luego me decía “ellos van viendo y van siguiendo lo que uno hace. Cualquier actividad. Si ellos ven, ‘ve a mi mamá le gusta sembrar’, ellos también empiezan a hacerlo”.

Figura 23 - Los niños avanzan al *Encuentre* en Santa Rosa, 2018.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Transcripción 2 - Cantos en tono menor y palmas de doña Ana alternados con versos, 2018.

9. Del cie - lo ca - yó/u-na/es - tre - lla/y ha ca - i-do/en el por - tal

14. 2. la tie - ne u - na don - ce - lla en su man - to/o - ri - gi - nal

La mayoría de textos expresan amor y homenajean al Niño Dios de modo general, y algunos explicitan el enunciador, sea una pastorcita, o los reyes magos o la mula y el buey, que interpretan adultos. Algunos versos declamados que enseñó doña Ana, son: “Yo soy la más chiquitita que vengo a tu adoración. Saca la mano derecha y échame la bendición”. Y “Desde la montaña vengo toda llena de cabillo, sólo por venir a ver al niño Dios que ha nacido.”. Además, de la sensibilidad corpo-oral y sónica que aprendía siguiendo a doña Ana, desde mi saber académico, mi audición capturaba que cada dos versos ella cantaba el mismo

texto alternando sobre dos melodías, una mayor y otra menor, la única donde aparece un sexto grado mayor, combinando un modo dórico con la escala menor melódica, en un giro poco común para el resto de piezas, tal como registro en la Transcripción 2. Ella repetía en la rítmica melódica y percusiva de las palmas las figuras del segundo compás, que también son las más comunes del bombo en los cortes entre secciones, pautando los acentos coordinados con su baile y su caminar.

En la tabla 1 y 2 presento la estructura de las Adoraciones a las que asistí en diferentes momentos de acuerdo a su duración, y las variaciones más sobresalientes entre ellas. Las fiestas de un día, iniciaban en la tarde, el nacimiento ocurría en algún momento de la noche, e iban hasta el amanecer con mayor efusividad. Otras Adoraciones, como las de Santa Rosa, San Nicolás (Caloto), y Quinamayó (Jamundí) que apoya la alcaldía y coordina un “comité pro-fiesta” que integran los antiguos dueños de la fiesta, duraban cuatro días. Durante ese periodo hubo varios momentos de baile de jugas y se incluyeron diferentes actividades pensadas para atraer público, variables cada año, tales como partido de fútbol, exhibición de artesanías, pelea de gallos, presentaciones de grupos musicales, feria infantil, exhibición de quema de pólvora, vara de premios e inclusive el discurso del Alcalde de turno. Tal diversidad orientada hacia el turismo local era motivo de críticas de algunos de los antiguos organizadores “¡ya parece una feria!”, mientras que otros lo veían de modo favorable, pues así “todos pueden trabajar y la comunidad se beneficia”. Doña Ana también ya pensó en incluir diferentes actividades en su fiesta, invitó al nuevo grupo de violines caucanos de su nieto Eduardo, llamado Tumbafro, y pensó en invitar un grupo de danzas folclóricas que hizo una coreografía del torbellino y un cantante indígena, aunque su participación no llegó a concretizarse. Esa tentativa de “beneficiar a todos”, *adorando*, se da en medio de todo tipo de avatares y tensiones. La propia doña Ana, señalaba “miro que todo se de en orden, y que no haya peleas”. Situaciones que vi dirimir a la propia doña Ana, regañando a jóvenes y viejos cuando fuera necesario. En Santa Rosa, donde la fiesta dura varios días y hay varios momentos de baile de juga y recitación de versos, el evento central es el *Encuentre*. Narro en el siguiente fragmento del diario de campo, el Encuentre en 2018.

Video 6 – *Encuentre*, Santa Rosa, 2018. Disponible en <<https://youtu.be/ab1shminRhc>>

<p>El Encuentre se hizo pasado el mediodía en un llano a pocos metros de donde inicia la vereda de Santa Rosa. Varias personas caminaron desde la casa principal de la familia Balanta donde primero se habían bailado unas jugas. Cuatro niños cargaban el altar con la cuna del Niño Dios, adornada con papeles de colores, y una niña, la madrina, elegantemente vestida de blanco, cargaba otra cuna más pequeña. Colocaron ambas cunas una al lado de la otra. Por la lluvia de la noche anterior, no se había escondido el Niño Dios en otra casa, como se solía hacer, así que ambos Niños salían de la casa Balanta. Madrinas, padrinos, capitanas, San José, la Virgen y ángeles bailaron en <i>redondilla</i></p>

frente a fotógrafos y visitantes, mientras algunas mujeres repartían *masato* o *aguapanela*⁸⁰ a todos. Luego de unos veinte minutos de baile salimos del llano a la Vuelta de los Músicos, donde inicia el camino. Dos pequeñas procesiones una frente a la otra, liderada por los niños, cargaban el Niño Dios. En tono ceremonioso, las capitanas y los niños recitaron loas, finalizando siempre con “*que sea para bien*”, lo que repetíamos los asistentes. Luego todos avanzamos en una sola procesión hacia el interior de Santa Rosa, acompañados por las jugas. En los últimos años habían fallecido dos mujeres mayores de la familia Balanta que coordinaban las Adoraciones antes, de modo que cantaron un villancico y una joga en homenaje frente a la casa de cada una, pausando la procesión. Más adelante cantaron las dos piezas principales de la fiesta, el arrullo *Cantemos todas* y la joga *Tomes teme*. Doña Fantines me explicó “yo siempre los asocio a ellos dos como la *sopa* y el *seco*⁸¹. Que si usted se toma la sopa se come el seco. Y si no se come el seco se toma el jugo. Pero nunca le hace falta eso en la mesa”. El arrullo *Cantemos todas*, es a 4/4 y “en ninguna otra parte lo cantan”.

Los cambios en los imprevistos de la lluvia, el fallecimiento reciente de autoridades de la fiesta y la incorporación de su homenaje dan cuenta de la dinámica permanente del ritual.

En algunos lugares como Dominguillo y el Palmar se marcó la relevancia del momento sagrado con el cambio a métrica binaria simple en 4/4, de la única pieza del repertorio local. En el primero, se trata de un *arrullo*, y en el segundo, consiste en *Gloria in excelsis deo* -frase en latín para *Gloria en lo alto de los cielos a Dios*- un antiguo y famoso himno de la liturgia católica. En la Palomera, la misma melodía tenía letra diferente e incorporó la frase de *Gloria, es el Niño Dios*, en una variación de *Gloria in excelsis Deo*. El Encuentre en Santa Rosa reúne dos Niños Dioses, de modo excepcional, y en Buenos Aires pueden reunirse muchos Niños Dioses “representando a diferentes veredas” como me contó doña Graciela, lo que simboliza la unión intercomunitaria y cierta competencia no explícita. En una ocasión una visitante blanco-mestiza le preguntó a doña Graciela por qué la imagen del Niño Dios era blanco y no negro. Ella le respondió “porque yo no soy racista”, invirtiendo los estereotipos y tensiones raciales presentes en la sociedad, y sugiriendo que no tendría por qué modificar la imagen convencional del Niño Dios, que era blanco según el mito.

Video 7 - Arrullo en Nacimiento, Dominguillo, 2017. Disponible <https://youtu.be/NNgJX_Di6B0>

Es decir, más allá de las filas del baile, las prácticas músico-performáticas se enlazan a redes intercomunitarias y dependen de un entramado de circulaciones: grupos musicales, asistentes de la misma vereda o comunidades vecinas, gente de ahí que ahora vive en la ciudad, y uno que otro turista, periodista o investigador que viene de lejos configuran una comunidad en red. Esto tiene resonancia con la forma de redes de fiestas en otras latitudes, tal como se configuraron las *congadas* y fiestas de catolicismo popular de matriz afro en gran parte de Brasil (Prass, 2009). En consonancia con la noción epistemológico local de la fuerza

⁸⁰ El *masato* es una bebida a base de maíz, mientras que la *aguapanela* es hecha de *panela* de caña de azúcar.

⁸¹ Usualmente en Colombia, el almuerzo se compone de dos platos, la sopa, y el seco. El último comprende arroz y granos, algún tipo de carne y un complemento. Se acompaña con el jugo.

de caminantes/bailadoras y sus caminos por el territorio, Ingold (2011) señala que “las vidas se llevan no dentro de los lugares sino a través de ellos (...). Donde los habitantes se encuentran, los senderos se entrelazan, ya que la vida de cada uno se une con la otra. Cada entrelazado es un nudo” (p. 148). Me parece que, como aprendiz de caminante y bailadora, el propio baile de juga actúa como anudamiento de caminos para tejer la territorialidad sónica, impulsado por el propósito de *adorar*, que constituye en suma, *participar*, construir comunidad. No sólo las prácticas musicales acontecen *en* ese territorio, sino que ellas mismas *dibujan* el mapa y construyen el territorio. Luego de este momento musical ceremonioso seguían las declamaciones de los versos, que se alternaban con una misma juga después de cada uno. Los versos, sobre todo los recitados por los mayores, tenían un estilo solemne y cuando eran muy expresivos la gente aplaudía emocionada. La relevancia de la frase “¡Que sea para bien!”, infaltable en todos los performances a los que asistí, exclamada por declamadores luego de cada verso, y repetida por los asistentes y el canto es de profunda potencia performativa, en el sentido de que hace lo que enuncia (Vilas, 2005). Es la frase performativa que concretiza la voluntad participativa del *adorar* gestionada en cada actividad de los asistentes en el momento más importante del ritual; instaura el bienestar colectivo e impulsa su extensión al futuro. Esta performatividad del bienestar colectivo de una práctica performática tiene sentido dentro de una acustemología política, agenciada en las prácticas musicales y sónicas.

Tabla 1 - Estructura Adoraciones al Niño Dios de un día

Adoraciones al Niño Dios				
Vereda o lugar (Municipio)		Baile de juga y músicas populares	Nacimiento	Baile de juga y músicas populares
Un día: desde la tarde hasta el amanecer				
Agua Blanca (Buenos Aires)	2017	Baile de juga y músicas populares en espacios separados	<i>Nacimiento:</i> Procesión con baile y canto de Arrullo cargando la imagen del Niño Dios. Versos	Baile de jugas y músicas populares hasta el amanecer intercalado con las jugas Torbellino
La Capilla (Santander)	2017			
El Tajo (Santander)	2018			
Barrio Morales Duque (Santander)	2007			
Barrio Antonio Nariño (Santander)	2007			
San Marcos (Buenos Aires)	2009			
La Palomera (Buenos Aires)	2015	Baile de juga y músicas populares en el mismo espacio	<i>Nacimiento:</i> Procesión con baile, canto y versos de Arrullo cargando al Niño Dios.	Baile de jugas y músicas populares hasta el amanecer intercalado con las jugas
El Palmar (Santander)	2009			
San Antonio (Santander)	2005			
Dominguillo (Santander)	2017 2018 2020	Baile de juga y músicas populares intercalados en el mismo espacio	<i>Nacimiento:</i> Procesión, baile y canto de Arrullo con el Niño Dios. Adoración de los Reyes Magos La Mula y el Buey	Baile de jugas, Torbellino y músicas populares hasta media noche. Músicas populares hasta el amanecer

Tabla 2 - Estructura Adoraciones al Niño Dios de cuatro días

Adoraciones al Niño Dios						
Vereda o lugar (Municipio)		Baile de juga y músicas populares		Nacimiento - Encuentre	Baile de juga y músicas populares	
		Día 1	Día 2	Día 3	Día 4	
Santa Rosa, (Caloto)	2005 2007 2017 2018	Actividades culturales Baile de jugas hasta el amanecer Baile de músicas populares en espacios separados	Alborada Caravana Actividades culturales Entrega del Niño Dios Baile de jugas y músicas populares en espacios separados	<i>Encuentre</i> de Niños Dioses al medio día. Baile de juga y versos de todos los participantes. Procesión con baile y canto de Arrullo cargando la imagen del Niño Dios de pastorcitos, Virgen, San José, capitanas, gitana, indias, ángel de las nubes. Baile de jugas y de músicas populares en espacios separados hasta el amanecer	Actividades culturales Baile de la Mula y el Buey El mamarón (Sólo en Santa Rosa) India Vieja Recolecta de guarapo Baile de jugas y Baile de músicas populares en espacios separados	
		Día 1	Día 2		Día 3	Día 4
Quinamayó, (Jamundí)	2007 2020	Actividades culturales Baile de fugas hasta el amanecer Baile de músicas populares en espacios separados	Alborada Actividades culturales Procesión con Niño Dios al Mediodía Misa: Eucaristía <i>Nacimiento</i> : Procesión nocturna con baile y canto de Arrullo cargando la imagen del Niño Dios de pastorcitos, Virgen, San José, ángel de las nubes. Baile de juga y versos de todos los participantes. Baile de la Mula y el Buey Baile de jugas y de músicas populares en espacios separados hasta el amanecer	Actividades culturales Baile de jugas y Baile de músicas populares en espacios separados	Actividades culturales Baile de jugas y Baile de músicas populares en espacios separados	

3.1.4 *Mi yuca y/o Mi platanito*: grabaciones de reciprocidad campesina en diferentes colores y zonas

Desde la última década varios textos sobre las prácticas musicales locales relacionan la zona plana a la instrumentación de los vientos y la zona montañosa, a las cuerdas. A partir de cuatro grabaciones de la fuga *Mi yuca* o *El platanito* y mis recorridos siguiendo a caminantes y cantoras, quiero señalar tales conexiones. También me alimenté de una audición intensiva de las grabaciones ya publicadas. La mayoría de ellas se hizo a partir de 2004, y luego entraron a circular en recopilaciones informales de CDs en mp3 que se venden a dos mil pesos (0,40 cents de USD) en pequeños puestos en las ciudades por toda la región.

Sintetizo en la tabla 3, las características principales de las grabaciones y algunos datos desde la teoría musical occidental de las versiones de la fuga, que entiendo articuladas a una acustemología política donde las economías morales como la solidaridad y reciprocidad que he mencionado se entraman en lo sónico-performático. Las cuatro versiones tienen amplias variaciones en la instrumentación, la melodía, la estructura, la letra y la tonalidad, y constantes en la participación del coro, unísonos y duplicaciones de la melodía, la frecuencia de repeticiones de las partes, y las funciones armónicas.

La letra tiene dos sentidos contrapuestos, que apunté anteriormente como solidaridad y reciprocidad campesina, de un lado, y de otro, competencia y confrontación. En relación al primero: “Si quiere comer maduro váyase a mi platanal/ te doy un racimo verde y otro para madurar”; “Mi yuca está muy sabrosa”; “Este platanito viche que traes cuando venís hasta que no lo comamos de mi casa no salís”. En otras frases, se enfatiza la competencia en un tono de presunción: “yo no he convidado tanta gente para que se beba mi aguardiente”, “Vos págame mi perro, el perro que te mordió/si no me pagas mi perro te traigo el corregidor”, “Esa chicha no la bebo porque la hizo una mujer/De donde vengo la ceban y destilan mejor la miel”. Ambos sentidos de solidaridad y de competencia se construyen tanto en un mismo poblado como en la circulación por la región, que revelan fragmentos como “váyase a mi platanal” y “de donde vengo”.

Tabla 3 - Cuatro versiones de la fuga *Mi Yuca* o *El Platanito*

Intérpretes, año de grabación	Alegres Negritos de Dominguillo y el Tajo (1977)	Aires de Dominguillo (2017)	Cantoras de Mingo (1986)	Papayera Quilichao (2007)
Tema musical	<i>Mi Yuca</i>	<i>Mi Yuca</i>	<i>El Platanito</i>	<i>El Platanito</i>
Lugar del evento musical	Estudio de grabación	La Capilla (Santander de Quilichao)	Estudio de grabación	El Tajo - Mis Esfuerzos (Santander de Quilichao)
Lugar de origen de los integrantes	Dominguillo y el Tajo (Santander de Quilichao)	Dominguillo, El Carmen (Santander de Quilichao) y Cali	Mingo (Guachené).	Santa Rosa (Caloto), Santander de Quilichao, Silvia, Miranda.
Título/Medio de Grabación	<i>Disco 1. Asocaña. Muestra folclórica de campesinos de Dominguillo y El Tajo.</i> Medellín: Industria Electro Sonora. LP 01(9935)00070	Grabación de Adoración. Audio digital	<i>Música Religiosa de Negros nortecaucanos. En las voces de las cantoras de Mingo</i> Medellín: Sonolux, LP 01(9935)01090.	Grabación de Adoración. Casete.
Proceso en el que se hace la grabación	Premio Música Indígena Actual del Primer Concurso de Música Colombiana de la Asociación de Cultivadores de Caña de Azúcar	Grabación de Adoración del Trabajo de campo para tesis doctoral	Vinculado a la investigación <i>Las Adoraciones nortecaucanas del Niño Dios</i> de Portes ([1986] 2009).	Grabación de Adoración del Trabajo de campo para monografía de pregrado
Género-performance	Fuga.	Fuga	Bunde	Fuga
Link de Audio/Video	Audio 4 – Mi Yuca, Alegres Negritos de Dominguillo y el Tajo. Disponible en https://youtu.be/jaDKHgfD_Go	Video 5 – Mi Yuca, por Aires de Dominguillo. Disponible en https://youtu.be/l6YZAXIY2eg	Audio 5 – El Platanito, por las Cantoras de Mingo. Disponible en https://drive.google.com/open?id=1QqoP2yeFxrJ2WXo78gCjIb3xc40mzS16	Audio 6 – El Platanito, por la Papayera Quilichao, Disponible en https://drive.google.com/open?id=1KUH9RwmVesrDYH0BSS60vyNTaeUgnLDP
Voces	Un coro de voces mixtas canta al unísono todo	Tres voces diferentes. 1 solista, Segunda voz y dos coristas.	Dos voces. Solista y coro	Los asistentes a la fiesta son los que cantan. Canto unísono. No usan micrófono y los vientos tapan las voces
Instrumentos	Violín (toca a dos cuerdas),	Dos violines a unísono,	Tambora y voces. En el resto de la	Trompeta, saxofón alto,

tación	tambora, requinta, güiro, voces.	tiple, bajo, tambora con platillos, redoblante y voces.	grabación son acompañadas por vientos.	clarinete, trombón, redoblante, bombardino, la tuba y bombo con platillos.
Estructura formal	A B (coro) (violín) A B A B A B C (responsorial) Forma estrófica.	A B C (violines) A B C (responsorial) A B C (violines) A B C Violines y luego voces hacen el tema completo.	A B (coro) A B A B C (responsorial) Una sección B diferente a los otros temas	A B (coro) C A D (Redoblante improvisa) A B C Voces cantan todo el tiempo Forma estrófica.
Armonía	Tónica y dominante. Implícito en la construcción melódica.	Tónica y dominante. Acompañamiento armónico	Tónica y dominante. Implícito en la construcción melódica	Tónica y dominante. Implícito en la construcción melódica
Tonalidad	<i>Fa sostenido menor</i>	<i>La menor</i>	<i>Re menor</i>	<i>Sol menor</i>
Letra	Mi yuca está muy sabrosa mi yuca sí mi yuca no revuelta con rascadera mi yuca sí, mi yuca no <u>Coro:</u> alargaste el sueño cuando me dormí, que por ese sueño todo lo perdí. Vos págame mi perro, el perro que te mordió, si no me pagas mi perro te traigo el corregidor Hay mi perrito, Juan de dios Un guarapo fuerte, lo mató por un platanito viche que traes cuando venís, hasta que no lo comés de mi casa no salís <u>Coro.</u> Si quiere comer maduro, váyase a mi platanal, te doy un racimo verde y otro para madurar. (música del coro) Oh sana, Oh sana, Oh sana de Dios. Que en la noche buena se murió...	Este platanito viche que traes cuando venís hasta que no lo comamos de mi casa no salís <u>Coro:</u> amalaya el sueño cuando me dormí y por ese sueño todo lo perdí Hay mi perrito, Juan de dios un guarapo fuerte, lo mató. Si quiere coger maduro, vas hasta mi platanal te doy un racimo verde y otro para madurar <u>Coro</u> Esa chicha no la bebo porque la hizo una mujer De donde vengo la ceban y destilan mejor la miel	Quien tiene su platanal y con pala no lo desyerba, cómo quiere tener fruto si no le arranca la hierba. <u>Coro:</u> yo no he convidado tanta gente para que se beba mi aguardiente. Por un platanito viche que traes cuando venís. Hasta que no lo comés de mi casa no salís. <u>Coro.</u> Por una gallina zara un poquito de aguardiente Se ha venido a concentrar a mi casa tanta gente. <u>Coro.</u> Dame mi plátano. Platanito Que me des mi plátano.	(no se entiende)

El análisis del contraste entre las interpretaciones de Aires de Domingullo (2017), cuarenta años después de los Alegres Negritos (1977), ambos grupos de cuerdas, surgió en la audición conjunta con los primeros sobre la grabación antigua. La mayoría de intérpretes de ambos grupos son oriundos del mismo lugar, Domingullo y El Tajo, localizados en el piedemonte, la frontera donde inicia el ascenso a la montaña.

Un día llevé una selección de grabaciones de campo hechas a los Alegres Negritos en 1975 por el IPC para escucharlas junto a miembros de la familia Lasso Caracas y del grupo Aires de Domingullo en esa vereda. Algunos de los músicos de los Alegres, eran sus parientes. En retribución, don Walter me mostró la grabación de estudio de los Alegres Negritos de 1977. Sobre esta última grabación una hija de doña Ana exclamó con sorpresa “¡suenan muy agudo esas voces!” Era un contraste evidente ya que todas las mujeres cantoras de la familia tenían registros más graves o contraltos. Otra agregó “está más lenta”, “hay un montón de gente cantando”, “Suena como indígena, más marcado”, revelando la porosidad de las musicalidades. Los más jóvenes de la familia estuvieron poco tiempo y luego se fueron. No les llamaba la atención... ¿les disgustaba? Doña Ana escuchó con cuidado y reconoció a varias personas que cantaban y sobresalían entre los asistentes. “Antes asistía poquita gente, pero había más fiestas” dijo. Añadió que la gente era muy cortés y amable, “siempre se invitaba a algo para comer”, “por eso se canta ‘Este platanito viche que traes cuando venís, hasta que no lo comamos de mi casa no salís’”. Más tarde ella misma iría a cuidar sus plátanos y yucas, cultivos comunes en la vereda y en el patio de la “finca tradicional”.

Con doña Ana y don Walter había aprendido que el trabajo campesino se hacía en colectivo. Un grupo trabajaba cada día el cultivo de una persona, turnándose para menguar el esfuerzo y acompañar la jornada. El plátano y la yuca eran cultivos y alimentos de cada día, así como la ciudad también los consumía, en sopa, en guiso, fritos y cocidos. Si aún no habían madurado, había que esperar con paciencia e intercambiar trabajo u otros víveres con quien tuviera cosecha. Pues cada verdura, fruta, tubérculo tenía sus propios tiempos de siembra, crecimiento y maduración, que se superponían continuamente para que “siembre hubiera algo para comer”. Por eso doña Ana medía sus logros generalmente en términos de *cultivar* y *cosechar*. También se corría el riesgo de que alguien de otra vereda, pasando alguna dificultad robara un racimo de plátano, lo que colocaba en tensión y alerta el cuidado de cada finca. Cultivar y cosechar, otra expresión de la reciprocidad campesina, molda los movimientos y sonoridades en performance. En Domingullo donde el grupo musical base es formado por miembros de una familia, llega a cambiar casi la mitad del mismo con otros parientes y vecinos, lo que permite el aprendizaje de los jóvenes y disminuye el cansancio de todos.

La audición daba cuenta también de lo que percibí en mi tránsito por la región, con los sentidos atentos a las correlaciones de vientos en la zona plana y cuerdas en la zona montañosa. Hacia el occidente y el sur, subiendo la montaña, las fiestas eran más cortas y con menor cantidad de participantes en zonas rurales donde la densidad demográfica era menor, y

de ese modo, primaban los *Violines Caucanos*, anteriormente conocidos como *música de cuerdas*, o *chirimía*, pues su bajo volumen se alcanzaba a escuchar por los presentes.

En la región de piedemonte, frontera entre la zona plana y la zona montañosa confluyen ambas instrumentaciones. De modo que las dos grabaciones más recientes, de campo, en La Capilla (2017) tocaron las cuerdas de Aires de Domingullo pero a tan solo dos kilómetros en El Tajo (2007) tocó la Papayera Quilichao. En ella también la reciprocidad y solidaridad se hizo escuchar. No hubo amplificación ni un cantor/a principal, sino que eran los propios participantes de la fiesta los que bailaban y cantaban, aunque los vientos sonaran más fuerte que las voces, lo cual no parecía relevante, pues todos conocían la letra.

Las mayores fiestas en cantidad de participantes, duración, y variedad de actividades se suelen hacer en la zona plana donde se encuentra la vereda Mingo, más urbanizada, rodeada de la agroindustria cañera y cerca al eje de la carretera Panamericana, vía rápida a los centros urbanos mayores donde la mayoría de participantes tienen oficios más urbanos vinculados a la industria o negocios particulares. En ellas, tenía presencia la instrumentación de pequeña *banda de vientos* o *papayeras*. El volumen alto de los vientos alcanzaba al público asistente en las fiestas mayores, que con el tiempo introdujeron amplificación y tarima para los músicos.

Algunos de los integrantes de la Papayera Quilichao, un grupo itinerante de acompañamiento base para los cantores de cada poblado (Palau, 2007), participaron en las grabaciones de 1986 y 2007 de esta fuga, conocida en ambas como *El Platanito*. Pero también la variación instrumental podía depender del parentesco de los intérpretes con los dueños de la fiesta, como identifiqué en varios poblados. Además, en la vereda de Mingo, los nietos de las cantoras de la grabación de 1986, Zoraida y Johnatan, conformaron recientemente su propia papayera llamada Legado Nortecaucano y además, participaron del grupo de violines caucanos Folclor de mi pueblo, lo que les daba más prestigio. Tanto para la generación más antigua como para la más joven, los vientos continuaron siendo una actividad de hombres. Aun en ese contexto urbano se requería el mismo esfuerzo colectivo musical recíproco del *cultivar* para *cosechar*. Así, para tocar en jornadas extenuantes, la presencia de más de un tipo de instrumento dependía de si el director/a del grupo musical invitaba para que alternaran con otros intérpretes mientras los demás descansaban. Aunque si en algún momento faltan los recursos para contratar músicos, “basta la tambora y las voces”. Si en las fiestas de la zona plana hubo una amplia divulgación impulsada por la alcaldía y por los medios de

comunicación, en la zona montañosa, se divulgaba de voz a voz, de modo que fue a través de la red de interlocutores que tuve acceso a las fiestas de tamaño menor.

La falta de amplificación eléctrica, el alcance del volumen de la instrumentación con relación a zonas más pobladas de fiestas mayores y viceversa, incidió en su configuración en las últimas décadas. Ahora bien, la relación entre microrregiones y timbres no siempre fue constante. En la zona plana de Santa Rosa donde antes había violín, la papayera comenzó a tocar hace varias décadas “porque a la gente le gusta que suene duro”. Mientras que en Domingullo aunque los músicos locales tocaban cuerdas, también a menudo se invitó a las pequeñas bandas de vientos. Lo que persistió en las grabaciones y la difusión de la fuga en la región, sobre las diferentes ecologías, cantidad de participantes en zonas rurales y urbanas, las economías y la instrumentación, fue la solidaridad y reciprocidad campesina del *cultivar* y *cosechar*, reunida en las Adoraciones al Niño Dios en la participación mediante el *adorar*.

3.2 LA TRADICIÓN HA CAMBIADO MUCHO: LA JUGA COMO JUEGO Y UN SABER COMÚN

En este apartado abordo la relación entre la *juga* entendida como *juego* y la improvisación y sentido de goce que hay en el baile. Esta indagación sugiere además la relación entre un supuesto saber común y apertura a todo tipo de actores, y el dominio de un saber experto, reservado a actores específicos, que involucra tensiones ontológicas.

3.2.1 *Jugando con mis amigos: improvisación y proximidad*

En algún momento había pensado tocar junto a otros músicos como vía para aprender desde la experiencia, práctica común en la etnomusicología y como lo había hecho ya antes en una etnografía sociológica con los *grupos de secuencias* de músicas populares en Cali (Palau, 2016). Sin embargo, mi instrumento principal, la flauta travesa, no era común en las músicas locales. En la Papayera Quilichao los roles de género eran marcados: el canto de las mujeres y los instrumentos de los hombres, sumado a otras actividades “de hombres”, como el intenso consumo de licor y la formalización de un uniforme. En unas jugas toqué junto al grupo Palmeras lo que me permitió percibir la afinación en bemoles. Pensé también en aprender un instrumento y dominé elementos básicos, pero esto requería de mucho más que ello. La resistencia para tocar durante muchas horas y la permanencia extensa en campo que me impedían mis estudios en Brasil. Y aunque me invitaron a tocar en un par de ocasiones sentía que tenía más oportunidades de aprender, recorriendo y conversando en los diferentes

espacios y actividades de fiestas y festivales. De modo que me torné aprendiz de cantos, baile y de la resistencia de las *patirrucias* como he apuntado.

Durante una entrevista que le hice a un músico, cuando le pregunté por qué algunas personas le llamaban fuga y otras, juga, lo escuché decir “juga se escribe con *eje*”. En su respuesta vislumbraba el intercambio común entre los fonemas de la letra “f” por la “j” tan generalizado en la población afro del suroccidente colombiano. La variación iba más allá de ser un asunto fonético, pues había otras versiones circulando, que devinieron en mitos de las músicas, tal vez expandiendo los sentidos derivados de la ambigüedad sonora de la “j-f”. Algunas personas indican que se dice *juga*, enfatizando la fonética de la jota, porque se trata de un *juego*, mediante la experiencia del goce y la creatividad. En otra ocasión una señora afirmó “es que juga, viene de jugar, porque al niño Dios le gusta el juego, por eso se celebra y se canta como jugando”, en una concepción humanizada de la figura católica, consonante con algunas letras de jugas. El aire de juego tiene resonancia con la invención de nuevas letras sobre asuntos cotidianos para melodías antiguas con temas religiosos, como señalé anteriormente (Palau, 2007, p. 86). No quiero afirmar que siempre los participantes entienden la improvisación como juego, o explican la palabra juga en función de este. Sino que es una de las categorías nativas, o sea, una verbalización del saber y sentidos del saber/ser del baile/música de las jugas.

Como comenté en el primer capítulo, mi inicial contacto con las jugas hace más de una década, yo, una blanca-mestiza y *extranjera* –en el sentido de extraña- de la vecina ciudad de Cali, tenía el imaginario estereotipado sobre el virtuosismo dancístico de los cuerpos negros difundido por Occidente (Bohlman; Radano, 2000), por lo que observaba con respeto y timidez. Debí desconstruir este imaginario en la práctica misma del baile, donde percibí que los distintos movimientos en las *jugas* no exigían grandes agilidades y un solo paso básico bastaba. Uno al que cada bailarín imprimía su estilo, acorde a su corporalidad, peso y largura. Fueron también las mujeres mayores, expertas bailarinas, quienes me invitaron a unirme al baile ondeando sus faldas o con una pregunta de “¿ya bailó juga?”. Aún más, el baile manda sobre la música en las corporalidades y autoridad de las bailarinas, en las Adoraciones más que en otro tipo de eventos. Así lo evidencia la expresión de “matamúsicos” en la fuga la *Patirruca*, para referirse a que son las bailarinas quienes deciden cuándo parar, llevando a la extenuación a los intérpretes y regañándolos por sus errores o velocidad. En alguna una ocasión cuando el sueño me había vencido en la madrugada, despertaba y las mujeres mayores, con incansable energía, estaban preparando un café para los que habían amanecido.

Estas mujeres bailan con fluidez, sin cambios bruscos de principio a fin, con breves movimientos moderados, lo que resuena con el estilo de las jugas más antiguas, que se repiten muchas veces extendiéndose de diez hasta veinte minutos. En alguna vuelta de la fila se suele hacer un giro sobre el propio eje del cuerpo, que realiza el primer el bailarín y los otros siguen, que “se hacía como venia al Niño Dios y luego se siguió haciendo en cualquier parte”.

A veces, se forman varias filas distinguidas por generación (Lora, 2017). La forma de bailar innovando en los pasos no es muy reciente. En el registro del IPC hecho durante la Adoración del 25 de diciembre de 1975 en Domingullo, entre jugas y arrullos un hombre de la vereda le preguntó a Hernando Restrepo “¿está grabando la chirimía?”, refiriéndose a la instrumentación de violines y tambores. “Hoy día el folklore biche es distinto. Tiene reformas y arrebató y toda esa vaina... de pronto en un encuentro [de Adoración] de esos ahí sí graba”. Es decir, le advertía de la falta de circunspección de los jóvenes “el folclor biche”, al igual que cuarenta años después los viejos criticarían el bullicio de las nuevas generaciones. Durante el Festival de Marimba y Violines Caucanos realizado en San Antonio en 2017, presencié nuevamente la división generacional en las filas de baile.

La fila de los mayores, había principalmente mujeres a un ritmo más pausado, el ondear de sus faldas, y movimientos contenidos. En otras, los jóvenes variaban los gestos de acuerdo a lo que planteara el primero de la fila, creando pasos novedosos y divertidos. Mientras que la *improvisación* era relevante entre jóvenes y adultos, en contraste, había escuchado decir a los adultos mayores que era una novedad introducida en décadas recientes, que descuidaba la reverencia de *adorar*. Un anciano me dijo que los *arrullos* o *adoraciones* de antes, se restringían a letras religiosas, “se bailaba con mucho respeto y no se bebía licor. Hoy en día los jóvenes hacen muchas payasadas. Por eso les dicen *jugas*. La tradición ha cambiado mucho”. En efecto, ese día más que en otros eventos, los niños y jóvenes tenían una gran creatividad y variación de los pasos. Extendían los brazos haciendo el movimiento de “avionsito”, bajaban y subían ondeando, se cogían de las manos haciendo una ronda que se apretaba en el centro hasta colisionar, luego la mano tras la oreja y la otra sobre la cadera, arrastrando una pierna tiesa... “lo que les gusta es la recocha” dijo una mujer entre risa y crítica.

Video 9 - Baile de Jóvenes en Festival de Marimba y Violines, vereda San Antonio, Santander, 2017, Disponible en <<https://youtu.be/VQCAwQV6tIY>>

Yo llevaba casi una década disfrutando del paso ortodoxo de la *juga* y había aprendido a saltar de una fila a otra con una mirada que pidiera permiso para irrumpir en ella cuando se hacían trancones de filas lentas. En las filas rápidas bailaba caminado para avanzar y sabía hacer los giros retrocediendo al seguir a los bailarines a mi frente. Había memorizado buena parte de los cantos, y como actividad bastante común, los cantaba mientras bailaba. Todo ello lo había aprendido sin planear mucho, un poco fortuitamente. Pero como *extranjera vecina*, no me había atrevido a participar de las improvisaciones, por timidez y falta de confianza con los demás. Fue ese día luego de largo tiempo de una relación cercana con miembros de la

familia Lasso Caracas y Aires de Dominguillo a partir del trabajo de campo, que participé de las improvisaciones del baile, siguiéndolas. Junto a ellos se sumó mi voluntad y una nueva invitación de los jóvenes, “¡vamos!”, y fue más evidente así, que las improvisaciones se practicaron junto a conocidos, vecinos y familiares en un ambiente de confianza y con los que *jugamos* a plenitud. Luego uno de ellos, joven, me expresó “antes yo me la pasaba *jugando* con mis amigos”. Es decir, lo que yo desde el inicio habría caracterizado como baile se me contaba como *juego*.

El carácter de juego estaba presente también en la música con muy pequeñas variaciones que se introducía a la melodía, a la percusión y al bajo como variaciones del sujeto intérprete que no se desconectaban del principio de colectividad. Sin embargo, a diferencia de la improvisación en otras músicas de matriz afro, en las prácticas musicales locales, esta tiene mayor presencia en el baile que en el sonido. El cuerpo durante su recorrido bailado por un territorio, en continuidad con los caminos intercomunitarios, es el lugar privilegiado para la creación individual sobre el paso básico, que se hila al colectivo. En particular, algunos bailes son entendidos primero como *juegos* donde la improvisación resalta, se trata de unos bailes específicos que trato en el siguiente apartado.

3.2.2 Jugas, bundes y torbellinos como danzas/músicas-juegos-drama

El carácter lúdico y creativo que he tratado no es exclusivo del baile de las jugas, aunque se relacione *juga* con *jugar*. Son expresiones performáticas donde la noción occidental de música y baile se tornan insuficientes. Supe de otros bailes con música de jugas que no se hacen en filas, sino que tienen sus propias coreografías con un sentido de juego y reciben nombres específicos, algunos de los cuales presencié y otros fueron descritos por mis interlocutores. Es el caso de las jugas de *la mula y el buey*, *la India vieja* y *la caña dulce*, de los bundes *el trapiche* y *el baile del haragán*, y de otro baile/música que oscila entre juego y manifestación performática, el *torbellino*.

a) *La mula y el buey*

En contraste con la solemnidad del Nacimiento y el Encuentre, siempre percibí que el baile de la Mula y Buey tendía hacia la diversión por su interacción con el público articulando, baile/música de juga, drama, canto, diálogo y versos. Formaba parte de las Adoraciones en algunos poblados, y se extendió a otros escenarios, donde se representaba dramatizado, como hizo en el festival Petronio el grupo Brisas de Mandivá. En la Adoración en Dominguillo, la mula y el buey mantenían un corto diálogo inicial y recitaban versos.

Luego alternaban con coplas cantadas, mientras que bailaban saltando y empujando suavemente a las personas alrededor, que los empujaban de vuelta entre risas y gritos. En los informes del IPC (1976) en esa vereda describen la interacción de la mula y el buey como “una especie de combate”. Algunos de los roles hechos por los adultos se han heredado por generaciones, lo que constituye cierto derecho de hacer un personaje y la responsabilidad de representarlo bien. Don Kénédy Ocampo heredó de su padre, Otoniel Ocampo, el papel del buey en Dominguillo. Su tarea comprendía también hacer cada año el armazón del cuerpo de ambos animales con hojas de *viado* y pasto largo para el buey, y con costal para la mula, aunque antes se hacía con hojas de iraca. Las cabezas las hizo con la raíz de la guadua, por su forma retorcida, y le colocó dos tubos para *jugar* con las personas. El diálogo y un par de versos que grabé en Dominguillo son:

La mula: ¿a quién buscas con tanto empeño con semejante fila?

El buey: busco a San José y María y no los puedo encontrar.

La mula: ¿a San José y María? entre, sin problema, que en el portal están. ¡que sea para bien!.

Participantes: ¡que sea para bien!

El buey: en verdad, en verdad, aquí en el portal están.

La mula: María que no sabía que estaba embarazada,
Por eso no te hice rancho, sino que te hice ramada.

El buey: Esta bendita mula la compré en Mazamorrero⁸²,
ya me duelen las manos, de tanto darle perreo

Video 10 - Baile de la Mula y El Buey, Dominguillo, 2017.

Disponible en <<https://youtu.be/-hszNvwagZQ>>

Figura 24 - Baile de la Mula y el Buey en Santa Rosa, 2007



Fuente: Paloma Palau Valderrama

⁸² Mazamorrero es una vereda cuyo nombre viene de *mazamorrear*, la minería artesanal con batea.

La mula se mostraba un poco torpe y terca a diferencia del buey, como se entendía el comportamiento de estos animales y lo expresaban sus coplas. Es decir, eran como las mulas que recorren la región, fundamentales en las cargas que llevan los agricultores y que establecen lazos afectivos con sus dueños, como dice la joga *La mulita* que le escuché tocar a Aires de Domingullo: “Yo tenía mi mula balla y se la vendí a don Elías por doscientos patacones ¡esa es mucha grosería! Adiós mi mulita, adiós mi mulita ¡para qué la vendería!” que revela su antigüedad de uno o dos siglos por la alusión a la moneda del *patacón* ¿inclusive antes de la manumisión? cuando se sabe que había redes comerciales donde participaba la gente negra... Por su parte, a doña Fantines, en Santa Rosa, no le agradaba todo el alboroto que se causaba con el baile “los muchachos se volvieron montañeros. A la mula y el buey hay que bailarlos con elegancia”; recientemente, lo hace ella misma.

b) *La india vieja*

Pude presenciar el baile de la *India vieja* en varios poblados y diferentes tipos de eventos musicales. En Santa Rosa, me explicaron algunas mujeres negras que se visten de guambianas (misak) en las Adoraciones, pueden hacer una mejor representación pues su rostro es más redondo y así, más similar a los indígenas. El baile de la *India vieja* buscaba imitar lo que serían los supuestos bailes indígenas en pequeños círculos y levantando las piernas. Algunas estrofas que se han empezado a excluir tenían un matiz de burla que aludía a una relación tensa entre la población negra e indígena heredera de imposiciones coloniales y estereotipos que cada grupo creó del otro: “yo soy la india (...) sino me cortan las uñas, toda la montaña es mía”. Como apunté, aunque esta tensión crece en ciertas situaciones también ambas poblaciones han mantenido relaciones de cooperación como la lucha por el territorio y conformaron parentescos donde las fronteras identitarias se volvieron fluidas.

c) *La caña dulce, El trapiche y El baile del haragán*

La caña dulce, El trapiche y El baile del haragán son ritualizaciones de contextos de trabajo campesinos, representados en danzas de carácter lúdico, o cantos de trabajo, de acuerdo a lo que deduje de conversaciones con mis interlocutores. *La caña dulce* es un baile con música de fugas que presencié en la vereda de San Marcos (Buenos Aires) durante unas Adoraciones acompañadas por los músicos de Puma Blanca en 2009. Dos hombres hicieron un puente con sus brazos uno junto a otro, y dos o tres mujeres los rodearon bailando en ambas direcciones, lo más rápido posible, casi corriendo, e intentando no chocarse. El resto de participantes, miraban parados alrededor y lanzaban gritos de ánimo.

Figura 25 - Baile del Trapiche en Dominguillo, 1975. Fuente: IPC



El trapiche y *El baile del haragán* son dos bundes, de acuerdo con lo que me contaron, aunque no los pude presenciar. Se suele decir que el bunde es el ritual de despedida del alma que se le hace los infantes menores de seis años cuando mueren, y que anteriormente, se celebraban con alegría pues así, “se libraba de la esclavitud”. En la costa Pacífica sur se le llama *chigualo* y en el norte, *gualí* (Birenbaum, 2010). A diferencia de las jugas, lo que define el bunde es principalmente la ocasión de performance, y el hecho de ser un repertorio dirigido a los infantes. Hay bundes profundamente melancólicos de voces *a capella* como los recogidos por las grabaciones de Portes (1986), y otros muy alegres, que consisten en juegos, cuyo carácter explica la variedad de métricas, binarias compuestas (6/8) y binarias y ternarias simples (2/4, 3/4), así como las tonalidades mayores y menores. Aunque se reitera el contexto fúnebre, el bunde se hacía como dramatización del mismo desde la década de 1970 en festivales, en el día del campesino en las recolecciones del IPC y en un estudio de grabación (Portes, 1986). Don Walter me comentó en Dominguillo que él conocía tal vez sólo uno o dos bundes, pues ya no se hacían. Debía ser “porque se mueren menos niños que antes” que esos bailes/músicas se habían olvidado. Nos reímos de la paradoja de la situación, pues era una buena causa, al tiempo que un bunde podría ser una opción de diversificar el repertorio musical, y algunos folcloristas lamentarían su olvido. Y aunque suele atribuirse el abandono de prácticas rituales a los procesos de urbanización y modernización, en contraste con la

ruralidad de Domingullo, fue en Guachené, un contexto urbano, donde doña Oderay, la cantora del grupo Romance Nortecaucano afirmó “nosotros continuamos bundeando a nuestros niños cuando se muere alguno. Acá por eso quebraron las funerarias”.

El baile del trapiche y el baile del haragán son registrados en la categoría de *bundes* por el IPC, aunque también podrían ser considerados jugas si son realizados en una Adoración. Don Leoncio Tegüé, un señor de unos setenta años que bailó anteriormente con los Alegres de Domingullo, me comentó con cierta nostalgia que el baile del Trapiche se había dejado de hacer y que este mostraba el proceso de hacer el guarapo, moliendo la caña. Aparentemente, no había motivos. Pero también los propios trapiches artesanales eran escasos después de la expansión de la agroindustria cañera. En la fotografía de la Figura 25 (IPC, 1975), don Leoncio es el hombre más alto, bailando el “Trapiche”. Un fragmento del canto en la voz de Eleuterio Mina, según reconoció doña Ana cuando escuchamos las grabaciones del IPC, en una sonoridad de juga menor a 6/8, dice:

Trapiche de los demonios por qué no querés moler.
 Trapiche vamos a moler, a moler la caña que cortamos ayer.
 Lucio no quieres moler, échame el perrero yo lo hago moler.

Figura 26 - Baile del Haragán en Quinamayó (Jamundí). Fuente: IPC.



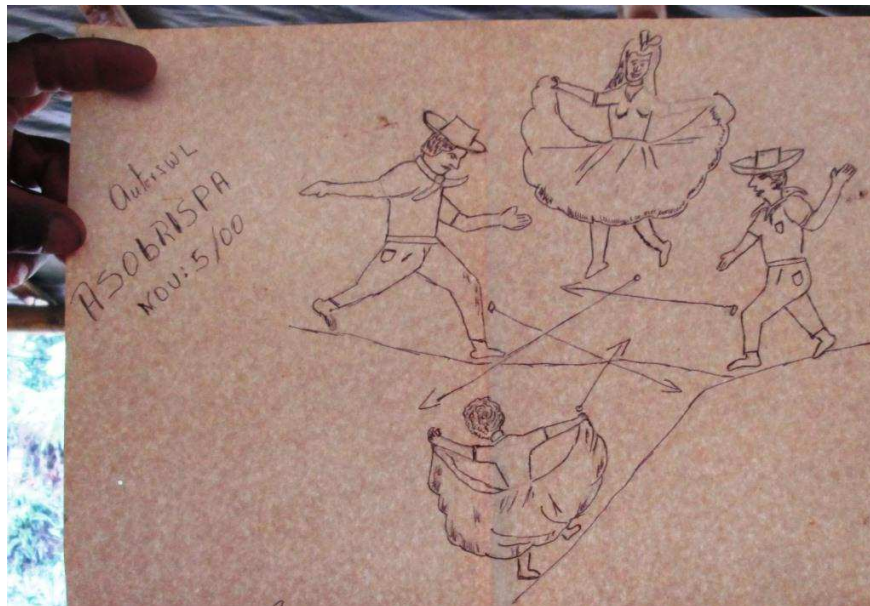
De acuerdo con doña Ana y don Walter, *El baile del haragán* lo bailaba un señor que invitaban a varios lugares a representar ese papel. Se bailaba frente a los niños, a los que le causaba mucha gracia para mostrarles “que había que dejar la pereza”, como una forma de “baile educativo”, como se observa en la Figura 26 recogida por el IPC en la vereda de Quinamayó (Jamundí) en 1970. En consonancia con sus palabras, en una grabación del Grupo

de la vereda de Mazamorrero (Santander de Quilichao) en el II Festival Nacional de Folklore Negro de 1978, en ese municipio un interlocutor le expresa a Janeth Torres y Rafael Arboleda que “como uno que es agricultor pues llega del trabajo y no le provoca sino dormir (risas)”. Según lo anterior, no sólo en los ritos fúnebres se haría el bunde, sino como forma didáctica, lo que llevaría a repensar la conceptualización del bunde como uno dirigido a los asuntos de infantes, no solo de contextos funerarios. En las letras recogidas por Velasco (1996, p. 45) se advierte la antigüedad del bunde en la frase “mi amo me manda para el Chocó, qué vida es esta, válgame Dios”, que alude al desplazamiento de los adultos esclavizados en las haciendas al trabajo forzado en las minas de oro de la Costa Pacífica. Dos versiones grabadas de este bunde en tonalidad menor varían de métrica. En la grabación de los músicos de Mazamorrero (IPC, 1978), se interpreta en una métrica binaria simple, y en la interpretación de las cantoras de Mingo, la melodía tiene una métrica ternaria simple con el nombre de *Para la Gloria del Niño* (Portes, 1986).

Audio 7 - *El Haragán*, Grupo de Mazamorrero, IPC, 1978. Disponible en:
https://drive.google.com/file/d/1SuZ5dKUxwVd5zlhLlKW12dn_pyodaMoc/view?usp=sharing

d) *El torbellino*

Figura 27 - Esquema del torbellino elaborado por don Walter Lasso



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Tal como pude presenciarlo, el torbellino es una expresión performática que oscila entre matices de baile/música-juego-lucha-drama-espectáculo. Cuando lo veía bailar, era uno de los momentos más emocionantes de la noche. Cuando tocaba Aires de Domingullo, doña Ana preguntaba quién quería bailar el torbellino, y se escogía entre los pocos voluntarios un cuarteto compuesto por dos parejas de hombre y mujer. Eran pocos los que se proponían ya

que se trataba de un saber experto, que no todos los hombres se arriesgaban a bailar por la exigencia de sus habilidades, y en el que bailaban también las mujeres más experimentadas. Primero, cada pareja bailaba agarrada, y en la segunda sección de la melodía hacían una ronda que giraba en ambas direcciones, coincidiendo con cada estrofa. En el centro del cuarteto en movimiento, se colocaba una botella de ron o de aguardiente, que los bailadores debían evitar tumbar, y a la vez, intentar que la tropezara el otro bailarín, circulando de modo veloz y esquivando a su oponente y a la botella. Mientras los dos hombres se entrecruzaban, intentaban conservar a su pareja mujer y confundirse el uno al otro, esquivando, apresurando el paso, ondulando el cuerpo, demostrando su destreza corporal creativa. A su movimiento, se contraponía el vaivén de las mujeres que no participaban de una oposición entre ellas, ni hacían demostraciones de su habilidad, siempre girando detrás de su pareja masculina. Mientras que el cuarteto bailaba, las otras personas eran espectadores silenciosos o podían gritar palabras de aliento o desánimo a los *bailadores* masculinos en una interacción intensa.

De acuerdo con los mayores, antes, el torbellino era el baile más importante de los matrimonios y lo realizaban las dos parejas de los suegros, o el padrino y el novio con la novia y la madrina, retándose a que el otro pagara la primera botella de licor de la fiesta, cuando cayera al suelo por un tropiezo. Según lo anterior, el torbellino nació como un baile que trataba de las relaciones de pareja, lo que en la letra se manifestaba en que *Torbellino* podría ser un hombre mujeriego que andaba siempre cortejando, o que el torbellino era para celebrar el amor: “El torbellino por cuatro yo me lo quiero aprender, para cuando yo me case, bailar con mi mujer”; la noche de los amantes “Adiós mi señora, hasta mañana”; y las disputas de género en las parejas “y ahora que estamos solos, vamos a contar mentiras: yo vide correr a un lobo, huyendo de una gallina”. Solo las letras de creación reciente, hablan de otros temas. Ahora bien, la regla de la coreografía se rompe a menudo, pues también lo vi bailar por varios cuartetos al tiempo, o entre tres mujeres, o por dos hombres y una mujer, o dos hombres, en las Adoraciones, en festivales, y cumpleaños, sin ninguna botella que tumbar, e inclusive en baile de juga con música de torbellino y seguramente, en distintas configuraciones cuando las ganas atrapen a los bailarines.

La corporalidad del baile imita el movimiento de los *torbellinos* o *remolinos* que se forman en los ríos, especialmente en las partes hondas entre las piedras grandes, propicias para el lugar del encuentro sexual de las parejas, como narra la letra: “Torbellino está muy bueno porque yo lo vide ayer, entre dos quebradas pretendiendo una mujer”, “Ándate por la

quebrada yo me voy por dentro' el río, así que nos encontremos hacemos *pipiripío*⁸³”. “En el otro lado hay, en este lado también, en el otro lado mozas, en este lado mujer”, es decir, a cada lado del río hay mujeres solteras y casadas que seducir. Pocos ríos recorren la parte plana del extremo norte de la región, luego del crecimiento de los extensos cultivos de caña a mediados del siglo pasado y de que se construyera la represa Salvajina para dragar la región de las constantes inundaciones en la década de 1980 (Vanegas; Rojas, 2012, p. 18).

El baile también se relaciona con la caprichosa forma que tiene la raíz de la cañabrava y que hace eco el texto de “Por aquí me voy dentrando, como raíz de cañabrava, la mujer es la que pierde y el hombre no pierde nada”, mientras que la segunda frase alude a los riesgos del embarazo no deseado, y el abandono del hombre, explicitando normas morales, como forma de control social. Los textos también muestran las confrontaciones entre hombre y mujer: “Torbellino estaba enfermo del palo que yo le di, yo no mandé a torbellino que anduviera tras de mí”⁸⁴, “Palo con ella y ella parada y es caprichosa la condenada, entre más palo le daba más bailaba la desgraciada”. Una letra de torbellino más burlesca, que suele tocar la Papayera Quilichao se llama *La Cotuda*: “Una cotuda puso la olla, y otra cotuda le echó cebolla, y otra cotuda le va diciendo, vos con el coto tapá la olla” cuya melodía presento en la Transcripción 3 y en audio. No obstante, “bailan el torbellino como fuga” dicen algunos.

Audio 8 - *La Cotuda*, Papayera Quilichao, 2018, Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1i0dSawDToieGm0-PHmQjIfMmtIrEG6UR/view?usp=sharing>

Transcripción 3 - Fragmento de la melodía del torbellino *La cotuda*, Papayera Quilichao, 2018.



U - na co - tu - da pu - so la o - lla o - tra co - tu - da le - chó ce - bo - lla _____
y/o - tra co - tu - da le va di - cien - do vos con el co - to ta - pá la o - lla _____

Cuando indagué hace más de una década supe de un solo torbellino, cuya melodía, letra y secciones tenían variaciones en cada lugar, construyendo partes del mismo torbellino⁸⁵,

⁸³ Aquí *Pipiripío* (o a veces, *kikirikío*) es una onomatopeya del canto del gallo luego de su rápido coito como analogía a una relación sexual fugaz en el río.

⁸⁴ El mismo verso con ligeras variaciones es recogido en la costa Pacífica ecuatoriana por Whitten y Fuentes (1966, p. 188). En el Valle del Patía el torbellino es similar en letra y ritmo aunque con un estilo más marcado en la interpretación de las *Cantoras del Patía*.

⁸⁵ De acuerdo con Ochoa y Hernández (2014) el torbellino en la música marimba de la Costa Pacífica colombiana y ecuatoriana podría ser una “adaptación del género andino rajaleña” del Tolima y del Huila, ya que se basa en la misma melodía. La escuché en la versión del *Torbellino de Mandivá*, y si bien hay familiaridad en algunos aspectos, se diferencia en otros. Por ejemplo: en el rajaleña hay una disputa de contrincantes mediante la improvisación sus versos cantados y en los torbellinos que presencié, no sucede. Sólo se retoman algunos versos recitados con ese carácter en las dramatizaciones de los esgrimistas que señalaré en el punto 3.3.1; y al parecer,

como las frases anteriores, que son de torbellinos *del folclor*. La participación en festivales ha hecho visibles creaciones de nuevos torbellinos.

Transcripción 4 - Fragmento de *Torbellino por cuatro* sin percusión, Aires de Domingullo, 2014.

The musical score is arranged in four systems. The first system shows the Violin and Double Bass parts. The second system continues the instrumental. The third system includes the vocal line with lyrics: "El tor-be-lli-no por cua-tro yo lo qui-sie-ra/a-pren-der". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "pa-ra cuan-do yo me ca-se bai-lar-lo con mi mu-jer".

En su base rítmica cualquier oído externo podría sentir que no hay diferencia alguna entre el torbellino y la juga. Al menos esa fue mi sensación sonora al inicio. Varias personas me manifestaban que “el torbellino es más rápido que la juga”, pero al comparar varias

el rajaleña no cuenta con el baile de cuarteto que tiene el torbellino. Por otra parte, el *torbellino* aparece como un personaje andariego y seductor en las letras del sur del valle del río Cauca y en la costa Pacífica: “Torbellino se ha perdido, su mamá le anda buscando. Pregúntale al tamborero si no lo ha visto bailando”.

grabaciones, llegué a escuchar jugas más veloces si examinaba desde el valor científico moderno del metrónomo. Sin embargo, la velocidad a la que se referían mis interlocutores daban cuenta de la sensación de sus cuerpos sónicos y mayor cantidad de notas cortas en la melodía. Pues aunque la percusión hacía la misma base estable para las fugas, el bombo repicaba más. Inclusive cuando el pulso metronómico era más lento, las melodías del torbellino eran dinámicas, con más notas cortas (corcheas), saltos, subidas y bajadas más amplias que las jugas, y con acentos marcados como la transcripción 3 de *La Cotuda*, y en la transcripción 4, del *Torbellino por cuatro*.

Audio 9 - *Torbellino por cuatro*, Aires de Domingullo. Disponible en <https://youtu.be/bsuXwa9vIrg>

Dinámica que se coordina con los movimientos de los bailarines, la sagacidad de la disputa, y la excitación de los espectadores. Las melodías de los dos violines podían ir a unísono, o en una segunda voz, que usualmente se basaba en terceras. Así lo describe la introducción del violín que recorre la escala completa de *sol mayor*. La melodía de la estrofa que inicia en el tercer sistema y sus diferentes variaciones fueron muy comunes. El bajo, escrito en esta transcripción por Paul, contrabajista de Aires de Domingullo, muestra algunas de las variaciones e inversiones de la triada que él suele hacer. Otros sentidos del torbellino como lucha y espectáculo los comentaré más adelante.

3.2.3 *¡Para lo difícil que es! apertura y límites*

El sentido participativo y de juego se amplía con invitaciones mediante alianzas sónicas en performance que tenía lugar en algunas narrativas sobre el baile. “Es que ahora la juga es de todos, no solo de negros, porque usted ve a los indios, los mestizos, los blancos, y hasta los gringos han venido”, suele decir don Walter. La fila o “culebra” se entiende como siempre abierta para el que quiera entrar en cualquier momento. El sentido abarcador tiene su vínculo con las propias Adoraciones, donde se entiende que hay una representación de la sociedad entera. “Yo hago las dos, la Adoración al Niño Dios y la Adoración de los reyes magos. Están los tres reyes, el negro, el indio y el blanco”, traduce doña Ana para su universo cosmológico. La Adoración de los Reyes Magos sigue inmediatamente después del baile de la mula y el buey donde doña Ana tiene una estructura similar a la de las otras representaciones. Cada uno de los reyes recita un verso y luego doña Ana canta una copla con la misma melodía que cantó las de los pastorcitos. También dos de los papeles de los reyes fueron heredados por generaciones. Así me contó don Diego Lasprilla, que hacía el papel del Rey Gaspar heredado

de su padre. A pocas casas de donde vive doña Ana y don Walter, vive don Francisco Mina, que interpreta al Rey Melchor y cuyo padre hacía el rol del Rey Baltazar: “me quedó algo de la tradición”, dice. Él declamaba de forma muy elegante, lo que le valía aplausos y gritos de emoción cada vez. Doña Ana intentaba en la medida de lo posible conseguir un hombre blanco o mestizo que representara al rey Baltazar, como sucedió en 2017 y 2018. Anteriormente, además de las Adoraciones al Niño Dios, se hacía la fiesta de Reyes Magos en varios poblados de la región donde un séquito acompañaba cada rey. Era muy extensa y requería de la memorización de un libreto impreso en la “recopilación del folclor nortecaucano” del Presbítero Arcadio Velasco Tello *Medias comedias* de 1947 que don Walter consiguió. Y aunque tanto don Walter en Dominguillo, como doña Graciela en Buenos Aires han intentado retomarla, por escasez de recursos y de tiempo no lo han conseguido. También doña Fantines en Santa Rosa me afirmó que:

El Niño Dios es como si fuera la fiesta de un niño que tiene padres y abuelas, que son las capitanas. En la adoración se le hace un homenaje a todas las razas. A los esclavos... los blancos los represento en la madrina, la Virgen y San José y en las capitanas porque acuérdesese que la gente de antes era toda encopetada. Y algunas se visten de indias guambianas [misak].

Es decir, la Adoración reúne a todos los seres que pueblan el territorio-mundo: negros, indios, blancos, a los pastorcitos, la mula y el buey, para adorar al Niño Dios o para confraternizar. El pensamiento de que se homenajean todos, tiene relación con el *adorar*, la invitación a participar del performance de todo el que quiera, y el impulso que he llamado *alianzas sónicas*, surgidas primero entre la gente negra y su mundo. El baile, de paso sencillo e iniciativa individual articulado a uno colectivo, se presenta como fácil, como un conocimiento común. “doña Ana, ¿me enseña a bailar juga?”, ella respondía entre risas y con sarcasmo “¡para lo difícil que es!”.

Ahora bien, la narrativa de facilidad e inclusión que presentan el baile de jugas no implica una autorización a todos los asistentes para practicar *todos* los tipos de juga, como aquellos bailes y versos destinados a los papeles de los personajes, la mula y el buey, los reyes magos, las capitanas, que como apunté, son un saber exclusivo de ciertos actores heredado vía familiar, mediante redes de la juga en el ritual. Tampoco el canto o la interpretación musical se extienden a todos los espacios, pues tienen su límite en el espacio de poder de la Adoración u ocurren mediante la autorización de los dueños de la fiesta.

Ferreira (2011) sugiere que las prácticas musicales afrolatinoamericanas portan *códices* de resistencia histórica que no se limitan a ella, sino que además constituyen “prácticas vitales portadoras de valores de vida” (p. 58). Además, desarrollaron “políticas de

la síncope” que sedujeron a los sectores dominantes, manteniendo “ambivalencias y tácticas de doble voz” en las prácticas musicales. Esta sugerencia resuena con el argumento de Scott (1990) que afirma que la negociación de grupos subalternizados se expresa cuando estos actúan como si aceptaran su situación durante performances frente a los grupos dominantes, mientras que en espacios donde los últimos están ausentes, cuestionan su legitimidad.

Los saberes músico-performáticos negros locales, expresan su acustemología política y resistencia también mediante el goce del *juego*, uno que permite la subjetividad dentro del colectivo, la improvisación dancística sobre la sonoro-musical en redes intersubjetivas de confianza y proximidad. El *juego* articula a todos los seres del mundo humanos y no-humanos en la performance; seduce y extiende mediante alianzas sónicas de los saberes incorporados a actores *externos* una afectación e invitación política a crear comunidad-red. Ahora bien, a tal invitación subyace la negociación del saber/ser sónico. Se trata de la negociación por el “secreto”, un saber esotérico que se presenta como la ignorancia deliberada de las mujeres en el baile del tango (Carozzi, 2009) y a simple apariencia no tiene lugar en el baile de las fugas/jugas, que se presentan como “fácil”, “para todos”. Paradójicamente, el secreto, que se oculta como narrativa de un saber común, consiste en que este saber bailado puede *o no* implicar la creación de mundos comunes y de una territorialidad sónica compartida.

3.3 POR LA DEFENSA DE LA VIDA Y DEL TERRITORIO: LA FUGA COMO HUIDA PARA LA PERVIVENCIA

Otro sentido de las fugas/jugas que conocí en campo la describe como una estrategia de huida de los esclavizados en el pasado, apelando a la variación de *fuga*, con efe. Las “fugas” se hacían cuando les daban permiso a los esclavos; era cuando ellos aprovechaban para fugarse, por eso se baila en fila, para que fuera más fácil escaparse uno por uno”, me explicó el músico José Edier en Buenos Aires. Otras personas, le dijeron a Carabalí (2012) que se había hecho más conocida la palabra “juga” ya que los primeros investigadores la habían escrito así, imponiendo una versión errada de la “auténtica fuga”. Inclusive algunos argumentos valiéndose de la ambivalencia fonética colocan ambos sentidos en conjunción. De ese modo, doña Cipriana le explicó a García (1993, p. 28) “es una danza donde uno juega imaginándose que va a coger al otro y el otro huye a no dejarse coger, entonces ambas sirven”. Algunas personas que hacen danzas folclóricas y están creando coreografías para las fugas, apropian un argumento que escuché en mi niñez para la danza de la cumbia “se baila en fila porque durante la esclavitud estaban amarrados con cadenas en los pies”.

El argumento de la fuga como huida es incorporado a las narrativas de una identidad étnico-racial, donde se resalta la agencia de los antepasados para enfrentarse al sistema esclavista, y crear estrategias para sobrevivir a las dificultades impuestas. Esta idea de la capacidad e inteligencia de los antepasados cobra fuerza en el presente para recordar que se trata de una herencia viva en cada baile/estrategia, que permita imaginar un porvenir con base en esa fuerza vital. Aún más, los desarrollos de esa *fuga* en el baile son el punto de partida desde donde se huye para un más allá de independencia y libertad, son también el camino de llegada para construir comunidad-red mediante las prácticas músico-performáticas y son ellas en sí mismas la propia *fuga* lo que pretendo explorar en los siguientes apartados. Primero, pienso en una ampliación de los sentidos de fuga como huida, y como corporalidades diestras y audaces, como sucede en el torbellino en sus matices de *arte* y *lucha*.

3.3.1 *El torbellino de la esgrima: un baile de malicia y honor*

Mi concepción sobre el torbellino adquirió mayor densidad cuando escuché en un conversatorio a don Porfirio, un reconocido cultor de la práctica afrocaucana de “esgrima con machete”, maestro de un grupo de jóvenes y niños, hombres y mujeres llamado Escuela de Esgrima de Mazamorrero, decir que “el buen esgrimista es buen bailaror de torbellino”. Don Porfirio, un hombre de unos cuarenta años de la vereda San Francisco (Santander de Quilichao), aprendió la esgrima desde los siete años hasta que llegó al avanzado nivel de contra maestro, y asumió la dirección de la escuela de Mazamorrero y la posición de maestro cuando falleció su tutor encargado, don Ananías Caniquí. Fue en mi primer contacto con las jugas en 2004, donde vi a don Ananías narrar de modo emocionante las luchas de sus estudiantes por micrófono, los distintos movimientos de cada luchador, sus saltos, vueltas y ademanes de estocadas, con el fondo musical de una grabación del *torbellino* o de un *pasodoble*⁸⁶.

Aprendí entonces, de mis interlocutores algunas correlaciones entre torbellino y esgrima, al menos de modo verbal y no incorporada, así como algunas características de diferentes bailes de torbellino. Entre ellas, señalaron que antes los hombres más diestros solían bailar el torbellino con machete en el mismo cuarteto de dos parejas de hombres y mujeres, lo que denomina el *Torbellino de la esgrima*. Esto lo apoyó doña Fantines para el caso de Caloto, “antes bailábamos un torbellino muy lindo con machetes en las danzas de

⁸⁶ El *pasodoble* aviva las corridas de toros en Colombia, y en otros países de herencia colonial española.

Caucaquira. No como el de ahora que es todo chiviado⁸⁷”. Sobre todo para esgrimistas, era condición en su formación pues “Es que una persona tiesa no baila eso”. En específico, “el torbellino de la esgrima tiene mucha malicia”. *Malicia*, en el sentido de agilidad de movimientos, de capacidad de confundir al oponente y hacerlo errar, lo que da muestra de su honor, tanto en el baile que ahora hacen sin sus armas blancas, como en la esgrima. Afirmaron que “usted la tiene que hacer pasar siempre mirando al otro y a no dejarse quitar la pareja por el otro. Tiene que estar mirando por donde le hace el lance”. Dos hábiles esgrimistas, y por lo tanto, bailarores de torbellino de Buenos Aires, los hermanos Aníbal y Simón, de la vereda Catalina de Buenos Aires, me explicaron que el torbellino tiene una serie de movimientos heredados de las técnicas de la esgrima. Así, los hombres avanzan de frente o “careado”, de lado y de espalda o “de recula”. Algunos usan objetos que asemejan las armas para poder mostrar su destreza sin el riesgo que conlleva usarlas, como la ruana, el sombrero, o los brazos desnudos. De ese modo, el torbellino mencionado primero como baile-juego en cuarteto, más que una actividad lúdica y un arte de lucha, contiene los valores de “honor y malicia”, sumando capas de memorias corporales que activan saberes y valores con un sentido gestado en el territorio.

El machete era no solamente la herramienta para labrar el campo y cortar la caña sino también instrumento de combate. La lucha con machete se había desarrollado en la región, probablemente de la suma de la experiencia de guerreros africanos y la imitación de técnicas europeas de la cultura cortesana, entre otros intercambios y ligado a las destrezas corporales de los campesinos, creando una estirpe guerrera activa en varios momentos, de acuerdo con Desch-Obi (2009). Los macheteros negros esclavizados habían peleado en la gesta independentista por la aplazada promesa de la libertad, en las posteriores guerras civiles de la primera mitad del siglo XIX, extendiéndose a otras batallas en el siglo XX, y habían defendido luego de la huida como “libres” sus nuevos territorios junto a aquellos que compraron su propia libertad. También hace menos de una década actores del conflicto armado intentaron suprimirlo según un joven de Buenos Aires, porque “vieron que era peligroso y lo prohibieron, porque les daba miedo. Pero ensayábamos a escondidas”. El ejercicio de los esgrimistas negros además de ser una exhibición de su capacidad defensiva, implicó una demostración de honor.

Hace tiempo, tal vez década de 1970, que la esgrima había empezado a mostrarse teatralizada en eventos públicos como una forma artística que antes había sido una tecnología

⁸⁷ *Chiviado* significa falso.

de lucha, como hacía don Ananías Caniquí con la Escuela de *grima* de Mazamorrero, y el maestro Héctor Elías Sandoval, con su Escuela de Esgrima con Machete y Bordón de Puerto Tejada. De acuerdo con el último, se exhibían los estilos de “el español reformando, el francés, el venezolano moderno, el relancino, el granadino y muchos otros (...). En Puerto Tejada hubo y hay grupos que han mantenido esta tradición viva, a través de las danzas como Los Macheteros de la Muerte, Danzas del Cauca y el grupo Caucagrande.” (Sandoval; Lourido, 2009, p. 33). Tanto don Elías como don Porfirio son investigadores de su práctica, y así como sus pares, viajan a diferentes pueblos, aprenden y conversan con otros esgrimistas en búsqueda de los saberes antiguos.

Don Porfirio suele contar y dramatizar junto a sus estudiantes en las presentaciones de su escuela varias historias en las que los machetes se empuñan en los duelos por amor, en sintonía con las relaciones de pareja que narran las letras de torbellino y el origen de su danza, donde hombres y mujeres aparecen en las confrontaciones, y el torbellino sirve de eje para sostener la tensión del momento. Una de ellas, es el duelo de dos hombres por sus esposas contra otros dos que las han seducido. Cuando sus maridos asesinan a los admiradores de sus esposas, estas entran en cólera y los matan a ellos. En otra dramatización, los estudiantes de esgrima declaman versos desafiantes y burlescos hacia sus parejas, intercalados con el baile del torbellino, como los siguientes:

Mujer: Vos de qué te las picás⁸⁸,
disque el “hombre maravilla”
si anoche estuve con vos,
y no me hiciste ni cosquillas.
Hombre: Ayer pasé por tu casa,
y escuché una balacera,
Dios me libre y Dios me aguarde,
de esta vieja bochinchera.

Otra historia, la “Mujer Soberbia” acorde con la participación de mujeres aprendices de esgrima en su grupo, es la base para una dramatización. Se trata de “una mujer que le gusta la calle” y bebe junto a sus amigos. Llega su esposo y le reclama que esté haciendo ocio y no los oficios del hogar. La mujer se levanta furiosa, le responde que es dueña de sí y lo reta a pelear al machete con él “¡no viniste a acá a tomar sino a pelear!”. Tras un corto combate y entre gritos de exhortación, desaliento y risas de la audiencia, ella lo vence. Luego bailan un torbellino los dos junto a la otra pareja.

⁸⁸ Es decir, ¿de qué presumes?

La historia muestra una mujer con habilidades que puede entrar en contienda con el hombre, cuyas fuerzas se miden no solo en la lucha, sino en la diaria labor en el cultivo de la tierra, en las pesadas cargas de leña y fruta, en las jornadas de barequeo para conseguir algunos “oritos” en la mina, como hacen tantas mujeres negras de la región. Es una mujer que no fue relegada al hogar, sino una mujer negra que trae la experiencia histórica cultivada en su cuerpo de la fuerza de saberes que la constituyen como una mujer otra. Habilidades no públicas en el escenario bélico designado a los hombres. La “mujer soberbia” en la lucha ganadora disputa por su libertad y por la aceptación de su capacidad, resistiendo a la colonialidad de sexo-género, clase y raza (Lozano, 2016).

De acuerdo a varias voces, la forma de bailar el torbellino más común hoy en día no es el *torbellino de la esgrima*, sino el *torbellino antiguo* y el *torbellino moderno*. Los últimos, los describí anteriormente impregnados del carácter lúdico, pero aun guardando un aire de lucha en los movimientos corporales, que recuerda la propia esgrima, aunque ambos sean bailados sin machete. De acuerdo con don Porfirio en todos ellos “el torbellino hay que pasarlo primero, pasear la pareja, y después romper. Al principio van bailando a ritmo de juga”. Es decir, primero hay una ronda de juga, y luego sí se hacen los movimientos de un lado a otro y girando alrededor de las mujeres, “los pases y los ochos”. La diferencia parece ser principalmente que el torbellino moderno es más veloz y más ágil, mientras que el antiguo “hay que bailarlo pausado”. La complejidad del torbellino no acaba ahí, pues las figuras coreográficas de Buenos Aires suelen enfatizar más los movimientos bruscos y saltos de los hombres, mientras que el de Santander resalta la velocidad del baile, tal como percibí y me enfatizaron mis interlocutores. Ahora bien, hay que recordar que don Porfirio es un experto, por eso descalificaba varios bailes de torbellino que grabé en video y vimos juntos. De algunos, decía “no... no saben bailar. Ahí no pasa nada, lo están bailando sólo careado. Le falta pase, le falta velocidad”. De otros “es que amagan pero nada más. Puede que esa forma sea el torbellino antiguo de ellos”.

Video 11 - Torbellino antiguo en Adoración de la vereda El Tajo, acompañado por Aires de Domingullo, enero de 2018. Disponible en <<https://youtu.be/ZGGitcQoBOI>>

Video 12 - Torbellino con movimientos de esgrima y torbellino moderno por la Escuela de Esgrima de don Porfirio Ocoró, en Encuentro de Adulto Mayor, Timba, 2017, Disponible en: <<https://youtu.be/NG8-4i-w7rM>>

Video 13 - Torbellino en Adoración de Agua Blanca, Buenos Aires, diciembre de 2017. Disponible en <<https://youtu.be/DI4tIPQrLR4>>

En ese sentido, es posible pensar en la música/baile de la fuga y el torbellino como opuestos. El primero, permite la expresión individual dentro del colectivo, la voluntad de

unirse al grupo y crear comunidad-red, las distintas formas de ser mediante el juego, la improvisación dentro de un ritmo igual y abierto para la participación de todos y en Adoraciones, performar el bienestar colectivo con todos los seres del mundo. El torbellino, es una múltiple manifestación performática: es una danza de expertos, es decir, de pocas personas, que resalta las negociaciones de las relaciones de pareja y de género con una estricta coreografía; es un juego en el que participan los espectadores y bailarores en performance; es una lucha que exige *malicia*, y es también un espectáculo artístico.

3.3.2 ¿Qué vamos a hacer? resistiendo y conviviendo

Como mencioné anteriormente, las prácticas musicales han sido claves en la elaboración de una identidad étnico-racial afrocolombiana, de modo que algunos líderes comunitarios decidieron posteriormente, ser músicos/as, y hacer la *música ancestral*.

En 2015 visité nuevamente a doña Graciela, cantora y lideresa negra en su casa en la ondulada ruralidad que asciende hacia la cordillera oriental frente a una montaña “llena de agujeros de socavones” por la extracción de oro desde tiempos coloniales. La pérdida de autonomía sobre territorios ancestrales para las comunidades negras con la otorgación de licencias para la explotación minera del Ministerio del Interior a multinacionales en territorios de los consejos comunitarios; y la minería ilegal realizada por gente externa a las comunidades mediante retroexcavadoras y protegidos por grupos criminales⁸⁹ que han amenazando a los líderes comunitarios. Además, la afectación del medio ambiente y la población con los químicos como el mercurio usados muchos tipos de minería, “Hay niños que están naciendo enfermos por eso” lamenta Doña Graciela. Por eso participó del movimiento de mujeres negras⁹⁰ que inició en 2014 para denunciar y exigir el cese de la minería contaminante e ilegal en sus territorios. Y aunque el arduo trabajo tuvo eco y efecto en una pequeña parte al occidente de la región, en otros lugares todavía es un problema. Quiso entonces, junto a otros músicos y cantoras, llamar la atención sobre esa problemática en la música. La fuga *La minería*, compuesta y cantada por María Versalia Mina en el grupo musical Brisas de Catalina donde participó Doña Graciela, habla de esta problemática. En esta fuga doña Graciela hace los movimientos del barequeo de la minería artesanal. La letra es:

⁸⁹ Emergieron de grupos paramilitares y fueron nombrados como: Bandas Criminales (BACRIM), y los Grupos Armados Organizados (GAO), Grupos Delincuenciales Organizados (GDO) y Grupos Armados Organizados Residuales (GAOR).

⁹⁰ Como apunté antes, Francia Márquez lideró en 2014 la *Marcha de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca por la Defensa de la Vida en los Territorios Ancestrales*, logrando la suspensión de la minería ilegal en el río Ovejas por lo cual fue galardonada con el Premio Goldman en 2018.

Por el Cerro e' Catalina vamos todos a protestar,
 llegó la internacional y ellos nos quieren sacar
 Pero ¿qué vamos a hacer?
 ¡pongámosle solución!
 Nos vamos a tener que ir a otra región,
 porque no está pasando con la contaminación
 Por eso es que hoy en día nos estamos acabando,
 porque ya hasta la comida nos la están contaminando

Video 14 - Fuga *La Minería*. Del programa *Músicas del Río*, 2012. Disponible en
 <https://youtu.be/omrNLW_YnJw>

La propia performance se muestra no sólo como denuncia sino como un espacio de pensamiento que impele a la acción colectiva. Es ahí, cuando se canta y se interpela “Pero ¿qué vamos a hacer? ¡pongámosle solución!”, ante la amenaza de desplazamiento tan terriblemente común en el Cauca y el país “nos quieren sacar (...) Nos vamos a tener que ir a otra región”, se busca la movilización y la resistencia más allá del canto. Se alerta “nos estamos acabando”, los humanos, los ríos, la vida del territorio en sus interrelaciones.

Se trata de pensar/sentir las prácticas musicales como estrategia política para la creación de *alianzas sónicas* y para la pervivencia, en un contexto donde se concentran múltiples extractivismos, como la agroindustria de caña, los cultivos ilícitos y la minería aurífera, como apunté en la última sección del primer capítulo. Paradójicamente, los extractivismos penetran las redes socioeconómicas y se constituyen en unas de las pocas formas de sustento al tiempo que amenazan la vida en el territorio; ya sea por reproducir procesos de desigualdad socioeconómica con la ascensión social de unos pocos, por las redes con el conflicto armado o por la contaminación derivada de tales extractivismos. Un músico lo expresa así “es que del río Cauca para allá hay oro, y del otro lado, hay coca”. Tales problemáticas también se presentan en otras territorialidades negras como en la Costa Pacífica y atentan contra la búsqueda de la autonomía que pretenden legalmente los consejos comunitarios (Pardo, 2016; Vanegas; Rojas, 2012) y se articulan a las tentativas de destierro de largo plazo de la modernidad/colonialidad (Vergara, 2018). Es importante entender que lo que se moviliza en el sur del valle del río Cauca, no se trata sólo de “problemáticas locales o nacionales”, puesto que deben ser observadas en gran escala, en sus interdependencias y las dominaciones que ejerce el capital del norte global. Pues, recordemos que sólo por colocar un ejemplo, como dicen mis interlocutores “la cocaína va para los gringos”.

A medida que todo ello sucede vinculado a una reconfiguración del conflicto armado y cuando se han intensificado las amenazas y asesinatos de los líderes sociales⁹¹ en todo el país, que el propio movimiento afro local⁹² experimenta de modo permanente, se han adoptado estrategias que involucran investigación dentro del pensamiento y saberes locales para resistir. Así, recientemente, en 2018 la esgrima o “grima ancestral” retoma su carácter de herramienta de lucha usada para “la defensa del territorio” con un programa de instrucción a la *guardia cimarrona*⁹³ orientado por el maestro Porfirio⁹³ y coordinado por ACONC. Otra iniciativa anterior, fue la *caminata Bailemos jugas por la paz*, para impulsar el apoyo al plebiscito para refrendar los acuerdos de paz con la guerrilla las FARC⁹⁴.

La propia práctica musical ha sido resistencia, y ha sido estrategia de *fuga*. Doña Graciela me contó que a inicios del 2000, los paramilitares se instalaron al lado de su casa en zona rural durante dos años. El propósito fue atacar a las guerrillas y a los campesinos que supuestamente, cooperaban con ellas. Los macabros vecinos impusieron prohibiciones, horarios de tránsito, y asesinaron a quien se les vino en gana. Muchos paramilitares o “paracos” violaron mujeres en varias veredas que tuvieron hijos a los que les llaman “paraquitos”. Comenzaron a reclutar niños y adolescentes para entrenarlos en sus filas, por lo que ella decidió hacer un grupo que denominó *Avances*, con todos los niños que pudo, para mantenerlos a salvo y ocupados, practicando los cantos. Los paramilitares la miraban desde el antejardín, o a través de su ventana para dentro de su casa, mientras ella creaba cantos junto a los niños. Doña Graciela dice que “a pesar de todo respetaban nuestros ensayos”. Algunos adolescentes, lograron fugarse caminando por las montañas hasta la ciudad durante la noche, antes de que se los llevaran a entrenarlos. Mi amigo Chucho, tiplista, hizo una grabación casera de uno de esos cantos en la época en que había iniciado los talleres con su fundación AmbientArte, y posteriormente el colectivo Corpomúsica Turpial, la grabó dentro de su

⁹¹ De acuerdo con la ONG Somos Defensores, en Colombia en el primer semestre de 2017 fueron asesinados 51 líderes sociales aumentando un 31% en comparación con los primeros seis meses de 2016, es decir, un incremento en el periodo del posconflicto. Según la Defensoría del Pueblo hubo 311 víctimas entre 2016 y junio de 2018, cuyo número aumentó en los últimos tres meses a 29 asesinatos. Esta situación crítica ha tenido cierta visibilidad en los medios desde julio de 2018, dadas las marchas que hicieron una “velatón” simbólica y un llamado de atención en los centros urbanos del país y en el exterior.

⁹² El más grave recientemente, fue en 2019, el ataque con disparos y una bomba-granada a una reunión de ACONC donde estaban los representantes de más de cuarenta consejos comunitarios de la región, que no tuvo víctimas mortales dada la reacción de los guardaespaldas de la Unidad Nacional de Protección (UNP).

⁹³ La historia de la *Guardia cimarrona* en Colombia se forma en 2009 impulsada desde el movimiento afrocolombiano, y en resonancia con la creación de la guardia indígena y la guardia campesina, que desde la segunda mitad del siglo XX comparten el propósito de la lucha por sus territorios (Rojas; Useche, 2019, p. 18).

⁹⁴ El plebiscito sobre los acuerdos de paz realizado el 2 de octubre de 2016 fue una consulta a la ciudadanía por su apoyo a los acuerdos de paz. Fue noticia mundial pues ganó el “no”.

álbum de canciones inéditas de la región titulado *De la juga al son. Música de negritudes del norte del Cauca*. Una fuga compuesta por doña Graciela dice:

El niño me causa pena ya no es aquel querubín,
ayer jugaba la ronda hoy juega con un fusil,
no veo la diferencia entre el niño y alguacil,
soldados y polvorín.
Sí, sí, los que andan con el fusil
Adonde está la alegría de aquel campo que era ayer
se dice que un presidente lo recorría de a pie
Sí, sí, los que andan con el fusil
Señor presidente, para poderte mirar
tenemos que ver los apuntes del archivo nacional.
Sí, sí, los que andan con el fusil

Audio 10 - *Los que andan con el fusil*. Graciela Larrahondo. Corpomúsica Turpial IV, álbum: *De la juga al son. Música de negritudes del norte del Cauca*. Disponible en <<https://youtu.be/G0lMglP3rBs>>

A pesar de su resistencia pocos jóvenes de esa época sobrevivieron, afirma. Después de que los paramilitares se fueron, siguió su tarea de ser “directora” de varios grupos musicales, como Brisas de Catalina, Son Catalina y Son Buenos Aires. Su tarea comprende convocar a los músicos que viven en veredas diferentes, cuadrar ensayos en su casa, cantar y bailar con ellos y buscar presentaciones en cumpleaños, adoraciones y bailaderos.

Una conversación plausible

Algunas vivencias y comentarios que involucraban los saberes/poderes ejercidos en las prácticas musicales/sonoras locales sobre corporalidades y subjetividades fueron para mí fueron realmente difíciles de comprender y de asimilar emocionalmente. Se me presentaron varios dilemas: primero, la cuestión de la protección de mis interlocutores que me revelaban historias dolorosas o violencias en acción, experimentadas y ejercidas, y nombrarlos sería colocarlos al descubierto para no desconocer que el texto académico es inofensivo, una vez revelado ante el mundo en el escenario digital. Segundo, la imposibilidad e inutilidad de comprobar si algunos rumores o los sucesos que se me presentaban respondían a “la verdad”, pues de un lado, seguir el rastro de las cosas y la gente, acarrearía peligros para mí planteados así: qué hace una mujer blanca en territorio de negros preguntando abiertamente por lo que se sabe que afecta a todos, ¿es periodista? ¿amenaza las redes hegemónicas locales? de otro lado, escuché historias cuyo exceso y terror, más allá de si valía la pena o no comprobar su veracidad, era percibir los efectos de creación de mundos que conseguían en un limbo donde era imposible distinguir la frontera entre realidad y fantasía. Esto me recordaba las cadenas circulares de sospechas que justificaban horrores, convirtiendo historias en realidades una y otra vez contadas por Taussig (2002) en su estudio sobre las profundas imbricaciones entre

colonialismo y terror. De ese modo, decidí escribir *una conversación plausible*, a partir de diversas conversaciones, narraciones, y vivencias con diferentes interlocutores que compartí en campo, optando por el anonimato de todas las voces y lugares.

Yo: ¿Y cómo les acabó de ir en la fiesta la semana pasada? pregunté mientras *Ella* hacía un café, sentada en la cocina junto a su *Padre* y su *Hermano*.

Ella, una mujer joven que andaba siempre buscando trabajo, había encontrado uno desactivando las bombas “queiebrapatas” enterradas en el suelo, “gracias” a la temporada del posconflicto, y a que una agencia gringa entrenaba a la gente local “ofreciendo trabajo”. Por eso *Ella*, en un receso, había hecho una fiesta con jugas en la que su *Padre* había tocado y ella había cantado.

Ella: nos fue bien. Vinieron los vecinos, la familia, y mi *Hermano*, que es soldado en el Putumayo pero le dieron licencia para venir. Ah y vinieron dos profesoras... pero esas señoras se fueron caminando solas de aquí para la fiesta que fue donde mi hermana a la vuelta de la loma, y yo no me di cuenta y le tocó salir a *Hermano* en ese carro a toda velocidad por ellas.

Hermano: Salí en carro a recoger a esas señoras y les grité “¡súbanse!”. Es que ya no se puede “echar grillo”, caminar de noche es peligroso luego de los panfletos que andan prohibiéndolo. Y eso que yo ando encubierto, aquí no saben que soy soldado.

Padre: si imagínese que antes, cuando había muchos paracos, nosotros decidimos no ir a tocar a ningún lado. Es que paraban la chiva, pedían los documentos, y el que no les gustaba, le disparaban y ahí mismo lo dejaban tendido.

Ella: pero ya está más calmado. Nosotros les dijimos y nos permitieron hacer la fiesta. Y sacaron a bailar a las profesoras y luego una me contó que le habían dicho “nosotros somos de las AUC, pero tranquila profesora, que nosotros la cuidamos”. Las profesoras estaban muy asustadas porque no sabían, pero nosotras de tanto tiempo, pues aprendemos a convivir con ellos. ¿Qué más vamos a hacer? Y por allá otro le había preguntado que si era de una ONG él le aclaraba ahí mismo que no quería dejar de plantar coca. –Risas de todos–.

Padre: Es que uno como músico trabaja para todo el mundo. Una vez viajamos muchas horas hasta un pueblo a tocar para la guerrilla músicaailable. Les cobré un millón por músico y aceptaron. Eso sí, los músicos teníamos que estar bien comportados y moderar el alcohol porque se podían poner bravos. Yo toqué antes con un muchacho que es de un pueblo de gente muy jodida porque estuvo mucho tiempo metido en la guerra. Allá todos los niños desde pequeñitos cargan fajos de billetes, tienen cadenas de oro y tienen sus motos. Pero allá si usted hace alguna cosa, roba algo, le toca desaparecerse porque si no lo matan entre todos en la mitad de la calle.

Yo: o sea que a pesar de que están en diálogos de paz con las FARC la situación continúa...

Ella: ah sí. Eso sólo arreglan allá entre ellos y por acá, no hay mucha diferencia...

Silencio.

La conversación evidencia la heterogeneidad de las posiciones y las estrategias de la gente negra en la región para actuar a través de las prácticas músico-performáticas. Con la escena anterior, advertimos que la resistencia explícita no siempre es posible, y menos ante la coerción armada, de modo que la población optó por la *acomodación*, es decir, por el acatamiento a la regulación impuesta por los grupos armados en la región (Guzmán; Rodríguez, 2015, p. 13). Así, matices de una forma de resistencia no de confrontación sino más bien velada, en performance se tejen en *discursos ocultos* (Scott, 1990), u otras formas en las que las propias prácticas musicales son la huida, son lo que permite la pervivencia, así sea, compartiéndolas con quienes amenazan la vida.

En el presente capítulo indagué por nociones-movimientos de la *acustemología política* en performance articulando un análisis (etno)musicológico, la perspectiva decolonial, los estudios afrolatinoamericanos, y nociones performáticas locales. En un primer momento ahondé en la idea de *adorar* como práctica sónico-performática amarrada a la solidaridad y la participación colectiva de múltiples herencias afrodiaspóricas y musicalidades vecinas, fundamentado en una política de la vida que performa y actualiza un saber ancestral, *el pensamiento de los abuelos*. Además, la solidaridad y la reciprocidad como emergidas en la práctica campesina del *cultivar* y *cosechar*, se traslada a contextos urbanos donde resuena en voces y cuerpos, performando en alianzas sónicas el bienestar colectivo.

Otros conceptos nativos tanto verbales como corporales y performáticos son las *jugas/fugas* que, en su ambivalencia sonora de jota y efe, devinieron en el juego y la huida. En el segundo apartado, señalé que el sentido de *juego* penetra los cuerpos resonantes. La *juga* como baile-juego colectivo fomenta la improvisación y creatividad subjetiva, emergiendo en el colectivo a partir de líderes espontáneos, sobre todo, jóvenes e infantes en un ambiente de proximidad. Sobresale un poco más en el baile que en las pequeñas variaciones en la música, como percibí a partir de mi experiencia participativa. El encuentro performático se trama como anudamiento de caminos por la figura del caminante, bailar/a, o *patirrucia*, principalmente, expertas mujeres negras, cuyo caminar traza la territorialidad desde su lugar de vivienda y hasta el propio baile que tejen comunidad-red. Las Adoraciones invitan en performance a la participación de todos los seres que pueblan el mundo, a veces, de consiguiendo alianzas duraderas, que no necesariamente logran ontologías comunes.

En la tercer sección abordé la narrativa de la *fuga* en el argumento de que el baile permitió la *fuga* de personas esclavizadas anteriormente, que con su inteligencia y capacidad construyeron esta estrategia. Esta idea se vincula a la construcción de una identidad étnico-racial como símbolo de la lucha negra por la vida, de la resistencia y creatividad de su gente apropiado por una concepción de la diferencia cultural. La región enfrenta las imposiciones de un capitalismo global concentrado en extractivismos intensificados en el presente pero de larga duración pretenden el destierro, y que se tornan en ocasiones en la única opción socioeconómica para muchos, así como se entran al conflicto armado. En ese sentido, las propias prácticas performáticas han sido la posibilidad de *huida* a otros territorios, o el regreso de ellos, o simple y duramente, la posibilidad de seguir viviendo ahí, bailando con quienes

amenazan la vida, en peligrosas *alianzas sónicas*. De ese modo, las *alianzas sónicas* aparecen como prácticas de confrontación y negociación de la vida colectiva mediante el sonido en la performance.

4 DESAFÍOS DE LA EXPANSIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ONTOLÓGICA SÓNICA

A lo largo de esta tesis he señalado que la gente negra del sur del valle del Río Cauca creó *alianzas sónicas* con otros actores para prolongar sus saberes músico-performáticos a lo largo de la modernidad/colonialidad, como política de la vida colectiva en el territorio. En los dos primeros capítulos, señalé que las alianzas sónicas coadyuvaron en el tejido de una territorialidad sónica y acustemología política entre la gente negra, que también realizó alianzas con actores externos y negociaciones con las políticas dominantes de cada época para lograr una visibilización y potencializar sus saberes-vidas. En el tercer capítulo, apunté que la articulación entre los sentidos de las narrativas de *adorar*, *jugar* y *fugarse* y la flexibilidad performática de las corporalidades y sonoridades negros de la región constituyeron diferentes niveles de saberes, comunes y expertos, basados en la solidaridad y reciprocidad campesina y minera aun en contextos urbanos.

A partir de la experiencia etnográfica, señalo en el presente capítulo que la construcción de una territorialidad sónica y *acustemología política* en un proceso de largo plazo no implica su consolidación definitiva. Así como la amenaza a la vida colectiva se prolonga con los extractivismos y el destierro producidos por la modernidad/colonialidad, las epistemologías y ontologías sónicas constituyen formas de agencia y reinención para pervivir. A partir del contraste de la magnitud de dos escalas en relación a la cantidad de asistentes y la intensidad del sonido en performances, analizo la tentativa de expansión de las alianzas sónicas. Apunto primero que, un mayor alcance sónico y visibilidad no implica necesariamente la creación de acustemologías comunes, en comparación con situaciones de mayor intimidad de las prácticas performáticas. Lo que no corresponde con una idea de las *músicas locales* como firmemente arraigadas en un lugar, ni mucho menos, con una desterritorialización mediatizada en la que no tendría más sentido la relación músicas-territorios. Paradójicamente, a medida que se traban algunas alianzas sónicas, se empuja la diversidad performática hacia las categorías de *música*, *baile* y *patrimonio* en un marco de conocimiento occidental y de políticas multiculturales estatales-globales. Esto coloca el desafío de la permanencia de la fuerza de una política de la vida en las expresiones performáticas o de su transformación a la lógica del individualismo neoliberal o de una perspectiva de cultura afrocolombiana despojada de su entramado político-económico.

4.1 HASTA DONDE LLEGUE MI VOZ: RE-CREANDO TERRITORIALIDADES

En este apartado exploro el rehacer de la territorialidad sónica a partir de la experiencia etnográfica en performances de pequeña escala que reúnen gente en vínculo intercomunitario hasta donde alcancen las voces de cuerpos resonantes que, aunque le hacen eco a antiguas memorias, revelan las dificultades de la re-creación del territorio en el instante de cada performance.

4.1.1 Una *Salve*, la *Inmaculada* y la *Novena*: religiosidad, intimidad y cohesión intercomunitaria

En las primeras conversaciones sobre la concepción de un territorio ancestral, parecían contrastar dos imágenes. Una, del campo verde y generoso, de oficios heredados de los antepasados que hurgaban las entrañas de la tierra para pervivir al “sacar los oritos” en la minería, y “cultivar y cosechar” de los campesinos. Que contrastaba con otra imagen de los relatos sobre la guerra, el desplazamiento forzado y las amenazas a líderes sociales. Ambas coexistían articuladas, pues si como decían mis interlocutores, el “territorio significaba la vida”, también involucraba su riesgo constante. Si bien, una acustemología política implicaba una auralidad y producción músico-performática articulada a formas de tejer redes y habitar el territorio, no implicaba que fuera compartida de modo homogéneo por todos sus habitantes y en cada comunidad, ni una territorialidad arraigada. Esto fue más claro cuando participé junto a interlocutores en las veredas de Domingullo y El Carmen en dos tipos de performances de una cosmología del catolicismo negro local, la Inmaculada y la Novena de difunto. A pesar de que ambos rituales tuvieran propósitos muy distintos, compartían algunos aspectos en común: un canto específico y prácticas sónicas y musicales que construían el territorio y la vida colectiva mediante redes particulares en cada nueva ocasión.

La Inmaculada [Concepción]⁹⁵ de la Virgen María se celebra el 7 de diciembre, “para *adorar* a la Virgen” correspondiente con el calendario católico oficial. Es famosa en toda Colombia como la celebración popular del “Día de las Velitas”, porque al anochecer se prenden velas, faroles y luces eléctricas en los andenes de las calles e inicia la época navideña. En la Novena, se vela a los difuntos cuando mueren durante nueve noches. A diferencia de la Adoración, cuya convocatoria es pública, ambos rituales tienen un carácter íntimo en el que reúnen sólo algunos familiares y amigos de la misma comunidad y de poblados cercanos, tejiendo una comunidad-red. En las ocasiones en que participé, oscilaron

⁹⁵ El dogma católico sostiene que la Virgen estuvo libre de pecado original desde su propia concepción.

entre veinte y treinta personas. En la Inmaculada, la mayoría de asistentes fueron mujeres afro, algunos niños y una monja; una mujer blanca en torno de cuarenta años, que habitaba un antiguo convento del que se había marchado el resto de la comunidad. “Los hombres estaban trabajando” como obreros en las empresas ya que era un día en semana y otros, “descansaban”. En ambos performances la disposición espacial convidaba a la conexión, con un círculo de personas al interior de la sala de la casa, donde se colocaba un altar diseñado por una mesa pequeña cubierta con un manto blanco en una esquina de la sala, adornada con flores y velones. En la Inmaculada, yacía una imagen de la Virgen en el altar. En la Novena, el altar representaba “la tumba”, pero estaba ausente la imagen, y tenía un largo manto blanco de encaje atrás, que colgada desde el techo hasta el suelo adornado con pequeñas flores rojas.

También en ambos eventos se discutieron y acordaron la mayoría de decisiones sobre las actividades y su orden de modo no jerárquico. En la Inmaculada, la monja invitada preguntó “¿en qué quieren que les colabore?”, y le pidieron decir algunas “palabras especiales” y “rezar los misterios del rosario”. También recogían algunos pesos o alimentos para compartir un refrigerio, del cual, “las limosnas que sobraban eran para los músicos”. Acordaron entre organizadores, músicos y asistentes el orden: “¿quieren otra fuga o pasamos a la oración?”, a lo que doña Ana añadía con cordialidad añadía “están complacidas”. La Novena la organizó la familia del difunto, pero la duración del ritual fue una decisión conjunta entre los asistentes que luego de un breve diálogo optaron por finalizar a la media noche y no a la madrugada, como se hace en otras ocasiones. Para la Inmaculada, los acuerdos involucraban turnarse la casa de la conmemoración de cada año. Así, en 2016 fue donde doña Celmira en Domingullo; en 2017 se hizo en El Carmen; y en 2018, fue donde la monja en la vereda Cabecera de Domingullo.

En 2017 fui a la Inmaculada desde la casa de la familia Lasso Caracas en la vereda Domingullo, junto a algunos de sus miembros, hasta la vereda de El Carmen, a la casa de don Saulo Palacios. Él es redoblandista de Aires de Domingullo y compadre de don Walter y doña Ana, ya que es padrino de tres de sus hijos. El camino de ida y vuelta entre Domingullo y El Carmen reveló una constante en relación con el territorio que corroboré en otros momentos. En un instante durante la oscuridad, sentimos un sonido y un movimiento en un árbol. Don Walter volteó a mirar y doña Ana bromeó “ahora sale Walter corriendo del fantasma hasta la casa”, reímos, pues aunque eran en tono de broma, la presencia de estas entidades era latente. Luego a mitad de camino, una señora que esperaba asomada a la puerta, nos dijo “yo me voy en este bus” y continuamos caminando juntos, comentando los robos que

a veces sucedían en el camino. De modo que el *territorio ancestral* no significaba un espacio de absoluta calma y armonía, o una espacialidad de dominio consolidado, sino que estaba plagado de amenazas de personas y espíritus. El territorio prometía la vida futura, una que afrontaba el riesgo del destierro (Vergara, 2018) y que debía afirmarse de nuevo y cada vez, en recorridos de ida y vuelta entre eventos, y en los propios bailes y cantos que anudaban caminos, en una actividad territorializante, como se practicaba también en las territorialidades quilombolas al sur de Brasil (Anjos, 2004; Prass, 2013).

Tanto en la Inmaculada como en la Novena, las prácticas sónico-performáticas involucraron rezos, oraciones, el canto de himnos católicos y *salves*⁹⁶. Las últimas, que constituyen el repertorio mayoritario de las Novenas, son cantos de tiempo flexible, en los que una solista canta y el resto “encora”, en tonalidades mayores y menores, generalmente, sin acompañamiento de las voces. Entre tantos intercambios y colaboraciones con los vecinos indígenas nasa del Resguardo de Canoas, a veces le pedían a doña Ana que cantara salves para algún difunto en una conjunción de diferentes cosmologías católicas. Doña Ana también cantaba fragmentos de *salves* de vez en cuando, como un día que llegué a la casa y me saludó con una, con un color de dulzura y en tonalidad mayor: “Palomita blanca de donde venís, de hacerle una cuna al niño Jesús. El alma está en el cielo, gozando de Dios y yo que me quedo, pobrecito yo”. Las letras de las *salves* y las *jugas* son generalmente escritas a mano en cuadernos personalizados y atesorados que respaldan la memoria. Las voces de cantoras afirman que son “el pensamiento de los abuelos” y “no sé los mayores de donde las sacarían”. La autoridad de los antepasados en el entramado de saberes, hace parte de la *estética de la opacidad* que no devela su significado pleno como forma de preservación de la efectividad y poder del ritual (Carvalho, 2002b).

En la Inmaculada también tiene lugar una corta procesión con cantos desde el camino hasta la casa y la música/baile de fugas. Los músicos de la familia Lasso Caracas que asistieron, tocaron algunas fugas sin amplificación, con violín, voces, tambor y redoblante. La fila de juga se movía hasta donde el canto alcanzara los oídos de los asistentes y acompañara su baile. Si bien “la Inmaculada no es una fiesta, como son las Adoraciones” es “parte de la *tradición*”, y es “como una misa, por eso las fugas se hacen cortas”. Es decir, el clima no fue de jolgorio, pero había una cierta formalidad y una alegría tranquila que moderaba volúmenes sonoros y movimientos corporales. Por ejemplo, de ninguna manera habría cabida para la improvisación en el baile de fugas. El contraste entre oraciones, himnos y baile pautaba la

⁹⁶ En la Costa Pacífica se le denomina *alabaos* a los cantos fúnebres (Arocha, *et al.* 2008; Vergara, 2018).

organización del ritual. Las prácticas sónicas y especialmente las vocalidades, el aspecto corporal de la voz más allá de la palabra (Zumthor, 1993, p. 21), marcaban diferentes momentos de los rituales, sensibilidades y géneros voco-performáticos. Prácticas como el canto grave de los himnos, el baile cantando y *adorando* de las jugas, la recitación uniforme de las oraciones, la narración dramatizada al final de historias en susurro y risas, y su relación con corporalidades que oscilaban entre rigidez en los himnos y flexibilidad en las *jugas*. Cada disposición corporal en el ritual daba cuenta de *cuerpos sónicos* que piensan y saben con el sonar (Henriques, 2011), y cambian ontológicamente con su resonancia de acuerdo al momento sagrado (Kapchan, 2015).

Figura 28 - Momento de la Salve Ave María durante la Inmaculada, El Carmen, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

En particular, el canto de la *salve Ave María* durante la alborada es el momento más importante en ambos rituales. Doña Ana describió que en las Novenas, se cantaba el último día: “antes casi a la madrugada se apagaban las luces y se prendían velas, una cantora cantaba una salve y dos respondían, y en ese momento salía el alma del difunto”. Don Walter expresó “es impresionante porque uno siente que pasa un vientico y es cuando sale el espíritu”. Luego, doña Celmira me dijo “yo no lo siento”, lo que mostraba diferentes experiencias sensoriales de una religiosidad compartida. Doña Celmira cantó el *Ave María* en los dos rituales, leyendo de su cuaderno de salves. Su experiencia provenía también de la participación en un Grupo de Evangelización y el canto en Eucaristías que oficiaban los curas dominicos del Colegio Claret

de Cali, en la finca Santo Domingo cerca a El Carmen. En la Inmaculada, antes de comenzar el canto del *Ave María*, doña Celmira le indicó a su esposo, y a don Saulo, acompañar con un redoble en el tambor y el redoblante. El carácter del canto era grave y flexible, y la voz de doña Celmira delgada y aguda, diferente de la voz gruesa, más grave y potente de doña Ana. Identifiqué que la melodía se basaba en una tonalidad menor, que le imprimía un carácter de gravedad al canto. Escuchamos parados en círculo, y “encoramos”, repitiendo la última frase “Dios te salve María, llena de gracia, con tu vista se alegran todas las almas (...) y ahora y en la hora, de nuestra muerte, alcancemos la gracia de eterna suerte”, rezaba un fragmento. Sentí el retumbar de la percusión levemente en la barriga y el envolvente sonido del coro en la sala durante la salve que duró unos doce minutos.

Video 15 – *Ave María* en la Inmaculada, El Carmen, 2017. Disponible en <https://youtu.be/TUOPwqJgRxY>

Año y medio después de la Inmaculada, el esposo de doña Celmira, don Isidoro Mina, enfermó y falleció. Doña Celmira hizo una *Novena* en su casa a la que asistí junto a miembros de la familia Lasso Caracas. Antes de iniciar el *Ave María* doña Celmira pidió a los familiares que “levantaran la tumba” durante el canto, para despedir el alma, poco a poco, recogiendo los mantos, las flores y apagando las velas. Fue impresionante sentir la ausencia de don Isidoro tocando el tambor en la misma salve que tiempo atrás acompañaba a doña Celmira. La ausencia sónica del instrumento resaltaba al mismo tiempo la memoria de su presencia, compartida con la mayoría de asistentes y la certeza de que ahora él se había unido a los ancestros.

Al final de cada ritual, hubo un cambio inmediato de actitud colectiva, marcado por prácticas sónicas y sociabilidades. La gravedad del canto de la *salve* se transformó en un clima de chanza y relajamiento. Se contaron algunos chistes e historias de algunos “finados” para recordarlos, entre anécdotas divertidas y sorprendentes. Doña Ana imitaba los estilos de habla de algunos y las frases que solían decir. Los tonos de la voz pasaron del susurro al estallido de risas. Se trataba de recobrar el ánimo necesario para continuar la vida y las actividades cotidianas, sin la pesadumbre de la despedida, o sin la circunspección de la Inmaculada en una nueva modulación epistemológica y ontológica de los cuerpos sónicos.

Pero, ¿que hace que la misma salve del *Ave María* se cante en rituales tan distintos como la Inmaculada y la *Novena*? la salve se dirige a la Virgen María, que es tanto mujer y madre como figura sagrada y mediadora entre lo terrenal y lo divino. En ambos se le pide a la Virgen por el bienestar colectivo e individual en la transición entre la vida y la muerte. Dicen

algunos fragmentos: “con tu vista se alegran todas las almas”, “en la hora de nuestra muerte”. En la Inmaculada se celebra el inicio de la vida de la Virgen desde su concepción por una mayoría de madres e infantes, y en la Novena se clama para que interceda por los difuntos. Es decir, la Virgen también es protectora de caminos, y en ese sentido, de caminantes; su vigilia permite rehacer el territorio ancestral que es la vida y la muerte al tiempo. Además, en este evento de pequeña escala, aunque no reunía a toda la comunidad, sino a redes intercomunitarias de vecinos, se reforzaba un firme lazo social en el que acustemológicamente las personas son y crean lugar y caminos mediante el sonido (Feld, 2015). La prácticas *sónicas*, son sentidas más allá de lo sonoro, en su dimensión de afectación inaudible sobre cuerpos y otras materialidades (Goodman, 2010). Tales prácticas sónico-performáticas en los rituales constituyen una *cosmosónica* (Stein, 2015) que se articulan a formas de ser/estar cosmológicas de la gente negra, que como he apuntado involucran territorialidad, corporalidades, y política de la vida y “procesos vibratorios, cinéticos, performáticos, sonoros” (p. 210) que Stein describió como fundamentales en la construcción de la persona *mbyà-guaraní* en el sur de Brasil. La sensación corporal de que las voces y el tambor atraviesan el cuerpo y la disposición para el momento sagrado y social son modulados por diferentes afectos y resonancias de los cuerpos sónicos que son también transformaciones epistemológicas y ontológicas (Henriques, 2011; Kapchan, 2015).

4.1.2 La caravana y el mamarón: empujando fronteras contra los escépticos

Supé que la caravana en Santa Rosa (Caloto) tenía más o menos diez años de existencia. La propuso la nueva generación, principalmente mujeres entre veinte y treinta años, algunas de ellas madres, que entraron a colaborar con la organización de las Adoraciones al Niño Dios en la vereda para convocar más público. Como apunté anteriormente, diferentes elementos fueron modificando la fiesta a lo largo de los últimos cincuenta años, adaptándose a una transición de lo rural a lo urbano, la expansión de la agroindustria cañera, la instalación de empresas en los alrededores y conurbación de ciudades cercanas. Uno de tales cambios, la caravana, consistía en la circulación por los alrededores de la vereda y el municipio de Caloto de una *chiva*⁹⁷ o camión con un planchón, lleno de gente de Santa Rosa, la mayoría mujeres y niños, y algunos músicos que practicaban un amplio repertorio. Se hacía en la tarde del segundo día para convocar al Encuentre del tercer día y todas las actividades relacionadas, como la participación del baile de *jugas* y el baile de

⁹⁷ Bus escalera

músicas masivas en las casetas, el consumo de licor y de los alimentos que se vendían. Cada persona que se subiera al camión debería pagar mil pesos (0.30cents USD) para pagarle al conductor.

Figura 29 - Caravana en Santa Rosa, 2017. Fuente: Yamira Moreno Balanta.



En 2018, participé de la caravana en el camión junto a niños, varias personas de la familia Balanta y vecinos. Una multiplicidad de sonidos coadyuvaba en el intento de expandir fronteras y establecer alianzas sónicas. La quema de pólvora de una de las jóvenes dio inicio a la caravana. El camión hizo pitos largos y sonoros y varias motos a las que se sumaron más durante el camino propulsaron los motores, haciendo ruido. Acompañaron los músicos de la vereda, algunos de ellos vinculados a la Papayera Quilichao: don Faustino en su trompeta, su hermano en la tuba, otros familiares Balanta en el clarinete, el tambor y el redoblante. Se inició un variado repertorio que cambiaba a medida que se atravesaban ciertos lugares. Otra joven coordinó varias rimas animadas y gritadas: “¡se vive, se siente! ¡Santa Rosa está presente!”, “¡cuchillo, bandeja! ¡Santa Rosa no se deja!”. Le siguieron algunas jugas responsoriales. Pasamos por varias veredas de amplia población negra, en las que la gente salió a mirar y a responder en coro a los cantos. También sonó *El Mapalé*, pieza del folclor

atlántico conocida en todo el país y algunos temas bailables populares en el Cauca, como el bambuco patiano *Rosita*. A la entrada de Caloto las motos se adelantaron y pitaron aún más, algunos se pararon en el camión y cantamos a todo pulmón la juga *La lavandera* “una mujer de Caloto, se fue a lavar sin jabón, volvió con la ropa sucia, y sucia la puso al sol, mi lavandera, mi lavandera...”. Una juga con matiz crítico que destaca tensiones de centro y periferia de Santa Rosa con el municipio, y camadas de memorias de antiguas desigualdades socioeconómicas y raciales, pues Caloto había sido un centro colonial. Cuando pasamos por otro lugar con el que hay cierta tensión, se cantó una *salsachoque* que decía “¡los envidiosos, que no se mueran, para que por mí, sigan sufriendo! ¡los tengo sufriendo! ¡Ay! ¡Uy! ¡Ay!””.

Video 16 – Caravana en Santa Rosa, 2018, Disponible en <https://youtu.be/M0c7XDf6T_c>

Justo cuando llegamos de nuevo a Santa Rosa, inició una lluvia torrencial y se fue la luz por varias horas. Bajé del camión y corrí a la casa de doña Fantines donde había unas veinte personas reunidas, entre parientes, vecinos y amigos. Durante una larga y significativa discusión sostenían que la lluvia la habían invocado con brujería algunas personas que habían llegado a la vereda; personas a las que “no les gustaban las Adoraciones” y “estaban haciendo daños contra la comunidad”, haciendo minería con maquinarias, causando contaminación y desplazando a los mineros artesanales. “Usted vio cómo estaba de claro el cielo más temprano”, me dijeron para corroborarlo. “¡Ah! esta gente no respeta nada”, exclamaron algunas jóvenes enojadas. Otra interpretación se articuló. “Son como los *mamarones*, incrédulos”, muchos asintieron. El *mamarón* era un dramatizado que sólo se hacía en Santa Rosa, que “un mayor le había contado a la madre de doña Fantines” e implicaba una pieza de prestigio frente a otras fiestas de la región. Me habían explicado que el *mamarón* “era un hombre incrédulo, que no aceptaba que la Virgen hubiera quedado en embarazo siendo virgen”. En un diálogo dramatizado había dos personajes, el *mamarón* que el padre de doña Fantines “sabía representar muy bien” y el *preguntante*, interpretado por el redoblandista, anteriormente. Así, se asociaba esa incredulidad grosera del *mamarón* a las personas que no creían en la comunidad, en una cosmología que articulaba la sacralidad de las Adoraciones al bienestar colectivo que propiciaban mediante las prácticas performáticas y una economía de la reciprocidad, como señalé en el anterior capítulo.

El siguiente día, nos enteramos que el corte de energía eléctrica lo había realizado una disidencia de la guerrilla de las FARC-EP⁹⁸ en una amplia región y que durante la oscuridad había repartido panfletos amenazantes, prohibiendo la circulación de vehículos y gente

⁹⁸ Disidencia porque se había formado luego de los Acuerdos de Paz.

externa en todo Caloto. No obstante, las Adoraciones se harían, como siempre, resistiendo a fuerzas oscuras. Los gritos, pitos y cantos del día anterior tuvieron sus efectos performativos en un hermoso día resplandeciente y una fiesta que se llenó de vecinos y visitantes para el beneficio de todos. En ese sentido, la *caravana* era un mecanismo de construcción de territorialidad que tensionaba sus fronteras y convocaba a fortalecer la política de la vida mediante el sonido. A lo largo del camino, la memoria de lugares de disputa histórica y de negociación, así como otros a ser seducidos como aliados fueron mapeados y actualizados por el repertorio en performance. Así, más allá de la búsqueda de alianzas sónicas, la caravana implicaba lo que Araújo (2013) denomina *praxis sonora*, donde convergían discursos y acciones que involucraban alianzas, mediaciones y rupturas como forma de participación política mediante el sonido frente a perspectivas dominantes.

El vivir en territorios concebidos como ancestrales, habitados por antepasados de varias generaciones en Domingullo, El Carmen y Santa Rosa, no garantizaba una perduración de la colectividad en ellos, en riesgo permanente de destierro. Así, el tránsito para la Inmaculada y El Carmen entre poblados constituían formas de crear territorialidad, y re-hacer los caminos a cada paso. Caminos que se reforzaban y se buscaban expandir en la Caravana con la práctica del canto, los gritos de jóvenes y niños, un repertorio variado y el ruido de las motos y el camión. En suma, de los cuerpos sónicos y políticos que creaban empatías solidarias y resistían a los rivales por medio de la circulación colectiva, buscando expandir su alcance, y así su territorialidad.

Las prácticas vocales, musicales y performáticas en la Inmaculada, la Novena y la Caravana implicaban la gestión de afectos que impelían cuerpos sónicos al movimiento, sensibilidades, empatías políticas y los atravesaban, resonantes. Así, permitían fortalecer performativamente las alianzas sónicas y el vínculo social. A diferencia de una concepción de *músicas tradicionales o locales* como compartidas por todos los habitantes de una misma comunidad, las performances mostraron la heterogeneidad de saberes y cosmologías, no comunes a todos, sino creados en una red intercomunitaria.

4.2 A TODO VOLUMEN: COSMOPOLÍTICA Y CUERPOS SÓNICOS

En esta segunda parte examino algunos de los desafíos y transformaciones que conlleva alcanzar una alta intensidad del sonido que abarque un público masivo en performance por primera vez en la historia de las prácticas musicales locales. Abordo algunas de las tensiones como una cosmopolítica en la que la acustemología local negocia y confronta

las perspectivas dominantes de un multiculturalismo global y antiguos imaginarios raciales. Esto lleva al surgimiento de tecnologías de transformación ontológica y epistemológica, como los *arreglos* y *ensayos*, y la modificación, a veces temporal, a categorías establecidas para tales escenarios masivos, como “música tradicional”, “baile” y “patrimonio cultural”. Adelanto una interpretación en sintonía con las nociones anteriores, a partir de la vivencia cercana junto a Aires de Domingullo, el trabajo de campo, varios años de intermitente frecuencia al “Petronio” y la revisión del archivo documental⁹⁹ del festival desde 2008, el año de creación de la categoría de Violines Caucanos, para comprenderlos tanto en la experiencia en performance, como en una mirada-audición diacrónica de un poco más de una década.

4.2.1 En el *Festival Petronio*: disputa regional y expansión global

Nunca antes las fugas y los torbellinos habían alcanzado tal intensidad y llegado a tantos oídos al mismo tiempo como sucedió en 2008 cuando presencié la inauguración de la categoría de Violines Caucanos en el XII Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez en la ciudad de Cali, al norte de la región. Aunque su nombre no lo explicita, es un concurso enfocado principalmente en músicas *afrocolombianas* de la Costa Pacífica o *música del Pacífico* y de los valles interandinos del Cauca organizado por la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Cali. De acceso gratuito, el “Petronio” desde su creación en 1997 siempre superó sus dimensiones anuales. De unos pocos cientos a una concurrencia de 100.000 mil personas diarias en 2017, según datos oficiales, por un diverso público que reúne gente afro de Cali y la región, *caleños* y turistas, además de ser televisado por el canal regional Telepacífico. Fue apropiado como un símbolo de la afrocolombianidad en tensión con un *multiculturalismo neoliberal* que, como plantea Hale (2014), es un proyecto de gobernanza que otorga “reconocimiento cultural” sin una “redistribución material” (p. 23). Como escenario de la mercantilización de la cultura (Comaroff; Comaroff, 2011), incorpora varios elementos, además de la música, la gastronomía, la artesanía y la moda en el discurso neoliberal del emprendedorismo y la “economía naranja”, en los cuáles el éxito económico dependería exclusivamente de los individuos y no de las garantías del estado. De modo que se volvió un escenario obligado para todos aquellos grupos de *música del Pacífico* que quieren vincularse a un mercado nacional o global.

Video 17 – Promo oficial Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez, 2018. Disponible en <<https://youtu.be/aEeZJnfa5W8>>

⁹⁹ Consulté lo relativo a la categoría de Violines Caucanos entre 2008-2018 en el Archivo Documental del festival con autorización de la Secretaría de la Cultura de la Alcaldía de Cali.

Ahora bien, como esbocé en el primer capítulo, la relación de tales saberes sónicos negros en el festival puede entenderse como una cosmopolítica donde ontologías distintas entran en negociación y confrontación; en particular, Marysol de la Cadena (2009) señala que lo que en la visión occidental constituyen manifestaciones culturales o folclóricas, de acuerdo con ontologías amerindias son también políticas. En ese sentido, percibí que la perspectiva local, que es heterogénea y transmoderna, constituye una política de la vida que articula cuerpo, territorialidad sónica en una acustemología propia que negocia de modo desigual con la orientación hegemónica del festival en el marco de las políticas multiculturales pos-constitución nacional y su articulación a una agenda neoliberal (Hernández, 2010; Birembaum, 2012). Además, el saber incorporado (*embodiment*) de cuerpos sónicos busca afectar a otros, y a partir de la resonancia de un conocimiento en movimiento, conectarse con tal política de la vida.

El impacto del Petronio en las prácticas musicales negras del sur del Valle del Río Cauca ha sido grande. El gran alcance del festival motivó el surgimiento de varios grupos musicales y de varios festivales, encuentros y concursos regionales movilizados por gestores culturales tales como el Festival de Violines Caucanos Eleázar Carabalí¹⁰⁰ en Santander de Quilichao, el Festival de Música Campesina Gonzalo Vergara en Caloto, en el cual fui jurado en dos ocasiones, y el Festival de Marimba y Violines Caucanos en la vereda San Antonio, de Santander. Instituciones de enseñanza de instrumentos y “músicas” de la región financiadas por mega empresas privadas, como TIMCCA, hasta proyectos educativos coordinados por los propios grupos musicales, como la Fundación Dejando Huellas, Romance Nortecaucano y Carimba.

La contienda de Violines Caucanos en el festival concentra una disputa regional y una tentativa de expansión global originadas ambas en su acustemología política. El Petronio fue incorporado como un evento al calendario de la mayoría de grupos de cuerdas, o de Violines Caucanos. Así, como otros intérpretes, los integrantes de Aires de Domingullo en enero, aun en temporada de Adoraciones, comienzan a pensar en el repertorio que van a llevar al concurso en agosto. Las inscripciones cierran usualmente en marzo y luego, en mayo o junio,

¹⁰⁰ Aprovechando la Zonal, la alcaldía de Santander creó el Festival de Violines Caucanos Eleázar Carabalí en homenaje al fallecido violinista, padre del también violinista Luis Edel Carabalí del grupo Palmeras; grupo declarado fuera de concurso por haber ganado tres veces el primer lugar en el Petronio. El festival se realizó por primera vez, independiente de la Zonal en 2018 en el simbólico espacio de la Capilla Santa Bárbara de Domingullo dentro del territorio del Consejo Comunitario CURPAQ.

se hace la “zonal clasificatoria”¹⁰¹, que consiste en una etapa eliminatoria en la que se eligen diez grupos, que disputarán los tres primeros lugares ganadores, y los galardones de Mejor violinista, vocalista, Canción Inédita y Arreglo, todos con un reconocimiento económico¹⁰². La disputa regional se basa en diferencias microrregionales y la competencia velada que ya existía antes con la itinerancia de grupos musicales y de caminantes/bailadores/as por la región del sur del Valle del Río Cauca. Elementos como la relación tímbrica y zona plana o zona montañosa y el repertorio, entre otros, entran en tensión en la escena de un solo evento que los reúne; lo que es más perceptible en los grupos más antiguos que mantienen vínculos con una cosmología católica de las Adoraciones y otras fiestas. Algunos marcan tales particularidades resaltando la vereda o el río cercano en el nombre del grupo: Aires de Domingullo, Brisas de Mandivá, Brisas de Catalina, Remolinos de Ovejas. Lo que aparece en frases como “es que en el norte tocan diferente”, “acá la gente baila más”. Entre varios momentos que lo percibí, destaco el siguiente episodio. Una mañana, durante mi trabajo de campo en el Festival de 2017, para dirimir la rivalidad del concurso y la diversidad de saberes-poderes, tres grupos musicales hicieron una “integración” tocando en la sala del hotel donde se hospedaban. La administradora del hotel acogió la propuesta y llegamos algunos amigos de los músicos. Eran grupos conformados antes que la categoría de Violines Caucanos, se conocían entre sí hace años y venían de cada extremo de la región: Aires de Domingullo, del piedemonte; Puma Blanca, un grupo de las montañas; y Cantoras de Manato, de la zona plana, quienes solían cantar con vientos pero habían reinventado sus alianzas sónicas con cuerdas para ir al festival. Las voces principales de cada grupo hicieron sus interpretaciones con las fugas del folclor más conocidas para que todos respondiéramos en coro, mientras bailábamos. Los instrumentos se unieron por tipo, percusión, tiples y violines. Doña Ana cantó algunas fugas y animó en un clima de distensión y regocijo, invitó a sus pares expertas “¡ahora que sigan Cantoras de Manato!”, “¡le toca a Puma Blanca!”. La alegría del encuentro era parte de la diplomacia de reconocerse como parte de la red de saberes sónicos de la región durante años y disputar los primeros puestos en el concurso inmediato.

Más allá de una acustemología política vinculada a la territorialidad sónica que he descrito, el concurso musical permite tanto descubrir los lazos comunes de afrocolombianidad

¹⁰¹ La Zonal Clasificatoria se hizo entre 2012 y 2017 en el municipio de Santander de Quilichao por estar en el centro de la región y en 2018, en un teatro en Popayán.

¹⁰² A pesar del éxito del festival los premios están congelados hace varios años como muestra la comparación del Reglamento de 2013 y 2017 los grupos musicales en primer lugar obtienen 15 millones (3,700 USD aprox.), en segundo, 10 millones, y en tercero, 7 millones. Los premios individuales reciben 3 millones (741 USD aprox.).

con toda la región del Pacífico como marcar las diferencias. Sobre el encuentro sónico de múltiples mundos, un músico-líder-campesino resumió una percepción que escuché otras veces: “es bueno porque uno conoce otras tradiciones. Un señor me contaba que ellos también le cantan a la Virgen, pero de otra manera. Y él no sabía que nosotros tenemos las Fugas. Es que somos negros diferentes”.

Para muchos, el festival permitiría llegar cada vez a oídos más lejanos y construir resonancias políticas comunes en una escala global, dando continuidad a su base acustemológica política, previa a la existencia de los Violines Caucanos como una práctica *ancestral*. De modo que el festival, por sus grandes dimensiones, gran cantidad de asistentes, visibilidad y las *fugas* y *torbellinos* sonando “a todo volumen”, actuaría como puerta de acceso al país y el mundo. Reitero una frase que don Walter me dijo “yo quiero que nuestro folclor, las fugas, sea conocido en todos los ámbitos a nivel departamental, nacional e internacional”. Mientras que doña Ana sentenciaba: “¡Voy a seguir yendo hasta que se me acabe la voz!”. Ambos indicaban su compromiso con un legado *ancestral* que debería pervivir en el futuro, y cada participación significaba la oportunidad de hacerle eco y de ser reconocidos, en retribución por su esfuerzo, como epistemología de la reciprocidad campesina del *cultivar* y *cosechar*. Los anteriores serían algunos de los motivos de la persistencia de muchos grupos durante varios años como se observa en la Tabla 4, además del incentivo económico-simbólico de los premios.

En contraste con una filosofía sónica de la transformación y la apertura permanente y la pervivencia de la gente negra, la práctica musical se condiciona dentro de las reglas explícitas e implícitas del concurso que obedece al imaginario racial global y al multiculturalismo, como régimen de administración de las diferencias culturales. Algunas de las tensiones se presentan como la oposición entre tradición y modernidad, en un proceso de producción de la tradición (Useche, 2018). Ahora bien, como he interpretado, los saberes locales o si se quiere, *tradicionales*, en el sentido de pautarse fundamentalmente por la interacción social, son *transmodernos* simultáneamente. Así, el Reglamento del concurso musical, que ha ido cambiando, en 2017 exigía la interpretación de tres temas musicales que no excedieran doce minutos en total, que no hicieran “mezclas” de los siguientes “ritmos o aires tradicionales” de Violines Caucanos: “juga (fuga) de adoración, festiva, torbellino nortecaucano o torbellino negro, bambuco patiano, son patiano y bunde nortecaucano o bunde del angelito (...) salves y licencias” (Secretaría de Cultura, 2017, p. 34). El reglamento es performativo en el sentido de que también crea la instrumentación de los Violines Caucanos,

así como la de Marimba y Chirimía, borrando ruidos que consideraría ajenos: “uno o dos violines, hasta cuatro voces; tiple, requinto y/o contrabajo; tambora, redoblante (opcional) y maracas” (Íbid., p. 22). Además de los Violines Caucanos, el festival-concurso abarca otras tres categorías. Marcadas por el folclorismo, dos de ellas también se presentan como estáticas en su instrumentación y “ritmos tradicionales”: el *conjunto de marimba*, asociado al Pacífico sur y norte de Ecuador¹⁰³ y la categoría de *chirimía*, relacionada al norte del Pacífico colombiano. Mientras que la última, la *agrupación libre*, se presenta como un contrapunto flexible en la vía de las fusiones musicales con géneros masificados que apunta a un mercado de la *world music*, permitiendo instrumentaciones variadas, y a menudo, ha convocado a grupos de centros urbanos y a jóvenes blanco-mestizos. Antes de la creación de la modalidad de Violines Caucanos, algunos grupos habían participado en *agrupación libre*, como Puma Blanca en 2001 y Aires de Domingullo en 2004. Don Álvaro Larrahondo, hermano de doña Graciela, director de Puma Blanca en esa época y ahora director del grupo Renovación, afirma que “un profesor de un colegio nos sugirió ir al ‘Petronio’ y yo matriculé al grupo”.

Los criterios de evaluación del concurso, con ligeros cambios a lo largo de la década, fueron en 2018 “Calidad interpretativa; Calidad del aporte a la Investigación y Preservación de los aires y ritmos tradicionales del Pacífico; Variedad y Nivel de Interpretación; Expresión y Vestuario”. En las jornadas de “Socialización del Reglamento” previas a las Zonales que realiza la Secretaría de Cultura, se intentó definir qué es “lo tradicional” en discusiones interminables, tratando de establecer sus límites, entre quejas de los músicos y muchas dudas. Por ejemplo, se solicitaba una “marimba afinada de modo tradicional”, lo que generó acalorados debates pues finalmente nadie sabía, ni sabe, cuál era aquella “afinación tradicional”¹⁰⁴. Otros músicos alegaban que lo tradicional era sólo lo que sabían cantar las personas que habían crecido junto a los ríos, a lo que un afro ciudadano respondía que los grupos más famosos eran de centros urbanos, y un violinista mayor añadía que él tocaba con su “violín de la tradición, comprado en una tienda”, mostrando la diversidad de prácticas y sentidos que se escabullían a una única definición. Los intercambios con otras prácticas

¹⁰³ Práctica proclamada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010 como “*Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas*”, a la cual se añadió la región del norte de Ecuador, en 2015. Declaratoria en <<https://ich.unesco.org/es/RL/musica-de-marimba-y-cantos-y-bailes-tradicionales-de-la-region-colombiana-del-pacifico-sur-y-de-la-provincia-ecuatorial-de-esmeraldas-01099>>

¹⁰⁴ Miñana (2010) hace un muestreo de nueve marimbas antiguas y sugiere que podrían cargar la memoria interválica de escalas africanas iso-heptatónicas. Ahora bien, las marimbas que están usando la mayoría de los grupos actuales, están afinadas en el temperamento al modo occidental. Algunos marimberos mayores con los que conversé en Cali aseguran que la afinación tomaba como referencia los sonidos de los pájaros y de las gotas de agua, de modo que las alturas variarían en cada marimba.

musicales del Pacífico, y nuevamente, de la apertura que atraviesa las *fugas* y sus saberes emparentados, dieron lugar a “ritmos” como “currulao nortecaucano”, como los que propuso doña Elizabeth Mera, cantora del grupo Folclor de mi Pueblo; o a la versión de la pieza del norte del Pacífico *Kilele*, y la interpretación del *bambuco* del Patía *Rosita*, que escuché en Adoraciones y fiestas pero que quedaban por fuera del Petronio.

Tabla 4 - Grupos de Violines Caucanos participantes en el festival Petronio 2008-2019

Grupos participantes = 28	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009	2008
Aires de Domingullo (Santander de Quilichao)		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Caña Brava (Suárez)		X	X	X	X	X	X		X	X		X
Renovación (Caloto)			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Puma Blanca (Buenos Aires)	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X
Dejando Huellas (Puerto Tejada)	X				X	X	X	X	X	X	X	
Brisas de Mandivá (Santander de Quilichao)	X		X		X	X	X	X	X			
El Folclor de mi Pueblo (Caloto)			X	X	X	X	X	X				
Son del Tuno (Patía)		X		X			X		X	X	X	
Remolinos de Ovejas (Suárez)	X			X	X	X			X			
Sabor Ancestral (Puerto Tejada)	X		X	X	X	X	X					
Auroras del amanecer (Suárez)		X							X	X	X	X
Nuevo amanecer afro (Suárez)	X	X							X	X	X	X
Cantoras de Manato (Villarrica)	X	X	X			X						
Brisas de San Miguel (Buenos Aires)								X	X	X	X	
Palmeras (Santander de Quilichao)							X			X		X
Romance Nortecaucano (Guachené)	X		X	X								
Brisas de Catalina (Buenos Aires)									X	X	X	
Soneros del Cauca (Suárez)			X	X					X			
Cantoras del Patía (Patía)										X	X	X
Tambores del Cauca (Suárez)										X	X	
Son Catalina (Buenos Aires)							X	X				
Al son de Ararat (Santander de Quilichao)	X	X										
San Padua (Guachené)	X	X										
Huellas Africanas (Puerto Tejada)					X							
Mavíchi (Santander de Quilichao)		X										
Son Balanta (Santander de Quilichao)						X						
Fugas de Salvajina (Suárez)									X			
Alma Pacífica (Palmira)									X			

Producto del impulso histórico de las alianzas sónicas con actores externos, los grupos musicales son heterogéneos, como resalté antes. Unos, son conformados por gente negra campesina y minera, algunos de ellos líderes sociales. Otros, son de intérpretes afro que ejercen diferentes oficios además de la música, originados en contextos urbanos. Otros, formados por los dos primeros tipos de actores, integran además aliados de jóvenes intérpretes que estudiaron en universidades y conservatorios de las ciudades, la mayoría de ellos

mestizos. Cada vez más se conforman grupos de jóvenes afro, hijos de los primeros, con formación en programas de música regionales. En una revisión de las reseñas de los grupos musicales presentadas al Petronio, resalta su origen para acompañar las Adoraciones. Señalan también su vínculo con historias familiares de saberes “autóctonos”, “empíricos”, “tradicionales” en relación con lo étnico afro. Para responder a la exigencia de la “tradición” se omite la mención a la interpretación de otras músicas que presencié en campo, como la salsa y el son, develadas en los anteriores nombres de algunos grupos, como “*Guaracheros...*”, “*Son...*”, “*Soneros...*”. Por su parte, los jurados, que cambian cada año y son de diferente formación, como antropólogos, músicos, musicólogos, productores, periodistas, y otros, no están exentos de las paradojas de la tradicionalidad, como exigir “acople y expresión escénica”, pero valorizar las “voces ancestrales”. En 2017 se invitó también a músicos expertos locales a evaluar el concurso, y aunque pensé ingenuamente que sería positivo, en materia de competencia no hay acuerdos; un intérprete me dijo “no, eso es peor porque él tiene sus amigos tocando, y va a votar por ellos, claro”, lo que era consecuente con las propias disputas internas a la región.

En ese sentido, lo *tradicional* en clave folclorista y de un multiculturalismo neoliberal, es decir, desde una perspectiva hegemónica occidental, reconoce la “cultura” separada de intrincadas relaciones político-económicas, en lo que Pardo (2019) ha señalado como “regímenes de culturización”. Lo anterior tiene un vínculo con ideologías que perpetúan la reproducción histórica de desigualdades socioeconómicas y raciales en la sociedad colombiana, y el marco geopolítico poscolonial. La perspectiva dominante incluye en las mismas categorías en apariencia universales (ritmos tradicionales, instrumentos, vestuarios) u homogéneas (cultura afrocolombiana, música del Pacífico) a saberes y ontologías diversas, locales y transmodernas, que comparten la experiencia afrodiaspórica común más allá de las fronteras nacionales. No obstante, la apuesta de los actores locales es la negociación con las políticas hegemónicas para seducirlas, transformarlas, mediante alianzas sónicas de una ancestral política de la vida. Así, el festival constituye una arena donde se disputan esos múltiples sentidos y ontologías en una cosmopolítica.

4.2.2 Arreglo y ensayo: tecnologías de transformación epistemológica y ontológica

La apuesta por alcanzar resonancias más allá de una acustemología construida en el territorio supone grandes desafíos que involucran transformaciones. Una, consiste en la separación de las prácticas musicales en los rituales, a otros tipos de eventos más allá del

territorio y mediadas por discursos y tecnologías de mayor alcance. Si bien las sonoridades negras locales no se han vinculado a un mercado transnacional, la transición al escenario del Petronio y su creciente visibilidad han empujado algunos procesos. La transformación de músicas afrolatinoamericanas, en especial, de saberes performáticos cosmológicos a categorías preestablecidas dentro de la industria cultural y el pensamiento occidental como las de “música” y “baile”, separadamente (Carvalho, 2002a). Lo que en las *músicas afropacíficas* sucedió antes, como el paso de “ritos a ritmos” (Birembaum, 2012). Parte de las tecnologías de transformación epistemológica y ontológica, ocurre en la elaboración de arreglos y durante los ensayos donde se negocian y confrontan los saberes locales y los discursos de multiculturalismo. La transformación de prácticas performáticas a “músicas tradicionales”, para el escenario del festival, pasa a menudo por el proceso de arreglos, principalmente cuando los músicos tienen experiencia en la interpretación de músicas populares y/o formación académica. Se trata de un campo de disputas heterogéneo, de múltiples aristas. Señalo algunas de las ideas y negociaciones en juego.

Aires de Domingullo, un grupo formado por *alianzas sónicas*, ha sido el más constante en su participación desde la creación de los Violines Caucanos, ganando en varias ocasiones diferentes premios. En 2017 el grupo estaba conformado así: don Walter Lasso como director, violinista, compositor y cantor. Doña Ana en la voz principal y las maracas, y sus dos hijas Martha y María en los coros. Martha aprendió clarinete en TIMCCA y María está aprendiendo a tocar tiple con Chucho, que viaja con frecuencia a la vereda. Don Saulo toca el redoblante y es compadre de don Walter y doña Ana. Los nietos y hermanos Derian y Juan que interpretan el tambor y la voz respectivamente, también tienen experiencias practicando otras músicas. Derian compone reggaetón, reggae y rap junto a un colectivo de tres amigos. Juan, que estudió en el seminario para ser sacerdote, ha recibido clases de técnica vocal, y un poco de latín e italiano, que apoyan el repertorio litúrgico. Paul, es contrabajista, y Yamid, es tiplista, y ambos estudiaron en el IPC en Cali. Este año Luis Carlos Ochoa, reconocido músico afro en músicas populares como la salsa, integrante del comité organizador del Festival Petronio y director de la escuela de música TIMCCA, asesoró al grupo, como lo había hecho antes con las clases de la Fundación AmbientArte. Proceso que se desarrolló en buena medida en Aires de Domingullo durante los ensayos con el apoyo de Ochoa a los cuales asistí.

El Reglamento exige un tema inédito, lo que llevó a la emergencia de la clasificación nativa de *fugas del folclor* y *fugas inéditas* en Aires de Domingullo. Las primeras,

corresponden a temas antiguos y conocidos en toda la región, de autoría desconocida. Las segundas, consisten en creaciones contemporáneas, generalmente de algún miembro del grupo musical. Mientras que las fugas del folclor hablan de *adorar* al Niño y a la Virgen, o de los oficios campesinos, las fugas inéditas innovan con letras de asuntos actuales, algunos recurrentes como el deseo de paz en relación con el conflicto armado, el extractivismo de empresas mineras, u otros que adoptan los tópicos que esperaría más un público urbano de la industria global de las músicas afro, como el gozo del baile, la sensualidad de los cuerpos, o el “universal” tema del amor, entre otros (Carvalho, 2002a; Bohlman; Radanno, 2000).

Las *fugas inéditas* continuaron con su denominación aun cuando ya se hubieran grabado y tocado varias veces, sin embargo, rara vez lograron penetrar el repertorio regional. Las negociaciones que siguió la elección de la “inédita” en 2017 tuvieron el siguiente camino. Don Walter propuso una de sus composiciones para la discusión grupal. Sugirió un *pasillo* instrumental, porque lo bailaban los mayores en parejas antes. Pero la discusión grupal, llevó a la conclusión de que los jurados y el público no sabían que los Violines Caucaños compartían *pasillos* con las “músicas andinas colombianas”, pues no aparecían en el reglamento. Además, el *pasillo* no era tan alegre como la juga. Luego don Walter propuso una composición que tenía un sentido autobiográfico: “Nunca es tarde para empezar...” donde contaba que él había aprendido a tocar violín, siendo mayor. Ochoa juzgó que “le faltaba más ‘sabor’ y ser más contundente para un concurso”. A la siguiente semana él mismo llevó una juga que compuso: “un sentimiento especial es bailar la juga, pone a vibrar sin parar a toda la negrura”. Fue elegida, pero un mes después fue reemplazada por una composición de la hija de once años de la cantora Martha, que decía: “la juga la crearon nuestros ancestros, desde hace mucho tiempo nosotros la bailamos/ Venimos a enseñarla con dedicación, para que la cantemos con todo el corazón”. La fuga inédita elegida, además de cumplir el requisito no explícito de ser alegre, resaltaba la herencia ancestral abiertamente, lo que no hacían las letras de jugas del folclor. Se trataba de una elección basada en la acustemología política con estrategia de seducir aliados, afectando sensibilidades y corporalidades, al tiempo que consonante con la exigencia del escenario, que era la oportunidad para el propósito de expansión global de las alianzas sónicas. Las posiciones de poder-saber se habían negociado para diferentes espacios; si en el proceso para el Petronio la asesoría de Ochoa, las decisiones de don Walter y luego la aprobación grupal eran las instancias de legitimación, en las Adoraciones primaba la autoridad de doña Ana, con la red de apoyo familiar. De modo que en

los ensayos algunos procesos eran participativos, reconociendo los distintos saberes y posiciones de poder.

La selección de la *juga del folclor* presentaba otros desafíos, como el arreglo para una pieza del saber colectivo regional, proceso mediante el cual se singularizaba. “Que la toquen los otros pero con su estilo”, afirmaba cada grupo, consciente de una disputa regional. El arreglo implicaba un proceso de segmentación claro para las piezas fluidas del folclor, más familiar con las músicas masivas. Se hace una introducción en los violines, con una melodía diferente del canto y unos contracantos para las estrofas. El coro se subdivide en varias voces para engrosar el efecto armónico. Una novedad, es la introducción de un *mambo* y una *moña*, por sugerencia de Ochoa, adoptando el nombre de la sección melódica intermedia que hacen los vientos en la *salsa*, como sabía por mi experiencia tocando en algunas orquestas. Partes que han incorporado también otros grupos musicales, sobre todo los más jóvenes. Yamid y Paul aportan con sus conocimientos armónicos, “pero sin imponerlos sobre la tradición”. Paul me explicó que hace algunas inversiones de los arpeggios, y se mueve en el registro más grave, acordando con Yamid, que el tiple toque los acordes, a veces con inversiones para marcar la diferencia sonora del grupo. Juan Sebastián, Marta y María hacían las voces del coro y las escribían en un cuaderno con cifrado americano, dictadas por Ochoa: “G A B G”, lo que podría luego leer el violín. Yamid grababa en su celular el nuevo arreglo para enviarlo a todos y que no se les olvidara. La velocidad era un asunto de discusión recurrente en varios grupos. Don Walter señaló en un ensayo: “un momento, está muy rápido. Es que se acelera y no hay necesidad. Fíjense que los viejos la tocaban lento y sonaba igual de sabroso”, cuidaba así, de que el saber académico y la urgencia mediática del concurso no se impusiera sobre el sentido de la ancestralidad.

Otra dificultad de la elección de la *juga del folclor* era que, si la pieza era muy conocida, era bueno porque el público respondería animado, pero se corría el riesgo de repetirla con otros grupos y que no tuviera el mismo impacto. De modo que una opción para sorprender fue hacer el arreglo del canto de una *salve*, poco interpretado en el festival. Del ritual fúnebre y el canto en un espacio íntimo para una decena de asistentes que respondían a coro, la *salve* pasaría a resonar frente a miles de personas convertida en un ritmo del concurso. Para ello doña Ana le pidió prestado el cuaderno de *salves* a doña Celmira, para memorizar la letra de *La Cena*, de la cual sabía la melodía. Presentó el canto sin acompañamiento ante el grupo musical y Ochoa, con melodía flexible y adornada. Ochoa le preguntó a doña Ana “¿cuantas estrofas tiene?”, ella respondió contundente “las que quiera”,

hubo risas de todos. Martha le explicó a los aliados que era un canto de *novenas* por lo que podría durar bastante. Decidieron que Jean Paul haría un arreglo, examinando los riesgos de introducir instrumentos, un pulso que no opacara la voz, inventar un ritmo de acompañamiento y reducir la cantidad de estrofas para que se ajustara a los doce que otorgaba el concurso minutos para las tres piezas.

Ahora bien, otros procesos de elaboración de arreglos de diferentes actores insertos en la red de saberes-poderes, aunque pareciera que adoptan una noción occidental de música, constituye la apropiación de técnicas y conocimientos que no modifica una base epistemológica de política de la vida. Un músico afro profesional añadía: “Hay cantoras que cantan muy lento, les falta energía. Nosotros y muchos grupos le hemos querido cambiar la cara a los Violines Caucanos con cortes, más alegría y afinación, pero vimos que eso no les encajó. Pensamos que quieren que la modalidad se acabe”. De acuerdo con él, en el Petronio habría una visión estereotipada de los Violines Caucanos como no modernos y atrasados y ese sería uno de los impases para que las fugas llegaran más allá de sus territorios, y fueran realmente valoradas como saberes elaborados y profundos, hechos por la gente negra de la región. Pues en otro momento había afirmado “¡que sepan que los negros del norte del Cauca también somos capaces!”.

En una mirada más amplia a los actores que convergen en el campo de los saberes-poderes musicales, los juicios, a veces caen en esencialismos de la falsa división sonido-contexto heredera de la fragmentación moderna del conocimiento. Antropólogos que pensaban que los musicólogos “sólo ven notas y afinaciones” y músicos académicos de grupos urbanos que consideraban que los antropólogos “no saben de música”. Así afirmó un intérprete de Fugas de formación académica que expone juicios esencialistas, tanto de él mismo, como a los que contesta:

Esta cuestión se volvió antimusical desde que uno la ve desde los antropólogos. Una frasesita que a mí me estaba rayando feo ‘es que lo bonito es que los violines sean destemplados’ Pero no podemos negarnos a la música. Ya no es el campesino que aprendió a tocar con el violín malo y tiene unos dedotes y hace un intento de melodía... Si yo hago un arreglo, le digo, ‘ve estas desafinado’.

Sin embargo, como he apuntado, la falta de precisión tonal no implica la ausencia de juicios de valor locales que no se reducen a ella, ya que son los mismos participantes, quienes se encargan de exigir calidad, buscando “los mejores músicos de la región”. Además de las lógicas sónico-performáticas de la reciprocidad, *adorando o jugando*, que también *suenan*.

A veces, los intérpretes de formación académica replican antiguos y extendidos imaginarios raciales a los que no corresponden los saberes músico-performáticos negros locales, como el virtuosismo polirrítmico y corporal (Soares, 2013). Dice un músico mestizo que interpreta fugas y músicas *de fusión*: “es que “lo negro” es siempre la amalgama de lo binario y ternario sobre una heterometría diferente, contraria. Así se produce el sabor. La fuga es muy cuadrada. Entonces yo intenté meterle cosas del negro”. En este esencialismo se asume que lo negro serían las polirritmias de herencia africana como aquellas presentes en la marimba de chonta de la costa Pacífica, en una segmentación de sonido y sujetos del saber como es plausible en una representación musical de la alteridad racializada (Born; Hesmondhalgh, 2000). Se aleja de una noción de negritud y ancestralidad propia de los saberes locales que no se reduce a un estereotipo de lo rítmico, sino que incluye múltiples herencias y re-creaciones, que al intentar borrarla y re-hacerla, la invisibiliza.

Aunque los grupos musicales más heterogéneos compuestos con aliados externos lograban más fácilmente llegar al público y pasar los filtros del concurso, esto era más difícil para los grupos de campesinos y mineros, o precisamente, los “más tradicionales”, lo que expresaron tanto los jurados como los músicos. Algunos comentarios de las planillas de evaluación registraron “es difícil evaluar una voz ancestral”, “es muy tradicional y es complicado para el festival”, “no aplica evaluar arreglo, es tradicional”. Doña Graciela que fue al Petronio desde 2001 con Puma Blanca, y luego con otros grupos, pero no ha pasado la clasificación en las Zonales recientes con Son Buenos Aires, donde todos son músicos formados con los saberes locales. En una ocasión me dijo “¿usted conoce a un violinista joven de la universidad que quiera tocar con nosotros en el Petronio con Son Buenos Aires? es para que traigan lo que saben y aprendan de los mayores, porque están escasos los violinistas”. El intercambio simétrico de saberes que propuso doña Graciela, en el festival cedía la balanza para los académicos, como era evidente. Meses después, señaló “está yendo gente de conservatorio, que ni siquiera conocía las fugas antes y así no podemos competir”, observando los cambios en la configuración grupal, que los filtros son cada vez más exigentes y tornan al concurso injusto.

Mi condición de formación musical me permitió acceder a juicios de valor de algunos actores también profesionales, que suponían que yo compartía una perspectiva jerárquica del saber académico occidental como superior a saberes locales, lo que develaba estructuras de colonialidad del saber y racialización. A menudo, ello me colocaba en la difícil situación de explicar como etnógrafa mi adoptada posición de ignorancia para aprender con los saberes

performáticos locales, y percibir con extrañeza mi propia formación académica (Weber; Beaud, 2007). Esto me permitió percibir el ensayo y el arreglo como tecnologías mediante las que se transformaba temporalmente el estatuto ontológico de una práctica performática y cosmológica como la *salve*, en una música/baile, “ritmo tradicional”. Ello involucraba un proceso de negociación epistemológico de segmentación de las piezas que no siempre eran pensadas de ese modo, con partes, coros y mambos, más cercanas a la experiencia de las músicas populares comerciales. Es decir, tratándose de un concurso, los temas musicales debían ajustarse a los diversos oídos del público y llevar a la alegría y a la diversión que podría consistir en una experiencia placentera fugaz dentro de la lógica del consumismo de “cultura afrocolombiana” delineada por el multiculturalismo y la imaginación racial, exenta de su potencia crítica o sintonizar con una acustemología política que se amarraba a la memoria sónica de ancestros para movilizar afectos y conseguir aliados.

4.2.3 Escenas de “baile” y “música”: diversas economías y afectos corpo-sónicos

En agosto de 2017, fui nuevamente al Petronio que se realizó en la Unidad Deportiva Alberto Galindo¹⁰⁵, que contaba con varios espacios para albergar a los numerosos asistentes y las distintas actividades. El evento principal, el concurso musical, iniciaba al atardecer en un espacio al aire libre donde había una tarima con tres enormes pantallas rectangulares a los lados y encima, proyectando imágenes relativas a la “cultura afropacífica”: la marimba de chonta, una cantora negra con su turbante, paisajes de la pesca en el Pacífico. El público estaba de pie, o sentado al fondo sobre el césped adonde llegaba la potente amplificación de sonido y luces de colores para lograr una espectacularización. En algunas graderías laterales podían sentarse los intérpretes a observar las presentaciones. Para llegar a la tarima principal otra performance le antecedía: una elaborada exhibición cultural, negociada por sus participantes en medio de estímulos multisensoriales: dos cuadras de deliciosos y seductores olores y sabores de comidas y bebidas “autóctonas” del Pacífico, y cuatro cuadras más de coloridas artesanías y “moda afro”¹⁰⁶. Al lado, el coliseo acogía el “Quilombo Pedagógico Germán Patiño Ossa” con exposiciones didácticas y el “Encuentro Académico”, donde eran invitados a hablar expertos de los saberes locales. En otro espacio de la ciudad se hacía el

¹⁰⁵ El festival ya pasó por diferentes escenarios que cambiaron dado su crecimiento y a que fue objeto de racismo por quejas de vecinos que denunciaban el “ruido” (Birenbaum, 2012). Los lugares fueron, primero el Teatro al Aires Libre los Cristales, la Plaza de Toros Cañaveralejo, el Estadio Pascual Guerrero, luego la Unidad Deportiva Panamericana, y la Unidad Deportiva Alberto Galindo.

¹⁰⁶ Ilamadas Muestra de la Industria Cultural y ExpoPetronio. Los datos de Secretaría de Cultura de Cali mencionan “70 cocinas tradicionales, 50 stand de bebidas autóctonas, 35 de artesanías y 30 de *moda afro*”.

Encuentro de Semilleros de Músicas Tradicionales del Pacífico Colombiano Petronito, adonde eran invitados grupos infantiles de escuelas musicales.

Figura 30 - Aires de Dominguillo tocando la *salve* en el Petronio, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Figura 31 - Yo junto a Aires de Dominguillo y Jenny en el Petronio, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Aires de Dominguillo pasó a “la final”, como muchas ocasiones anteriores. Ese día me hice en primera fila frente a la tarima, junto a Jenny, también familiar de sus integrantes, y locutora de radio en *Santander Stereo*. También compartí con Jenny los nervios que daban la proximidad afectiva, aunque sabía que esto me colocaba en una posición delicada con otros interlocutores concursantes, y como investigadora, debía estar atenta a todos los matices y comprender las distintas posicionalidades en juego. En contraste con otras categorías su amplificación sonora era desafiante por la baja intensidad de violines, tiples y contrabajos, pero después de una década, había mejorado poco su calidad. Uno de los temas interpretados

fue la *salve*. La estrategia de la dramatización de una escena promovida por el folclor de proyección como el que hiciera Delia Zapata con sus *estampas* (Valderrama, 2013) ampliamente difundida entre los grupos, fue diseñada con la representación de un rezo por las cantoras, con un traje blanco, camándula en manos y un velo de encaje sobre sus cabezas. Con gravedad, y mayor expresividad que en la misma Novena, se hizo la introducción a ritmo lento. La voz llena y grave de doña Ana y el coro expresaban dolor: “Hay bendito sea Jesús, y alabada sea María, mi consuelo y mi alegría”, mientras extendían los brazos hacia el cielo. Al finalizar, de inmediato, el contraste esperado: una Fuga del folclor rápida y alegre. Gritamos y aplaudimos conmocionadas junto a miles de espectadores.

Estábamos en primera fila en la mejor ubicación pues era el día de mayor asistencia, y la gente se apretaba y bailaba en coreografías colectivas por lo que era casi imposible atravesar la multitud. En otro momento hubo desmayados, entre ellos niños, que asistían junto a un público familiar. Un famoso grupo debió interrumpir su concierto para pedir al público que se apartaran un poco y evitar accidentes mayores. Es decir, en las reacciones del público confluían varias formas de sentir/ser mediante la experiencia sónica, evidentes en su variado público, en el que la acustemología política de las fugas y torbellinos eran una entre otras en una cosmopolítica. Sobre el encuentro sónico como cosmopolítica, Diamond (2019) coincide con Cadena (2009), señalando la importancia de la afectación que producen en Australia los performances indígenas en los otros, como invitación de la extensión de ontologías relacionales. Pero al mismo tiempo los malentendidos que traen las diferentes emisiones vocales y gestuales y los desafíos que plantean para la comprensión común en contextos interculturales. La *estética de la opacidad* (Carvalho, 2002b) de lo cosmológico y político movilizaba a los oídos ciudadanos y globales, aunque continuara presente en el performance. Así, a pesar de la difusión del momento, y así como con otros grupos, no era evidente que en escena había intérpretes líderes comunitarios como don Walter y doña Graciela. Ni el reglamento permitía hablar durante la presentación o lucir prendas con mensajes, ni los líderes con los que hablé lo consideraban necesario, pues había una tentativa de afectación corpo-sónica de emociones, resonancias y movimientos, como una extensión de la praxis política, aunque ello no fuera verbalizado.

Además, la transformación ontológica de un canto que clamaba a la Virgen por el camino certero de las almas, despidiéndolas de su sujeción corporal a un “ritmo tradicional” para mostrar a otros la “riqueza del folclor”, era sólo temporal para el evento del ensayo y el festival. De vuelta a la cotidianidad de la vida campesina, el canto volvería a ser ritual para

despedir a una mujer experta de saberes performáticos, alimentando al propio Aires de Domingullo. La centenaria doña Cipriana, cantora y bailadora de los Alegres Negritos, fallecía pocos días después de que el grupo lograra el primer lugar en el Petronio en 2018, y era despedida con salves por doña Ana y familiares.

Más allá del Petronio, en diferentes festivales y eventos culturales públicos cada vez más frecuentes en las ciudades, otra forma expandir los saberes se ha pensado de modo didáctico por algunos creadores. Pretendían que las letras explícitas que explicaban los movimientos del baile y sus sentidos resonaran en el propio performance, afectando sensibilidades y empatías que significaran una política de la vida compartida. Un tiempo después del Petronio, el grupo Puma Blanca tocó en el marco de una feria artesanal en un parque de Cali. El director, José Edier, es poeta, compositor, cantor, violinista y participaba en el concejo municipal de Buenos Aires. Ese día cuando saludé a los músicos, José me anunció “usted me va a ayudar, ya le voy a decir cómo”. José, presentó por micrófono:

Puma Blanca es un grupo que mantiene viva la tradición; hacemos resistencia pacífica a través de la música, pues ustedes saben que el Cauca ha sido una región muy azotada por la violencia. En el norte del Cauca se celebran las jugas de Adoración que van desde noviembre hasta marzo, pero se puso de moda y ahora el Niño Dios está naciendo hasta en junio. Y la investigadora Paloma Palau, que sabe bailar la joga, les va a enseñar.

Sospechaba de su requerimiento y luego de las risas compartidas, comencé la fila de baile con las primeras notas del tema *Así se baila la joga* que dice “del África llegó al Cauca en forma de Adoración. Con un toque de tambora que te mece el corazón”. Más adelante el coro explica el baile “un baile con democracia, sea hombre o sea mujer, acá no hay discriminación; sea niño, joven, viejo; solo métase al montón, se baila en forma de trencito y no te pueden coger, y lo que haga el de adelante, así mismo vas a hacer”. De *aprendiz de bailadora y aliada* pasé a guiar a otros, momentáneamente. Hicimos la fila que poco después se desarmó para adoptar la forma de semicírculo frente a la tarima. José continuó paciente con su descripción: “en Buenos Aires se cultiva la tradición de que cuando hay un matrimonio se baila el *torbellino*”. Esta vez, para mi sorpresa, bajaron de la tarima dos músicos y una cantora que me pidieron hacer el cuarteto de baile con ellos. Nunca había bailado torbellino porque sé de la agilidad y varias camadas de sentidos que carga, sin embargo, este *torbellino* era uno convertido de manifestación performática en baile didáctico para actores externos. El torbellino *El que la tumbe la paga*, compuesto por la cantora Yaneth Balanta, iniciaba “esto es un torbellino, lo que les vengo a cantar. Se baila cogidito y se empieza coquetear”. Lo que en la ruralidad de las montañas había aprendido como cuerpos sónicos (Henriques, 2011) que resonaban en movimiento de inmediato con las fugas que con su base epistemológica y

ontológica sónica propia, diseñaban el territorio siguiendo el pisar de los ancestros. Ahí en la ciudad se traducían en géneros claros de baile, música y letra, para invitar a legos no solo aprender los movimientos, sino también otros sentidos que José llamaba “un baile con democracia”, o a conocer su “resistencia pacífica a través de la música”. De nuevo las posibilidades ante la invitación acustemológica se abrían: esa supuesta facilidad del baile de la juga, de tornarse un “saber común” podría llevar a afectos fugaces y plausibles intereses compartidos, o podría ser el inicio de alianzas sónicas que entraran en consonancia con una política de la vida. En ese sentido, la práctica colectiva llevaba a la posibilidad de compartir intereses comunes sin que llegaran a crearse mundos comunes, en una tensión cosmopolítica (Blaser, 2016), que corría siempre el riesgo de desencuentros ontológicos (Diamond, 2019), o de alianzas sónicas para la pervivencia.

Por otra parte, la participación de los saberes músico-performáticos en el Petronio y la ciudad evidenciaba distintas lógicas económicas que en ciertos momentos entraban en tensión. Una, en la que profundicé en el capítulo anterior, consiste en una economía basada en la solidaridad y la reciprocidad que molda tanto las prácticas, como el propio sonido musical, y que tiene origen en el antiguo ejercicio colectivo campesino y minero. Otra, se enmarca en el proyecto moderno capitalista y neoliberal, en el cual supuestamente los individuos sólo con su creatividad y emprendedorismo lograrían el éxito económico y continuarían buscando el lucro. Entre esos dos polos opuestos hay gradientes intermedios.

Algunos músicos, sobre todo hombres, de zonas urbanas adoptan el lenguaje de la última perspectiva y resaltan “después de ganar un Petronio mi tarifa no baja de 4 millones”. Algunas frases provienen de este pensamiento que promueve la independencia de la esfera económica, como “la perseverancia es clave de mi éxito” o “al público hay que darle lo que quiere, sino no se vende”, ampliando el repertorio a *músicas del Pacífico* y del sur del Cauca para trabajar en diferentes eventos. No obstante, no hay una autonomía de los saberes musicales de modo que los intérpretes reciban de su ejercicio su renda principal, y tarde que temprano, son tensionados por el entramado cosmológico y ontológico de los saberes. De modo que, otras perspectivas económicas buscan la mercantilización en una transmodernidad (Dussel, 2004) y cosmologías del capitalismo (Sahlins, 1992), donde el dinero circula en la lógica de la reciprocidad o del “Buen Vivir afroandino” (Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018).

Así, unos días después del Petronio de 2017, me encontraba en una reunión de Aires de Domingullo, reflexionando sobre el hecho de que hubieran ganado el Segundo Lugar, de

nuevo. Luis Carlos Ochoa, que los había asesorado, les recomendaba organizarse como una empresa, y reprochaba “¡dejaron pasar la oportunidad para ganar el primer lugar!”. Doña Ana respondía que no era malo insistir varias veces: “si vamos cada año la gente nos conoce y nos puede llamar para tocar en presentaciones y en las fugas. Además nos hemos llevado varios premios antes. Es que ir cada año es como recoger la cosecha de café”, una cosecha de premios sembrados con esmero durante los meses anteriores. Al año siguiente, ya sin la asesoría, y con el ingreso de una joven violinista también formada en TIMCCA, ganaron el primer lugar luego una década de persistir.

4.2.4 Patrimonialización: deseos e incertezas

A finales del siglo pasado la noción de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) hace su aparición en los documentos elaborados por la UNESCO, ganando vigor a partir de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de 2003, vigente desde 2006. Varios autores han señalado una continuidad acrítica entre la idea de folclor y la noción de PCI, a pesar de la discusión académica en torno a autoría, oralidad mediatizada y los riesgos plausibles de la salvaguardia como conservadurismos, congelamiento de los rituales y la superposición de lo económico sobre otros aspectos (Ochoa, 2003, p. 115). La noción de cultura es el fundamento del estado-nación para el folclor, mientras que para el PCI es la diversidad cultural. Cultura(s) supuestamente amenazadas ante la modernidad, para el primero, o la globalización, para el segundo, aunque es con el PCI que se diseñan e institucionalizan procesos de protección bajo la idea de salvaguardia que no contemplaba el folclorismo (Santoyo, 2010). No obstante, en el tratamiento de las prácticas culturales, se privilegia la descripción formal sobre la dimensión simbólica y su relación con lo político y económico, lo que Pardo (2019) entiende como un “régimen de culturización” configurado en la modernidad. Martínez (2017) apunta con el estudio de la práctica sonora de un colectivo indígena del Cauca, que la patrimonialización como perspectiva occidental y colonialista tiende a opacar otros mundos sonoros. Trajano (2012, p. 37) añade que el proceso de consolidación del PCI, es decir, la patrimonialización, constituye una objetivación formada en un proceso de larga duración impulsada por el estado, en el que versiones anteriores (autoridades coloniales, intelectuales nacionales) enfatizaron los aspectos estético-folclóricos, más que su trama de relaciones sociales basadas en solidaridad y reciprocidad. No obstante, ambos autores señalan la agencia de los actores locales para transformar los sentidos de las prácticas una vez patrimonializadas.

En 2006 se robustece el cuerpo legal e institucional en Colombia del PCI, en sintonía con las directrices de la UNESCO¹⁰⁷, configurando tres objetos de patrimonialización en el ámbito de los saberes negros músico-performáticos del sur del Valle del Río Cauca: las fiestas de Adoración al Niño Dios, la idea de *músicas tradicionales* y el festival Petronio¹⁰⁸. De modo que la palabra patrimonio comienza a resonar cada vez más, en el festival, en las voces de gestores y académicos, en las noticias, asociada en el sentido común a lo valioso y representativo. En tal circulación, la concepción de las prácticas sonoras locales como *músicas tradicionales* y el uso casi sinónimo de “patrimonio musical”, toma fuerza de modo que hace una década están en curso la patrimonialización de la *juga* y el *bambuco* en el formato de Violines Caucanos y “la esgrima con machete y bordón” que incluye el torbellino (Osorio, 2010).

El patrimonio recoge la retórica de la pérdida cultural del folclor, esbozada en algunos trabajos que argumentan la necesidad de salvaguardarlo (Sevilla 2009a; Sevilla, 2009b; 2011; 2012; Muñoz, 2011; 2012). En mi experiencia de *patirruca* por fiestas y festivales donde las jugas empujan el baile, y los niños son los que más *juegan*, es un hecho que los grupos de Violines Caucanos se multiplicaron de modo performativo, como efectos del Petronio en instituciones, programas y redes. Mientras que las Adoraciones al Niño Dios, lejos de abandonarse, mantienen su vitalidad amarradas a ciclos en los que los *dueños de la fiesta* inician la coordinación durante varios años hasta que la abandonan por diversos motivos, y alguien la retoma. Así, las Adoraciones en Mandivá (Santander de Quilichao) fueron retomadas en 1998 luego de un largo periodo en el cual no se celebraron (Nieves, 2014); también en San Nicolás (Caloto), donde algunas personas las consideraba asunto de “gente atrasada”, se hicieron en 1985 luego de catorce años de interrupción por el “grupo Renovación 85” (Flórez, 1994). También en Villa Rica (Sevilla; Portes; Martínez, 2009) y en Cascajal (Cali), se retomó en 2017 luego de veinte años, de acuerdo a conversaciones que tuve con gestores locales y en Mingo (Guachené), se volvió a realizar en 2016.

En ese sentido, si bien, las tentativas de patrimonialización se develan como extensión de una gobernanza multicultural sobre saberes-poderes subalternizados, percibí la apropiación

¹⁰⁷ Ratificadas en la Ley 1037 del 2006 y promulgadas en la Ley 1185 de 2008 del Ministerio de Cultura. Ley del Patrimonio Cultural 1185 de 2008 (Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 –Ley General de Cultura–) del Ministerio de Cultura. Ambas dan piso a la legislación sobre salvaguardia en el Decreto 2491 de 2009 y a la Resolución 0330 de 2010 que regula la postulación a listas nacionales y se crean el Sistema Nacional de Patrimonio Cultural, el Consejo Nacional de Patrimonio, y los Planes Especiales de Manejo y Protección.

¹⁰⁸ Ley 1472 de 2011 del Congreso de la República. Vale recordar las músicas de marimba eran PCI desde 2010 por la UNESCO, como señalé antes.

del discurso rescatista por practicantes y gestores como forma de habilitar el ingreso legítimo de nuevas generaciones que agencian la visibilidad y búsqueda de recursos para la coordinación de las Adoraciones o la creación de nuevos grupos musicales. Además, estas iniciativas tienen continuidad con un proceso de largo plazo política de la vida de la gente negra de la región donde hay una apropiación de categorías hegemónicas como estrategia de resistencia y pervivencia, como sucedió con las nociones de *campesinos negros*, *artistas*, *folcloristas* y *afrocolombianos*, que apunté en el capítulo dos, y ahora, de *patrimonio cultural*.

Así, las Adoraciones al Niño Dios han experimentado procesos de patrimonialización desde hace varios años a nivel local en los municipios de Jamundí, Villa Rica, Santander de Quilichao y Caloto, adelantadas por algunos gestores del norte de la región, en ciertos casos, impulsados por líderes del movimiento étnico vinculados a consejos comunitarios afrodescendientes¹⁰⁹. En 2017 el Consejo Municipal de Cultura de Santander de Quilichao, conceptualizó a las adoraciones como PCI en cuatro zonas¹¹⁰, destinando la administración de los fondos a ACONC, en las cuales tocaron los habituales grupos musicales de fugas en Santander: Aires de Domingullo, la Papayera Quilichao, Brisas de Mandivá y Palmeras. Entusiasmado por lo que se presenta como una valorización de las prácticas musicales, don Walter, en el torbellino *Nuestro legado*, le canta también:

Nuestro legado hermoso con alegría y corazón,
siento en el alma gozo que me da la inspiración.
Salió de las veredas, se goza en el festival,
sueño oírlo declarado patrimonio nacional.

Recientemente, la promesa de patrimonialización de los violines caucanos avanzó. El primer gobernador negro del Cauca, Elías Larrahondo Carabalí, oriundo del corregimiento de Timba (Buenos Aires) que inició su mandato en enero de 2020 invitó a, tal vez, el violinista de mayor reconocimiento en la región, Luis Carabalí, para tocar frente al presidente Duque. En el momento captado en un video que circuló en redes sociales Larrahondo afirmó “yo quiero que estas expresiones como los violines caucanos nos proyecten un departamento del Cauca no sólo desde la visión del conflicto [armado] sino también que tenemos capacidades para hacer empresa cultural, empresa turística...”, instante en que lo interrumpió Duque para afirmar “por qué no hacemos una cosa pensando en eso tan bonito que dice el gobernador... si podemos hablar con el embajador en la UNESCO para hacer la candidatura de los violines

¹⁰⁹ Al respecto, en el corregimiento de Quinamayó (Jamundí), se logró la consecución de recursos para la fiesta, aunque el nuevo comité convocado por la alcaldía introdujo nuevos elementos a la fiesta con los que no concordaban los antiguos organizadores (Aristizábal, 2007).

¹¹⁰ Una de ellas urbana. Zona 1: Domingullo (Sector Capilla), El Tajo, El Arca y El Toro; Zona 2: Palmar y Ardobelas; Zona 3: San Antonio, Lomitas, Taminango y Brasilia; Zona 4: Barrio Antonio Nariño.

caucanos como patrimonio”. Aplausos del gobernador. Pocos días después Duque llevó a don Luis con su grupo Palmeras a tocar frente a la Comisión para la Consolidación de la de Paz de la ONU, del cual Colombia, era país anfitrión, en el que se discutía la implementación de los acuerdos de paz con las FARC-EP. Junto a Palmeras, Larrahondo acompañó tocando las maracas, demostrando su musicalidad *fuguera*. La visibilidad mediática de los violines caucanos por el gobierno de Duque se dio de modo oportunista en un momento en el que la cifra de líderes sociales asesinados superó los días del nuevo año, y el conflicto se ha multiplicado en varios. Ahora bien, lo que nos dicen las memorias de las prácticas sonoras de mis interlocutores, es que al igual que “folclor” y “arte”, “patrimonio” será una noción apropiada y resignificada, que se tejerán *alianzas sónicas* que tal vez resulten o no en desventaja para la gente negra, invisibilizando que el hacer musical habla de la vida en el presente, de un proyecto de pervivencia futuro y expansión de una territorialidad sónica.

Ahora bien, sobre lo que no se ha hablado mucho, es sobre cuáles serían las implicaciones de la consiguiente salvaguarda que viene con una patrimonialización, como ejemplifico con una experiencia de campo.

En febrero de 2018 fui invitada por doña Fantines y por el director de la banda de vientos del municipio, Carlos Quinto, a una reunión que tenía la intención de iniciar la patrimonialización de las adoraciones de Santa Rosa y en la vecina vereda de San Nicolás, en el municipio de Caloto. Dos señores del Ministerio de Cultura habían acudido dado que el CONPES 3799 de 2014 del Cauca¹¹¹ (p. 79) prometía llevar a cabo el proceso a nivel departamental. Además asistieron representantes de los organizadores de la fiesta, de las Juntas de Acción Comunal de cada vereda, de la alcaldía y del Consejo Comunitario Yarumito al que pertenecen ambas veredas. Después de una breve presentación de los asistentes y una introducción, el funcionario del Ministerio, lanzó la pregunta que convocaba. Aumentando levemente la intensidad de su voz, en matiz solemne, profirió: “¿ustedes, comunidad de portadores, quieren iniciar este proceso de patrimonialización de su manifestación y contar con el acompañamiento del Ministerio de Cultura?”. Luego de un significativo silencio, se vio obligado a continuar explicando de qué se trataba todo. Señaló “tienen que identificar unos riesgos y amenazas para la salvaguarda”. Los asistentes intentaron identificar algunas, aunque no quedaría muy claro si constituían amenazas. Estas

¹¹¹ Consejo Nacional de Política Económica y Social CONPES 3799 de 2014 “Estrategia para el desarrollo integral del departamento del Cauca”.

fueron: el cansancio que expresaron las mujeres Balanta frente al abuso de investigadores y de promesas de ayuda no cumplidas. Don Álvaro Larrahondo, representante del comité de la fiesta de San Nicolás afirmó que “muchos investigadores hablan sin saber”, aunque “Paloma sí sabe más o menos”, refiriéndose a mí, pues nos habíamos conocido durante las fugas. Hubo reclamos acerca de la asistencia de personas externas a la comunidad lucrándose con sus negocios durante la fiesta, aunque no se criticaba la comercialización en sí, pues hacía parte del sentido de comunidad y la solidaridad colectiva. En momentos tensos se resaltaron las diferencias de la fiesta en cada vereda. Se discutió sobre la “degeneración de la forma de bailar la juga, que debía ser corregida”, mostrando una tensión generacional. Finalmente, aunque los funcionarios del ministerio no prometieran una mejoría socioeconómica, sino la realización de un informe para el reconocimiento de la manifestación cultural, los representantes de las comunidades no deslindaban ambos aspectos. De modo que, firmaron su compromiso, en una negociación con el estado, una nueva alianza sónica, decidiendo emprender el proceso de patrimonialización, aunque eso significara nuevas plausibles promesas incumplidas.

En el presente capítulo apunté que la creación de una territorialidad sónica gestada en un proceso de largo plazo entre la gente negra del sur del valle del Río Cauca, y su asociación con la vida colectiva no significa un proceso culminado y consolidado, sino uno que afronta las amenazas del destierro de la modernidad/colonialidad (Vergara, 2018). En contrapunto, las prácticas músico-performáticas coadyuvan en la permanente búsqueda por la pervivencia, mediante la expansión, la circulación y la negociación de alianzas sónicas en diferentes escenarios.

A medida que se han difundido, han pasado de eventos de pequeña a gran escala. En los primeros, la intensidad de las voces con historias y cantos envuelve sólo a los participantes en reuniones familiares y vecinales, mientras que los segundos, son eventos de gran magnitud con miles de asistentes y amplificación a alta intensidad.

En pequeñas reuniones de intimidad familiar y vecinal, algunos rituales de una cosmología católica negra permiten fortalecer la solidaridad y pedir mediante el canto colectivo por la vida y la paz de las almas a la Virgen, mediadora en la transición entre ambos mundos. Otras prácticas sónicas como las que se hacen en la Caravana, retan la intensidad de las voces-cuerpos con gritos y cantos, hacen de los medios de transporte herramientas que

aumentan la intensidad con pitos y motores. Con la circulación por los contornos de la vereda, tensionan las fronteras de la territorialidad para buscar aliados, repeler a los enemigos e incrédulos del poder colectivo y expandir las fronteras, y propagar el bienestar colectivo de la red-comunidad.

Con la incidencia del Petronio, pero más allá de él, los saberes confluyen en eventos de gran escala que reúnen miles de asistentes y los alcanzan con la alta intensidad de la amplificación tecnológica y la transmisión por los medios de comunicación. Los saberes/seres sónicos confluyen en una cosmopolítica donde los afectos impulsados mediante cuerpos sónicos en performance, potencializados por la amplificación tecnológica buscan consolidar *alianzas sónicas* duraderas, acustemológicas. El ensayo y los arreglos son, entonces, procesos de transformación epistemológica y ontológica de las prácticas performáticas en las categorías occidentales preexistentes de “música”, “baile” y “patrimonio cultural”. Tales transformaciones no implican caminos de ida sin vuelta, pues parte de la destreza de los saberes negros locales, ha sido la negociación histórica con perspectivas dominantes.

Por otra parte, una mayor visibilidad propiciada por la tecnología de la amplificación sonora para alcanzar una vasta audiencia, la mayor visibilidad de escenarios articulados a los medios hace que la creación de alianzas sónicas se vea desafiados por antiguos imaginarios raciales y culturalistas contruidos por Occidente sobre sus alteridades. De modo que, puede que establezcan vínculos profundos o fugaces, pues se debaten en tensión entre estereotipos y esencialismos de la “tradición” y el multiculturalismo neoliberal y la política de la vida de saberes múltiples y transmodernos buscando expandirse. De otro lado, la territorialidad ancestral se constituye también con las prácticas performáticas en eventos íntimos, con el alcance de voces de cuerpos sónicos, una y otra vez en cada performance.

Lo anterior contrasta con una concepción de las *músicas locales* como formas de saber establecidas de modo firme en redes de actores en un lugar, pues de un lado, no se trata de saberes comunes a todo un pueblo o la región, y de otro, son re-creados y performados en cada evento con un sentido de continuidad de la política de la vida y de su expansión.

5 INTERPELACIONES (ETNO)MUSICOLÓGICAS DESDE UN LUGAR DE RESONANCIA EN EL SUR GLOBAL

Decidí deliberadamente aplazar para el capítulo final de la tesis una discusión más amplia sobre los sentidos de mi trabajo académico frente a la investigación (etno)musicológica contemporánea. La principal razón para ello es que, dado el enfoque decolonial y relacional que me impulsaba a destacar algunas nociones nativas de la acustemología política afro, era necesario profundizar en ellas antes, como fundamento de la producción de conocimiento situada. En ese sentido, la primera sección de este texto teje un diálogo un poco ambicioso, quizá, con el campo interdisciplinar de la etnomusicología; a veces, coloca el pie en su vecino, la musicología, y otras, se para en la frontera de la (etno)musicología para cerrar una brecha colonial que camine hacia su superación. Lejos de partir de un vacío teórico neutral, me adentro en tal diálogo desde una posicionalidad y situacionalidad específicas de lo aprendido en campo y desde una geopolítica en el sur global, para entrar en el corazón del debate de la interdisciplina.

En el segundo apartado, señalo la práctica investigativa de algunos interlocutores, que moldean sus propios objetos, metodologías, tecnologías, resultados e instancias de legitimación y apunto la relevancia política de su ejercicio para una horizontalidad de los saberes y la pluralidad de voces tanto en la academia como fuera de ella.

Finalmente, planteo cómo la práctica de mis interlocutores-investigadores nativos me lleva a cuestionar mi rol como etnomusicóloga dentro de la discusión de la investigación colaborativa o participativa. En ese sentido, el diálogo y acciones colaborativas junto a interlocutores y sus nociones de la acustemología política de las prácticas performáticas negras me lleva a realizar una *(etno)musicología aliada*. Una dentro de la cual realizo algunas acciones en colaboración con interlocutores en el ámbito académico y con los representantes del movimiento afro étnico en uno de los poblados de la región, afrontando desafíos que llevan a realizar alianzas débiles y a otras duraderas.

5.1. CONTINUIDADES DE LA REFLEXIVIDAD Y LA DESCOLONIZACIÓN DE LAS (ETNO)MUSICOLOGÍAS

En este apartado disertó sobre dos aspectos centrales de la discusión de las (etno)musicologías que han marcado su historia y se renuevan en diferentes momentos. El sujeto-investigador/a en la definición del campo interdisciplinar y el objeto de estudio.

5.1.1 Pluralizando el sujeto investigador/a

En 2005 cuando me introducía al área de la etnomusicología y la musicología, leí de Nettl (2001, p. 119) que la primera consistía en “el estudio de todos los tipos de música presentes en la sociedad”. Con gran emoción recibí esta consigna como una que por fin, haría justicia a las “músicas” excluidas de la academia, aquellas juzgadas como menores y otras que me eran desconocidas, ante la jerarquía en la cual la música artística occidental se colocaba en la cúspide. De modo que, mi siguiente paso, ingenuo y principiante, fue direccionarme al estudio de la “música árabe”, que pronto abandoné porque se interpusieron ante mí varias barreras, como era de esperarse. La primera, lingüística, pues accedía al objeto sólo mediante fuentes secundarias disponibles en la literatura *online* que leía español y un poco en inglés, pero no contaría con el tiempo ni los medios para aprender árabe. En el momento no existían estudios de posgrado en etnomusicología y musicología en Colombia que me permitieran avanzar en el tema, y sin considerar otros avatares, la posibilidad de conseguir la financiación para viajar a hacer trabajo de campo me resultaba aún más remota.

Las anteriores dificultades lejos de tratarse sólo de una situación personal, develaban varias relaciones con el campo disciplinar y la geopolítica del conocimiento de los sujetos investigadores y las músicas investigadas. Pues la etnomusicología y la musicología localizan su origen y hegemonía en el norte global, uno construido por el capitalismo moderno cuya colonialidad sustentaba su hegemonía sobre el sur global.

La etnomusicología se ha caracterizado por un espíritu defensor de la diversidad cultural desde los relativistas, según la cual *todas* las músicas tendrían una “cultura” igualmente valiosa. Blacking señalaba que la complejidad técnica no debería evaluarse como “*menos=mejor o más=mejor, sino más o menos=diferente*” (1973, p. 34). Postura mantenida en el tiempo entre las voces más sobresalientes (Rice, 2017). Sin embargo, usualmente la discusión del norte en la definición de los estudios tomó por sentado que el lugar del investigador y de las teorías sería el norte global, por supuesto planteado de modo no explícito, pero con el sentido expansionista y colonizador de Occidente. Esto es una característica de la forma como se ha pensado y construido el Occidentalismo. Es decir, “la cuestión del Otro se presenta como un problema *para* el Yo y no *del* Yo o *para* el Otro. (...) El análisis se centra en los problemas que el Yo confronta pero sin problematizar la constitución del Yo” (Coronil, 1998, p. 138). Así, lo que variaría sería la diversidad musical-cultural del resto del mundo.

De modo que, al abandono de mi primer interés investigativo le siguió la elección de uno más cercano geográficamente (Palau, 2007), que retomé en esta tesis, en sintonía con los aspectos que pautaron la configuración de etnomusicologías del sur global, con etnografías “hechas en casa”, como la brasilera (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016). Lo anterior, en contraste con las “lejanas” músicas, a menudo de antiguas colonias, donde esperaban hacer trabajo de campo los etnomusicólogos del norte global. Nuevamente, mi investigación estuvo atravesada por una dinámica de geopolítica académica, pero ahora en la escala del sur global. Pues tuve el privilegio de viajar a estudiar a Brasil bajo su financiación, donde la etnomusicología se consolidó en la década de 1990 con programas de posgrado y una asociación nacional (Sandroni, 2008), lo que la hace hegemónica en relación con otras etnomusicologías en Latinoamérica, como la colombiana (Miñana, 2019). Brasil es centro para otros países periféricos, como revela su gran masa de inmigrantes de este y otros continentes, y como afirmó mi profesor de sociología clásica cuando llegué a cursar mi maestría en 2014: “*seja Bem Vinda. Brasil é um império*”. De ese modo, practiqué una (etno)musicología migrante entre dos hogares en dos países de Latinoamérica en una relación sur-sur.

En este tránsito de la producción de conocimiento en el sur me resulta difícil adherir a la sentencia de Rice (2017) de una “etnomusicología en tiempos problemáticos”¹¹², en la cual los investigadores del norte global, desde inicios del siglo, habrían por fin volcado sus oídos sobre ineludibles situaciones cada vez más difíciles en los lugares de investigación. Como el propio Rice reconoce, la enunciación parte de investigadores que desde una situación de privilegio y comodidad decidieron advertir los problemas sociales en un momento dado de la historia (Ibíd., p. 235). Sin embargo, ubicaron los problemas sociales en un más allá, en el resto del mundo, sin aceptar sus articulaciones globales e ignorando sus propias antiguas desigualdades sociales y *sures* internos. No obstante, en mi tránsito entre *sures*, y en mi campo en particular, desde la experiencia sónica de la gente negra en el Cauca en Colombia, después de la esclavitud, de las guerras de independencia libradas ahí, de las luchas afro e indígenas por el territorio, y a nivel nacional, de más de sesenta años de conflicto armado y la perpetuación de las desigualdades socioeconómicas, siempre, o desde el sistema-mundo moderno/colonial se ha estado “en problemas”. Y en ese sentido, trabajos anteriores en los que la etnomusicología estuvo más cercana del folclor como los de los hermanos Zapata

¹¹² “*ethnomusicology in times of trouble*”.

Olivella, intelectuales negros colombianos en la década de 1960 ya se articulaba un trabajo comprometido (*engaged*) (Zapata, 1961; Valderrama, 2013).

Lo anterior significa que en primer lugar, en el norte global las condiciones de posibilidad de investigar fueron mayores para sujetos privilegiados que, bajo el apoyo de un campo académico consolidado, es decir, una serie de instituciones, programas de posgrado, asociaciones científicas y financiación para la investigación, no pasaron por mayores dificultades. En segundo lugar, los investigadores del norte global, en su mayoría blancos, podrían circular con mayor facilidad por el mundo sin lidiar con la imposición de racializaciones o estigmas sobre sus cuerpos o pasaportes producidos por la colonialidad del poder (Quijano, 2000). Mientras que los sujetos-investigadores del norte global tenían mayores posibilidades de movilidad por el mundo, los del sur global tuvimos menos, y nuestras propias instancias de legitimación y perspectivas teóricas se guiaron mayoritariamente por las del norte, obedeciendo a la colonialidad del saber. Así, si bien *todas* las músicas eran ya factibles de ser investigadas, no *todos* los investigadores tendríamos igualdad de oportunidades para realizarlo. De modo que, situar el conocimiento que se produce en la relación de investigadores e interlocutores en diferentes escalas de la geopolítica del conocimiento, y sus posiciones de privilegio o de dificultad, sería un avance para la recurrente discusión sobre la redefinición de la Etnomusicología, o mejor, de las (etno)musicologías. Un paso para una discusión global del área académica sería hablar desde nuestra posición/lugar y la relación con nuestro campo con el propósito de evitar nuevas asimetrías en las relaciones de poder; otro paso sería discutir en los textos con investigadores de los lugares que han investigado “en casa” el propio campo etnográfico y difundido en sus lenguas nativas, más allá del circuito académico del norte global.

Pasaron muchos años, lecturas y experiencias antes de que yo llegara a esta reflexión, que entiendo como una emergida desde un *lugar de resonancia* en el sur global. Es decir, desde un contexto académico marcado por la colonialidad que surgió como parte de la expansión moderna/colonial, que escucha, resuena e interpela desde tal experiencia con su voz, no siempre escuchada por el norte.

5.1.2 Un diálogo de pensamientos para la construcción del objeto de estudio

Las tentativas de definición del objeto y la búsqueda de la mejor denominación de la disciplina son una constante de autorreflexividad en la etnomusicología moderna e inclusive hunden sus raíces en el propio origen de la musicología y la etnomusicología, separadas por la

colonialidad de Occidente y su alteridad, en un “nosotros” y los “otros” (Menezes, 2014; Bohlman, 1992). Tales discusiones fueron dadas por el norte global, ignorando los debates del asunto en otras tierras, de nuevo, separando un centro y varias periferias (Lühning; Carvalho; Diniz; Lopes, 2016.). Es desde mi ejercicio investigativo en el sur global, en diálogo con las discusiones sobre epistemologías y ontologías del sonido y con los saberes músico-performáticos negros del sur del Valle del Río Cauca, que mi participación en la discusión sobre el objeto de estudio (etno)musicológico fundamenta su sentido.

De acuerdo con Menezes (2014) “La musicología histórica y comparada (etnomusicología), no son, pues, -según la genealogía del mito-, madre e hija. Ellas son hermanas¹¹³” (p. 76), tal como son presentadas en su primera definición, por Guido Adler en 1885. En tal definición, la musicología comparada estudiaría y compararía las “canciones folclóricas de los diferentes pueblos, países y territorios”, entiéndase de los “Otros”, y “territorios” como “dominios, colonias” (Menezes, 2014, p. 54). De modo significativo, con la misma palabra de *territorios*, usada ahora como categoría política en una resignificación de la lucha por la vida colectiva, los movimientos negros e indígenas del sur del valle del río Cauca los reclaman para sí.

Hasta los días de hoy la musicología dedica el grueso de su producción a la música artística occidental, y la etnomusicología sigue siendo entendida más como una *musicología de los otros* (no Occidente), aun cuando la última haya incorporado el estudio de la *música artística europea* y la primera pluralice los tipos de música a estudiar y hayan aproximado sus intereses desde hace cuatro décadas. Tal diferenciación es reproducida en menor escala en América Latina con nuestras propias Europas internas y sus colonias dentro de la educación superior musical en conservatorios y universidades (Santamaría, 2007; Queiroz, 2017). A pesar de que, desde este lugar de resonancia latinoamericano, la raza, “marca de una historia de dominación colonial”, nos recuerda que “cuando pisamos en las sedes imperiales, ese trazo nos alcanza a todos, aunque tengamos cuatro abuelos europeos” como afirma Segato (2010, p. 18).

Ninguna denominación parece totalmente satisfactoria en los debates hegemónicos, que se pueden resumir así: se sugirió la reagrupación en el campo de las musicologías (Bohlman, 1992), o por el contrario, dada la proximidad de intereses de ambas áreas Cook (2008) afirmó “ahora somos todos etnomusicólogos”, o se enfatizó en la búsqueda de una

¹¹³ Traducción del original: “As Musicologias Histórica e Comparada (Etnomusicologia) não são, pois - de acordo com a genealogia do mito -, mãe e filha. Elas são irmãs”.

teoría de la etnomusicología entendida como una disciplina (Rice, 2017) y no como campo. Se desconstruyó la noción de música occidental con alternativas como las prácticas sonoras o la definición de la etnomusicología como el “estudio de la gente experimentando la música” (Titon, 2008), centradas en la humanidad desde su concepción occidental. Se criticó el origen colonialista de la separación de la musicología y la etnomusicología, con el prefijo *etno-*, debates que Stobart (2008) reunió en la idea de *(etno)musicologías* y que recojo en esta tesis para resaltar tales tensiones del amplio campo interdisciplinar. Después de todo, quizá sea mejor hablar de las *musicologías* como planteó hace un buen tiempo Bohlman (1992), y recuperar para todos, *nosotros* y *ustedes*, periferias y centro, la categoría hegemónica, de modo que introduzcamos una pluralidad de cánones y perspectivas epistemológicas para desestabilizar los enfoques unívocos. De ese modo, si estudiamos el propio contexto podríamos seguir la inversión del debate hegemónico que hacen desde el sur global los estudiosos africanos, según el cual, si la etnomusicología aborda el estudio de las músicas de otras culturas, entonces serían etnomusicólogos cuando estudiaran la música artística europea, y musicólogos, cuando investigaran sobre música de África (Kidula, 2006, p. 103).

Sin embargo, considero que más allá de si vale la pena hacer una diferenciación de nombre en la *musicología* y la *etnomusicología* o renombrarlas como *estudios musicales* o fundirse con los *sound studies*, aunque las tradiciones disciplinares ya establecidas en el norte y el sur difícilmente muden hacia un mismo rumbo, ambas, musicología y etnomusicología se irguieron desde una matriz de pensamiento moderno/colonial. Se trató de una perspectiva antropocentrada, basada en las diferencias raciales en las que se atribuía más la etnicidad como discurso para construir a los Otros, y en el que Occidente asumía el lugar de lo universal en una racialización que justificaba procesos de colonización y dominación (Said, 1990). Desde tal perspectiva moderna/colonial, continuaríamos algunas de sus dicotomías fundantes, como la separación de naturaleza y cultura, que llevaron a concebir a los Otros más cercanos a la primera que a la segunda, o a identificar su producción vocal como *aullidos*, diferentes de los *cantos*, en las crónicas decimonónicas que expresaban la audición de viajeros europeos (García, 2012; Hernández, 2010).

Tal como he abordado a lo largo de esta tesis desde mi experiencia etnográfica, los saberes sónicos afrocolombianos del sur del valle del río Cauca no comparten una concepción en la que, en un proceso de racionalización se escinde teoría y práctica, de modo que la primera sería explicitada como si existiera fuera de la experiencia y de la subjetividad. En contraste, la perspectiva local, transmoderna, de saberes situados en un espacio-tiempo

revelaba la articulación entre memoria colectiva, corporalidades, sonoridades y oralidades. Saberes que construyen el territorio y son construidos por él, en un proceso de largo plazo de resistencia y pervivencia colectiva, mediante *alianzas sónicas*. Relaciones que emergían de la práctica cíclica de *cultivar* y *cosechar* aplicada a las propias prácticas musicales colectivas, de las narrativas-saberes en movimiento de *adorar, jugar y fugarse* construidos en densas capas de sentidos y de la certeza de que *el pensamiento de los abuelos* es un conocimiento acumulado y legitimado en la experiencia histórica colectiva de la *ancestralidad*. En ese sentido, se basan en una noción diferente de humanidad y de cuerpo, donde no hay fronteras definidas con la naturaleza o en este caso, el territorio.

En ese sentido, una (etno)musicología que continúe en su proceso de autorreflexividad (Bohlman, 1992), y descolonización empezada con la desconstrucción de jerarquías de valor cultural musical, cuestionando los límites de la música como noción Occidental y en su giro hacia el sonido, podría seguir avanzando en diálogo con las ontologías relacionales para pasar de un antropocentrismo a una concepción de conocimiento a través del sonido *pos-humanista* donde quepan todos los mundos sónicos. Es decir, un objeto de estudio del sonido y las músicas sustentado en las relaciones de humanos y no humanos, ambientes y tecnologías como sugieren enfoques relacionales como la noción de *acustemología* de Feld (2017). Noción que he extendido al campo de los saberes músico-performáticos afro como una *acustemología política* que traba *alianzas sónicas* con actores externos, humanos y no-humanos, para su pervivencia y reinención. Resaltando que una concepción relacional no puede perder de vista que el poder atraviesa los saberes y desafía la construcción de ontologías o mundos comunes (Blaser, 2016). Es decir, el *territorio* caminado, bailado o cultivado por doña Ana, no es el mismo que yo piso tras sus pasos y de él no ha dependido mi vida, y la de mis ancestros. Esta discusión resuena con una idea de *epistemologías del sur* como aquellas del sur global que resistieron a los epistemicidios de la modernidad eurocentrada (Santos, 2019).

En ese sentido, tal objeto de estudio (etno)musicológico no puede ser pensado de antemano como ajeno a los campos etnográficos donde estarían los datos, las músicas, luego procesadas en un estadio de teorización en el mundo académico. Pues como aprendí de mis interlocutores, con alianzas se fortalece el pensamiento, los saberes y la vida para multiplicar las voces y alargar los caminos frente a las tentativas de destierro. Se pervive *cultivando* y *cosechando* sonidos en colectivo, de modo que investigadora e interlocutores alimentan los saberes y las teorías en un camino de ida y vuelta, donde el objeto de estudio se torna el

saber/ser sónico relacional. Donde la búsqueda de intereses comunes de investigadora e interlocutores se conectan con redes intercomunitarias, aunque más allá de crear mundos comunes se diseñen pluriversos que abarquen múltiples ontologías, que convivan de forma más horizontal en sus diferencias. Ahora bien, este camino investigativo que busca las alianzas e intercambio de saberes de modo más horizontal, afronta múltiples desafíos, como los que encontré en mi campo etnográfico.

5.2 *CONTANDO NUESTRAS HISTORIAS*: INVESTIGACIONES NATIVAS

¿Y si nuestros interlocutores deciden investigar sobre sus saberes locales? ¿Y si tal vez hace mucho ya investigaban pero de otro modo, con otras formas de inscripción de los resultados, validados en otras instancias de reconocimiento colectivo diferentes a los procesos del conocimiento científico en la academia? fue una inquietud que emergió poco a poco en mi trabajo de campo a menudo que indagaba y hallaba diversos procesos investigativos de los saberes músico-performáticos en la región que recurrían a conceptos propios de la construcción relacional del saber acustemológico (Feld, 2015), validados en la experiencia colectiva mediante su apropiación, como es propio de las *epistemologías del sur* (Santos, 2019). He relatado cómo algunos líderes comunitarios vinculados al movimiento étnico afro o a diferentes organizaciones sociales decidieron profundizar sus conocimientos de las músicas locales y afectar mediante lo sónico-performático a otros actores para conseguir aliados. También señalé que a menudo, en zonas rurales ello implicó el dominio de otros saberes como el referente al territorio, a las plantas medicinales, al río, y la lucha frente a extractivismos, lo que se compartía en formas de organización colectiva.

Otras personas, profundizaron su ejercicio investigativo a partir de la especialización en las tecnologías de la comunicación. Algunos músicos que tenían composiciones en los aires locales y/o también en los géneros populares masivos, y adelantaban procesos investigativos basados en el intercambio de historias a través de las redes de músicos por la región, introdujeron letras que abordaban las transformaciones en la vida campesina en sus cantos. Sus formas de indagación se realizaban en interlocución con otros expertos en ciertos saberes, viajes por la región, registro de las historias de modo oral, escrito, dibujado y formas de difusión diversas. Desde la elaboración de cortometrajes, hasta la composición de canciones, consistían en procesos de investigación, aunque sólo algunos lo llamaran de este modo, a veces vinculados con el mundo académico. Ya que la experiencia histórica de los actores de los saberes se hiló en un re-crearse constante, a menudo mediante alianzas sónicas

con actores externos, la “investigación nativa” no consiste en una forma radicalmente diferente de otras. En ese sentido, entiendo a los “investigadores nativos”, como gente afro de la región que indagaba de modo individual o en colectivo sobre los saberes músico-performáticos y orales locales y sus articulaciones, con diferentes grados de destreza y profundidad sobre los mismos y/o grados de proximidad con expertos, y el dominio de diversas tecnologías para su registro.

5.2.1 Por el control de la representación audiovisual

En la última década un boom de los documentales étnicos afro en canales nacionales y regionales exaltaba aspectos representativos de la *cultura afrocolombiana*. En ocasiones con una excesiva carga de exaltación romántica que evadía deliberadamente otros asuntos delicados como la desigualdad social, el racismo estructural que comprometerían de modo más visible el apoyo del Estado en un *multiculturalismo neoliberal* (Hale, 2014). Correspondiente a lo que Arocha (2007) llamó *etnoboomb* de las culturas afrocolombianas, es decir, “una hiperexaltación de valores patrios. Glorifica los patrimonios simbólicos de nuestros pueblos étnicos, pero al mismo tiempo los estereotipa y depreda” (p. 92).

En ese momento también había ya un corpus audiovisual extenso sobre los violines caucanos y las fugas disponible en redes sociales como YouTube, elaborado por antropólogos, comunicadores y periodistas, generalmente, actores externos a las prácticas musicales locales. En menor medida, las filmaciones de protagonistas de los saberes performáticos, comenzaban a ganar espacio disputando la autorrepresentación audiovisual. A menudo, lo anterior le producía extrañeza o decepción a algunos interlocutores sobre dos aspectos; el tipo de resultado principal que yo produciría, un texto, y en otras ocasiones, evidenciaba a interlocutores con dominio del registro audiovisual que yo no tenía y con equipos tecnológicos de mejor calidad, invirtiendo los imaginarios sobre la relación entre investigadores e interlocutores. Así, una vez me preguntó una señora con la que había hablado en un encuentro de docentes que cuándo salía mi documental. En una presentación de un grupo musical, el cantor me había pasado su cámara, tres veces mayor y de mejor calidad que la mía para que le hiciera el favor de tomarle fotos, afirmando “luego se las paso para su trabajo”.

En varios momentos de los capítulos anteriores, conté que durante festivales y a través de Chucho, conocí a doña Graciela, campesina, cantora y lideresa comunitaria del municipio de Buenos Aires. Ella está vinculada a varios consejos comunitarios y hace parte de la

Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca (ASOM). Coordinó varios grupos musicales de fugas, y hace dos décadas organizó un grupo de niños llamado *Avances* para practicar cantos, y así aislarlos y protegerlos en la etapa más dura del conflicto armado en su comunidad. En varias ocasiones que la visité en años pasados y durante las Adoraciones que organizaba doña Graciela, conocí a sus hijas, que tenían entre veinte y treinta años de edad. En especial a Graciela Zúñiga (Chela) que a veces cantaba y tocaba las maracas en los grupos organizados por su madre, y a Victoria Zúñiga (Vicky), que había sido madrina del Niño Dios en varias ocasiones, participando de la recolección de fondos para la fiesta. Ambas seguían sus pasos, aprendiendo con las organizaciones afro locales sobre sus derechos étnico-territoriales. Luego supe que habían formado el grupo de las *Renacientes* en 2017, hijas de asociadas a ASOM y que, a partir del apoyo técnico de unas jóvenes de Cali que les enseñaron y acompañaron en la producción audiovisual, conformaron la Escuela Audiovisual Renacer y Memoria. Ellas hicieron el documental *Polifonía afrofemenina: Renacer y memoria* que fue ganador de una convocatoria para ser transmitido por el canal de televisión nacional Señal Colombia en 2018. Observé el documental con alegría y emoción, pues había escuchado de sus voces algunas de las historias, y sabía los deseos y las dificultades que Chela y Vicky afrontaban para estudiar dada la lejanía de las instituciones de educación superior, la dificultad económica para viajar, entre otros desafíos. Aún más, *renacientes* era una noción cosmológica usada desde las montañas del Occidente hasta la Costa Pacífica, incorporada al pensamiento del movimiento afrocolombiano en consonancia con la de *ancestralidad*. De acuerdo con Rojas “todos los seres de este mundo son los *renacientes*, es decir, hacen parte de una reiterativa e inagotable sucesión de generaciones desde el origen mismo de los tiempos” (2008, p. 175).

Video 18 - Teaser del documental *Polifonía afrofemenina: Renacer y memoria*.
<<https://vimeo.com/419421341>>

En *Polifonía afrofemenina*, se revelan los saberes orales de las loas de Adoración en la nueva tarea de organización colectiva, como había escuchado de las potentes vocalidades negras en los cantos colectivos. Doña Graciela recita con su voz aguda y brillante en verso “entre mujeres nos organizamos, dejando nuestras parcelas y machete, uniendo nuestra fuerza, para que así nos respeten”. En el teaser del documental, su hija Chela cuenta:

Todo comienza desde que empiezo a ver a mi mamá que es una mujer “echada para adelante”, agricultora, dejar parte de su trabajo en el campo para salir a organizarse como mujer. Desde ahí empieza mi gran inquietud de ver a mi mamá empoderada, de ver una mujer que empezaba a defender sus derechos como mujer. Fue una experiencia tanto miedosa como agradable porque cuando llegó la etapa de los paramilitares ellos querían entrar a la fuerza a nuestro

hogar. Es donde mi mamá, de todos los conocimientos que tenía se paró en toda la puerta y dijo “aquí no los dejen entrar”. Desde ahí vi a mi mamá como una gran líder y mi gran luz para salir adelante. Ahí empecé “oiga mamá para donde va, qué va a hacer” y ella “hay un grupo de mujeres las cuales nos estamos organizando y estamos defendiendo nuestros derechos y quiero que ustedes como hijas empiecen también a empoderarse de su territorio y empiecen a defenderlo y empiecen a enamorarse como mujeres de sí mismas”. Y empiezo yo también a continuar ese camino de mi mamá y es donde me nace esa pregunta de reconstruir esa historia bonita que hay detrás de cada líder de la asociación ASOM.

El documental, que nacía de las inquietudes de las jóvenes sobre los saberes y liderazgos de mujeres “mayoras” de su comunidad, partía de su indagación grupal sobre cuatro experticias: partería, minería ancestral, agricultura y “defensa de los derechos humanos”, en los que resaltaban las entrevistas que hacían las mujeres más jóvenes a las mayores y la práctica musical que reforzaba los saberes. Doña Graciela, identificada en la última categoría, contaba cómo había lidiado mediante las prácticas musicales con los niños el hecho de convivir y negociar con los paramilitares su pervivencia. Se trataba de un proceso diferente al de anteriores documentales. Eran ellas, las dueñas de su propia voz, hablada y cantada, controlaban los medios y los filtros, y la narrativa principal. “Queremos contar nuestras historias”, afirmaban.

La narrativa audiovisual hace visible una práctica común de los saberes, y es la oralidad del *contar historias*, de narrar en verso y de trabajar en colectivo para aprender y enseñar sobre su existencia ancestral en el territorio como una extensión de la vida. Hace varias décadas el acceso a la tecnología había permitido la elaboración de los primeros archivos sonoros y fotográficos mediados por la visualidad y auralidad de los propios actores de las prácticas performáticas, como apunté con el caso de Santa Rosa, en Caloto en la década de 1960 y 1970. También en otros lugares del mundo cada vez más, los líderes y comunidades se organizaban para contar sus historias, a veces en alianza con académicos (Seeger, 2015). Más allá de que ello se hacía antes de la producción audiovisual, son las cámaras y micrófonos en las manos de las Renacientes ante el escenario nacional de la televisión lo que le da potencia y visibilidad a su representación y a sus voces. A partir del tejido polifónico de voces de mujeres, entre jóvenes que entrevistaban a las *mayoras*, el estilo narrativo dominaba una representación de sí en la cual no sólo habían sido víctimas sino también, heroínas, en un control del porvenir de sus recuerdos (Valencia, 2018), para enlazar la *ancestralidad* del pasado con los sueños a ser sembrados para el futuro.

Las Renacientes siguieron su rumbo para vincularse al programa formación audiovisual de la organización Historia en Kilómetros¹¹⁴, mediadora entre el Estado y las comunidades que se propone “formar a comunidades en Colombia para que cuenten sus propias historias”, en el marco de la Comisión de la Verdad. Esta última, es una institución temporal del Estado que nace del compromiso de los Acuerdos de Paz para esclarecer lo sucedido durante el conflicto armado¹¹⁵. Con este programa ya han elaborado los cortometrajes *Cuidadoras de Vida*, *La Princesa del Silencio*, *Herencias Balseñas*, *Leyendas*, y *Damián y Catalina*. En uno de ellos, hay una niña *princesa* a la que no le falta nada, y ve el jardín exuberante desde su ventana y sueña con ser una escritora, en la lejana vereda de *El Silencio*, en uno de los documentales. En otro, a pesar de los momentos de afrontas entre indígenas y afros, se revela que entre ellos también nace el amor de pareja, y la unión colectiva para disputar juntos el territorio. Las Renacientes continúan trabajando para contar sus historias, más allá de la coyuntura del programa Historias en Kilómetros articulando el saber tecnológico a una acustemología política de larga historia, pues como expresan Chela y Vicky, su deseo es “seguir el camino de la producción audiovisual”, de la mano con los saberes ancestrales para la “defensa del territorio”. Así, en este proceso me parece que se debaten en la encrucijada entre la categoría de “víctimas” conceptualizada por el Estado durante el proceso de paz, y la negociación para expresar las formas con las que resistieron al conflicto armado, pero también la creatividad con la que construyen sus mundos, como heroínas con la propia narración de historias, como una forma de agenciar de modo más simétrico y performativo su lugar en los pluriversos más allá de sus territorialidades.

A mediados de 2017 cuando asistía con frecuencia a Domingullo, conocí al sobrino de don Walter, el realizador audiovisual Carlos Mera. Ellos mismos se habían conocido hace poco, pues la familia era extensa y se había dispersado por la región, lo cual era bastante común. Mera me contó que había estudiado en el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) y más adelante había tenido grandes logros, como la realización de la serie de cortometrajes de ficción *Sonidos del Mestizaje* para el canal de televisión Señal Colombia, que tenía como hilo conductor, precisamente, la difusión de los saberes ancestrales afro locales como la música y la esgrima. Mera habitaba el centro urbano de Santander y no había tenido tanta proximidad con los saberes músico-performáticos locales, como sus parientes, que eran autoridades locales. Carlos Mera y Aires de Domingullo acordaron realizar un documental sobre el grupo

¹¹⁴ Información en la página web <<http://historiasenkilometros.com>>

¹¹⁵ Como parte del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición.

que fue ganador para su transmisión en televisión nacional. Asistí algunos ensayos del grupo, pocas semanas antes de su participación en el festival Petronio que fueron grabados por Mera y su equipo para el documental. Los intérpretes debían coordinar la tensión propia de optimizar el ensayo para el concurso, frente a la enorme cámara y micrófonos profesionales de Mera para lograr las mejores tomas y satisfacer las mejores condiciones de imagen, audio y ambiente. En uno de ellos fue necesario realizar el ensayo al lado de la casa al aire libre, donde había mayor luminosidad, pero el sonido se apagaba más rápido, por lo cual doña Ana se quejó y dijo en tono de broma “¡nos vamos a pelear por eso o que!”. También se grababan los momentos que había que hacer correcciones, y los diálogos para llegar a acuerdos musicales. Paul dijo “me siento como en un reality show”, todos reímos. Para la grabación de la performance, doña Ana y sus hijas cantoras Martha y María vestían hermosos y coloridos turbantes, alusivos a la identidad étnica afrocolombiana. Este estilo de trabajo y género de ficción, buscaba también un mayor control de la representación por parte de los actores, pues finalmente, se quería mostrar lo mejor de sí. De algún modo, el propio video era performativo en el sentido de construir con la selección de lo que presentaba una versión de los saberes, actores y prácticas. De ese modo, amplificaban en el documental el sueño de don Walter y de doña Ana “que la agrupación perdure”, que se materializaba con la práctica musical de las hijas y nietos y amarraba el *pensamiento de los abuelos* a la cosecha del “folklor biche”, como hace décadas se le había llamado a los jóvenes intérpretes en Dominguillo. Doña Ana explicitaba su *etnopedagogía musical* (Lucas; Arroyo; Stein; Prass, 2001), tanto en la música como en el cultivar, con el ejemplo de su acción “Si ellos ven, ‘ve, a mi mamá le gusta sembrar’ ellos también empiezan a hacerlo”.

Después, Mera me explicó que cada cortometraje debía basarse en una trama, es decir, que tuviera una introducción, un nudo y un desenlace que capturara la atención del espectador. En sus cortometrajes de *Sonidos del mestizaje*, cada historia se basaba en que un “personaje” se proponía realizar un sueño. Algunos de ellos eran: construir de nuevo el ancestral “violín de guadua” para tocarlo; hacer el instrumento del carángano como hace décadas; y demostrar que la mujer también puede aprender bien la esgrima. Así, él realizaba dramatizados en los que los protagonistas se convierten en “actores” de sí mismos, en sesiones largas de filmación y dramatización, hasta buscar la mejor calidad. Por ello, si bien él era reconocido como autor de la propuesta, por filmar, editar y producir los audiovisuales, también le pagaba a cada protagonista-actor por su trabajo. Por ejemplo, el documental sobre la esgrima que grabó con el maestro don Porfirio y sus estudiantes, les tomó tres semanas con

varias horas de trabajo al día. En particular, el documental de Aires de Domingullo había sido “complicado porque son muchos personajes, ya que es una familia y todos me pedían que los entrevistara”. Las redes de parentesco y colectividad en la práctica musical seguían permeando el dramatizado y su autorrepresentación, pues todos compartían los saberes más básicos y así, nadie consideraba que debía quedar fuera de la pantalla chica, de acuerdo con el sentido participativo y la simultaneidad sónica que mencioné en el tercer capítulo.

Figura 32 - Carlos Mera y su equipo filman a Aires de Domingullo, 2017.



Fuente: Paloma Palau Valderrama

Más adelante, Mera creó la *Escuela de Cine y Televisión Étnica* con el apoyo de USAID¹¹⁶, OIM y la Universidad del Cauca con la cual enseñó a personas de la región el manejo básico para la realización audiovisual. De modo que realizaron varios cortometrajes que fueron presentados en el evento del *I Festival de Cine Interétnico* en Santander de Quilichao en mayo de 2019 al que asistí. En el evento se exhibieron los cortometrajes, y después de cada uno hubo una rueda de conversación con los directores y actores. Ya que el proceso había reunido a actores de la región en el área de las “prácticas culturales”, no fue extraño que varios interlocutores hicieran parte del proceso como actores y como productores, anudando la red de interconocimiento que nos unía y amarraba a la territorialidad. Una de ellas, fue doña Elizabeth Mera, cantora del grupo Folclor de mi Pueblo, que trabaja como

¹¹⁶ La Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) y Organización Internacional para las Migraciones (OIM) son organismos internacionales que apoyan de modo frecuente en varios procesos organizativos étnicos afro en la región y el país, que a menudo obedecen a una perspectiva de las políticas desarrollistas dominantes del norte global.

madre comunitaria en la vereda San Nicolás de Caloto, sobre la cual unos jóvenes de la vereda hicieron su cortometraje para contar su papel como cuidadora, compositora prolífica y docente de los niños. También participaron los músicos del grupo de Puerto Tejada, Dejando Huellas, quienes acompañaron el torbellino que necesitaban los esgrimistas para exhibir sus mejores destrezas bajo la orientación del reconocido maestro Elías Sandoval, filmados por líderes sociales del municipio. Adriana, directora de Dejando Huellas, afirmaba con convicción en el evento “nuestras historias merecen ser contadas por nosotros mismos”, resonando con el deseo y proyecto que adelantaban las Renacientes en otro poblado. Si bien cuando se apelaba a lo *étnico* siempre parecían abrirse puertas frente a entidades del estado e internacionales, en ocasiones parecía una camisa de fuerza cuando se quería hablar de otras cosas. Así, Mera me señalaba “yo hago de todo, sea étnico o no”.

5.2.2 Historias y canciones

Hasta hace poco más de una década, los afros de la región destinaban los géneros musicales masivos como la *salsa* y *el son* para cantarle a situaciones de injusticia social, o denunciar los problemas del extractivismo, mientras que los cantos locales de *fugas*, *arrullos* y *torbellinos* abordaban la religiosidad afrocatólica y los oficios campesinos, como apunté en el segundo capítulo. Poco a poco, las primeras temáticas se extendieron a los últimos cantos a medida que se multiplicaron sus escenarios de performance en festivales y encuentros urbanos sobre la afrocolombianidad. Se trata de una estrategia de alianzas sónicas de algunos líderes-campesinos-músicos, o de algunos investigadores nativos, de sus saberes locales, para afectar sensibilidades y expandir territorialidades sónicas. Algunas de las nuevas composiciones mantenían un carácter de *fuga* en el territorio o en la experiencia sónica frente a la sujeción de poderes dominantes, como apunté en el tercer capítulo.

Don Walter que tenía composiciones no sólo de *fugas* y *torbellinos*, sino también en *son*, *salsa* y *porro*, elaboró algunas que parten de su experiencia y la de campesinos cercanos, y que a menudo nacen de compartir historias sobre el oficio campesino. En uno de tales intercambios con vecinos, lo escuché en una reunión en su casa comentar “la inteligencia de las hormigas” para evadir el veneno que les echaban, y las recomendaciones mutuas para combatirlos y que no devoraran los cultivos. Uno de sus *bambucos* se llama *Con qué voy a pagar*, destaca los desafíos por ser campesinos independientes, pues había otros que trabajaban como asalariados, como daba cuenta la chiva que subía diariamente a recoger y traer los trabajadores de una empresa de piña al inicio y final de la jornada laboral. Don

Walter, en diálogo con otros actores de las organizaciones comunitarias, identificaba tales desafíos como un asunto de *seguridad alimentaria*. Así consigna en un texto inédito, en prosa fluida, que me compartió una tarde en Dominguillo:

A partir de la década de los años 70 se inicia una escalada de inconvenientes que obligan a muchos a arrendar sus tierras e irse en busca de opciones en las haciendas o en los ingenios azucareros, en otros casos venderlos para obtener recursos para emigrar a otros lugares como los llanos orientales o al vecino Venezuela. Los motivos de todo esto se deben al desequilibrio presupuestal para la inversión agrícola por falta de mercados, los productos de primera necesidad cobran precio de manera desproporcional frente a lo obtenido de las fincas presentadas en el mercado, sumado a esto, la llegada de algunas plagas en el café, la yuca, entre otros, que contribuye a la merma de trabajadores que devengaban salarios en fincas grandes cosechando o en labores de limpieza, esto motivó a la emigración o desplazamiento de las comunidades. (Lasso, s.f.b)

En el bambuco *Con qué voy a pagar* don Walter expresa la necesidad solicitar créditos financieros para poder cultivar, denuncia a los intereses productivistas de los bancos y algunas cooperativas, y la preocupación de saldar las deudas a un tiempo que no siempre va de la mano con los ritmos de los cultivos. Escuché el bambuco de su voz cálida en un ensayo de Aires de Dominguillo, cuando alternaba la voz principal en otras piezas musicales con su esposa doña Ana. Los ecos de los dilemas del campo también sonaron a todo volumen en la ciudad cuando fue presentada como inédita en el Festival Petronio de 2016 y luego en 2018 cuando ganaron el Primer Lugar:

Ya se va la madrugada y llega el amanecer
 Voy a empezar mi jornada volveré al atardecer.

El trabajar con los bancos, eso no tiene razón,
 Ellos cada vez más ricos, pero yo más pobre soy

Coro:
 Ya voy a sembrar, pa' poder pagar
 Aún no he cosechado, deben esperar.

Si es una cooperativa te prestan con mucho afán,
 Pero con la garantía que debes pagar mensual.

Si apenas estoy limpiando pal' terreno preparar,
 Todavía no hay cosecha yo con qué voy a pagar.

Video 19 - Con qué voy a pagar, Aires de Dominguillo en Petronio de 2018, Canal Telepacífico.
 Disponible en <<https://youtu.be/Idv3o6JKm54>>

Cultivada desde la experiencia e intercambios de historias con otros campesinos entre redes de vecinos, familiares y amigos, alimentada por saberes compartidos y las reflexiones de sus textos, el bambuco *Con qué voy a pagar* deviene de un proceso investigativo y se torna su resultado. Es decir, según estas experiencias compartidas en campo, algunos interlocutores exploraban cada vez más los saberes locales y su articulación a los saberes músico-

performáticos como ejercicios vitales colectivos para contarlos a un público más allá de sus territorios, a través de las *fugas*, de canciones, de historias en audiovisuales por televisión nacional como protagonistas de sus representaciones.

La pregunta que me rondaba con mayor fuerza al conocer los procesos de investigación locales, nativos en diferentes grados, variados en sus metodologías, inquietudes y resultados, frente a mi lugar de resonancia en el sur global con interlocutores de una población afrodiaspórica que reconstruía su vida creativamente frente a las fuerzas del destierro y de los epistemicidios, es ¿cuál debería ser el papel de la (etno)musicología en relación con los procesos de investigación nativos? en primer lugar, tal como me he posicionado la definición de un objeto de estudio dependía de una interlocución más cercana entre los saberes académicos y la acustemología política local, considerando los distintos niveles de experticias y de saberes comunes. En segundo lugar, se trata de reconocer los procesos investigativos locales y dialogar con los mismos, entendiendo que los resultados se validan en distintas instancias de legitimación. La tesis e investigaciones académicas en un tribunal académico, los saberes locales, frente a la propia comunidad del saber. En el medio de ello había múltiples posibilidades de alianzas y colaboraciones entre investigadores nativos y académicos para la producción de conocimiento en los diferentes ámbitos. La difusión mediática de los saberes pasaba por una nueva negociación con distintas categorías dominantes para disputar sus propias representaciones. Es decir, las narrativas y los movimientos performáticos se transforman en negociación permanente con las políticas dominantes, intentando ampliar sus sentidos ante la imposición de nuevas categorías para nombrarlos y administrarlos, como he mencionado que ocurría anteriormente, con las nociones de campesinos y luego, etnicidad afrocolombiana.

5.3 ACCIONES Y REFLEXIONES DE UNA (ETNO)MUSICOLOGÍA ALIADA

El giro interpretativo de las ciencias sociales y humanas en la década de 1980 que llevó a cuestionar la autoridad etnográfica y propuso una apertura a la subjetividad y la reflexividad, y una mayor participación de las voces de los interlocutores en el texto, también tuvo sus efectos en la etnografía etnomusicológica (Barz; Cooley, 2008). Se pasó así, de una *etnomusicología moderna*, que defendía la neutralidad y objetividad de la investigación basada en el “método científico”, en la cual se recogían datos de “informantes” de una cultura no occidental y se analizaban bajo teorías académicas de la *antropología de la música* (Merriam, 1964), a una *etnomusicología posmoderna*, en la que se buscaba mayor diálogo y

negociación con los interlocutores (Araújo, 2008, p. 15). Otra forma de entender tales enfoques es sugerida por Cambria, Fonseca y Guazina (2016) para quienes la primera perspectiva sería una etnomusicología hecha “sobre las personas”, y la segunda, “para las personas”. A partir de las reflexiones críticas de la etnografía etnomusicológica, se exploraron distintas formas de colaboración y participación en el trabajo entre académicos y sus interlocutores, mediante un enfoque “comprometido” (*engajado*) y “dialógico” que ha crecido en la última década dentro de una corriente de la etnomusicología brasilera (Lühning; Tugny, 2016; Lucas, 2013).

Un tercer tipo de enfoque etnomusicológico es hecho “por las personas” (Ibíd.), “intensamente participativo”, en el cual los investigadores y los nativos deciden los objetivos, metodología y análisis en función de las problemáticas de las comunidades, y cuyos resultados se difunden en autoría colectiva fuera y dentro de la academia (Araújo, 2008, p. 15). Esta perspectiva tiene como base propuestas latinoamericanas surgidas en la década de 1970 con poca visibilidad en el norte global. Sus intereses convergían en la búsqueda de una mayor horizontalidad de los saberes académicos y locales y de la solución de problemas de desigualdad social, como el enfoque dialógico de la educación de Paulo Freire y la Investigación Acción Participativa del sociólogo colombiano Fals Borda (Torres, 2015, p. 14), o el enfoque del antropólogo Guillermo Vasco orientado de modo exclusivo al servicio de las luchas indígenas en el suroccidente colombiano, por fuera de la academia (Martínez, 2017, p. 66). La colaboración entre académicos y comunidades en la producción de conocimiento tiene una larga trayectoria en las ciencias sociales en Colombia, de modo que también había una producción conjunta con las organizaciones afrocolombianas en el campo donde investigué (Ararat, et. al. 2013; Machado; Mina; Botero; Escobar, 2018; Velasco, 2018) y en algunos trabajos de una etnomusicología antropológica en el país (Miñana, 2019; 2008; Arango, 2014).

Tales enfoques colaborativos y participativos se distinguen de lo que se ha denominado en las tendencias hegemónicas del norte global como *etnomusicología aplicada*, la cual consiste en la “intervención centrada en la música en una comunidad particular, con el propósito de beneficiarla”¹¹⁷ (Titon, 2015, p. 4). Como Araújo (2008, p. 14) señala, en la antropología ya se hacía una crítica al enfoque aplicado desde la década de 1980 por su herencia como práctica de administración colonial reeditada con las nociones de “desarrollo” y “modernización” que superponía la visión hegemónica a las de las comunidades con

¹¹⁷ “music-centered intervention in a particular community, whose purpose is to benefit that community”.

“intervenciones”, que no buscaban necesariamente transformaciones de fondo que cuestionaran las bases estructurales de la desigualdad social en la colonialidad de su relación local-global. Por otro lado, la distinción entre “puro” o “neutro” versus “aplicado” son distinciones positivistas que suponían la posibilidad de separar totalmente sujeto y objeto de estudio, previas a la crítica de la situacionalidad y contingencia del conocimiento. Así, de nuevo siguiendo a Araújo “tales categorías de distinción solo revelaría una cuestión de grado y no de sustancia”¹¹⁸ (Ibíd.)

Durante mi trabajo de campo, el encuentro con los procesos investigativos de mis interlocutores como los que describí en el apartado anterior, me llevaron a tomar decisiones sobre el enfoque teórico-metodológico de esta tesis. La indagación sobre el tema de los saberes que he llevado a cabo se origina luego de una etapa de campo exploratorio y de reconocer la relevancia política del tema para mis interlocutores. En ese sentido, las epistemologías y ontologías sónicas se originaban de la experiencia en el territorio, en relación con los actores de ese mundo en un reinventarse constante de acuerdo a las necesidades de cada momento y en resistencia histórica a la colonialidades y racismos, sin que se pudiera trazar una distinción entre una investigación local aplicada y colaborativa y otra neutra.

Desde una aproximación basada en la experiencia de mi *lugar de resonancia* en el sur global he dialogado con varias perspectivas, en particular basada en una (etno)musicología poshumanista, relacional y el giro decolonial. En ese sentido, el permanente diálogo con nociones de la *acustemología política* afro ha atravesado esta tesis. Tal como la idea de *alianzas sónicas*, que percibo en la política de la epistemología y ontología sónica de la gente negra, en un permanente re-inventarse y apertura a actores externos como forma de pervivencia en los márgenes del mundo moderno/colonial. En ese sentido, este impulso de trabar alianzas sónicas, que he mencionado también como una política de la vida, que se encadena a otras nociones nativas como la *ancestralidad* y el *pensamiento de los abuelos*, me llevó a pensarme como *aliada* de mis interlocutores en sus procesos investigativos-políticos. En ese sentido, he practicado una (etno)musicología aliada. Aunque mi corporalidad de aprendiz de *patirruca* no encarnaba un cuerpo racializado ni la experiencia que han adelantado investigadoras de los feminismos afrodiaspóricos a pensar su ejercicio como *conspiraciones* entre mujeres negras (Vergara; Arboleda, 2014) o a contar sus propias

¹¹⁸ en el original: “such categories of distinction would just reveal a matter of degree and not really of substance.”

historias, como las Renacientes, me coloqué como aliada desde mi posicionalidad, aprendiendo de la transmodernidad de los saberes locales, la amplia improvisación de los saberes en movimiento, las narrativas y la invitación a caminar y a bailar siguiendo los pasos de mis interlocutoras e interlocutores.

El trabajo de campo, si bien estaba dirigido a producir una tesis de una autora en particular, realicé como aliada, algunas acciones participativas de corta duración que tuvieron como objetivo intereses comunes míos y de mis interlocutores en una difusión externa, tanto para la academia como dentro del territorio ancestral de las comunidades. Dada mi condición de migrante entre dos hogares del sur global, como he apuntado, otras ideas no fueron viables pues requerían procesos de largo plazo en el campo para avanzar y gestionar recursos. Apunto a continuación las acciones llevadas a cabo y algunos de los desafíos.

5.3.1 Desafíos de la horizontalidad de *Aires de mi Tierra*

Luego de un tiempo de interlocución con miembros de la familia Lasso-Caracas y del grupo Aires de Domingullo en 2017, reflexionaba acerca de cómo hacer un trabajo que se orientara por una horizontalidad en la indagación acerca de los saberes musicales y performáticos. Recordaba las palabras de don Walter un día de charla “deseo que la música de nosotros se difunda tanto como la de marimba y que incluso, llegue más lejos a ser escuchada en todo el país y el mundo”. Mi contacto inicial con el grupo, Chucho, ya había realizado varios proyectos con la fundación AmbientArte y las organizaciones campesinas con el apoyo de ONGs, como talleres de composición de canciones, invitando a aprendices y expertos locales, dos festivales de músicas campesinas y la grabación de un CD de canciones con temas ecológicos que reunían a varias comunidades de toda la región (Mosquera, 2008). Inclusive, años antes junto a Chucho cuando yo también era docente en el IPC realizamos algunas acciones participativas junto a otros docentes y estudiantes, con una preocupación ética por la devolución de las pesquisas de la institución. Realizamos una exposición de fotografías tomadas por el IPC décadas antes durante dos fiestas de *Adoración*, una, en la vereda de San Marcos donde doña Graciela había organizado su fiesta con el grupo Puma Blanca, y otra, en la vereda el Palmar donde tocó el grupo Palmeras, e hicimos un intercambio musical donde tocó la banda estudiantil del IPC y tuve la oportunidad de tocar la flauta traversa junto a Palmeras.

Junto a Chucho, nos reunimos un día con varios miembros de la familia Lasso Caracas a discutir varias ideas para llevar a cabo. Primero me dirigía a don Walter, como director de

Aires de Dominguillo, pero característico de la propia participación y reciprocidad campesina y performática, don Walter convocó a todos los familiares que estaban cerca, doña Ana, dos hijas y tres nietas. Una de ellas, grabó en su celular nuestra reunión. Conversamos sobre varias ideas relacionadas con la comunidad de Dominguillo, el grupo musical y la memoria de las prácticas musicales y culturales. Entre varias ideas, una propuesta de interés más inmediato, fue señalada por María, una de las hijas y cantoras “espacios para la circulación y presentaciones del grupo”. Otros concordaron porque parecía que “a pesar de haber sido ganadores en varias ocasiones del festival del Petronio”, el grupo circulaba poco fuera del ámbito local. Lo que resonaba con el deseo de don Walter dentro de la expansión de afectos sónico-políticos hacia nuevos actores. La discusión se extendió a un ensayo al que llevé algunas de las convocatorias de Estímulos del Ministerio de Cultura que podrían garantizar algunos recursos para proyectos de corto plazo. Se acordó en colectivo participar de la “*Beca de Circulación Nacional de grupos musicales*”. Redacté el proyecto a partir de transcripciones de fragmentos de la grabación de los comentarios y acuerdos de las reuniones con Aires de Dominguillo, organizándolos en un solo documento con autoría colectiva.



Figura 33 - Flyer del Concierto-Conversatorio en la Universidad del Valle. Fuente: Jean Paul Giraldo

Inspirada por la apuesta de la etnomusicología colaborativa en Brasil del “Encuentro de Saberes” iniciado por José Jorge de Carvalho en la UnB en Brasil y luego realizado en Colombia (Carvalho; Flórez, 2014), y por mi participación de cerca en una experiencia en la UFRGS, y el “Diálogo de Saberes” propuesto por Fals Borda y basado en el diálogo freyreano

(Torres, 2015, p. 14) busqué propiciar un espacio de encuentro entre los saberes músico-performático locales y los académicos en el ámbito universitario. No obstante, no tendría el mismo formato, pues se haría dentro de las limitaciones temporales y presupuestales de la convocatoria, en las que la actividad no tendría el peso de cuestionar las bases curriculares para un ejercicio más profundo de la horizontalidad de saberes y actores.

Mis contactos con las Escuelas de Música de la Universidad del Valle en la sede de Cali, donde había trabajado en el pregrado, y la sede de Buga, fueron claves para la aceptación de nuestra propuesta de un conversatorio-presentación musical de Aires de Domingullo. Luis Carlos Ochoa, gestionó la invitación del grupo al Festival de la Plaza Mono Núñez, un reconocido evento a nivel nacional realizado en la ciudad de Ginebra. Un trabajo un poco de “manager”, otro poco de etnomusicóloga como es usual en estos casos, siguió para completar la propuesta, que terminé gestionando en la mayor parte, con el apoyo de todos los músicos y de Chucho: enviar y recibir cartas de invitación, recoger los documentos de identidad de todos, los certificados de presentaciones y reconocimientos, buscar recortes de prensa, pasar la reseña, hacer un presupuesto y escanearlo todo. Así, completamos todo para la aplicación a la convocatoria del Ministerio de Cultura, con la propuesta titulada “*Aires de mi Tierra*” concierto-conversatorio del grupo Aires de Domingullo, que abarcaba una gira por las ciudades de Ginebra, Buga y Cali en el departamento del Valle del Cauca.

El esfuerzo colectivo dio frutos y Aires de Domingullo resultó ganador de la Beca de Circulación. Lamentablemente, yo estaba en Brasil, de modo que coordiné a la distancia los encuentros del grupo en las universidades, manteniendo la comunicación por WhatsApp. En Cali el evento no llegó a su final pues coincidió con una protesta estudiantil que exigía recursos para la educación y me recordaba las luchas de cada semestre desde que había estudiado ahí hace dos décadas. En Buga asistieron masivamente los estudiantes. Entre los distintos intercambios, destaco algunos: un joven afro estudiante de música manifestaba su recurrente inquietud por la presencia del violín, que don Walter ya estaba acostumbrado a responder con una breve reseña histórica de Domingullo. Otra pregunta se enfocaba en aspectos “rítmicos” del “género”, desde una perspectiva de la noción de *música* occidental, a lo que Paul se adelantó a darle la información en sus términos, “las fugas están en 6/8 y en forma responsorial”. La transmodernidad y negociación de los saberes musicales sembraba una semilla de duda para ser indagada en el futuro acerca de cómo no reducir un saber

performático a sus componentes modernos, pero tampoco construirlos como una alteridad radical.



Figura 34 - Aires de Domingullo en la Escuela de Música de la Universidad del Valle en Buga.
Fuente: Jenny Caracas

El fantasma de algunos investigadores y actores con una actitud voraz y extractivista sobre sus prácticas musicales, apareció una y otra vez en diferentes momentos y charlas. Meses antes, cuando iba a enviar el proyecto para la convocatoria del Ministerio de Cultura, se lo llevé a don Walter para corregir lo que fuera necesario. Luego de verlo impreso, me dijo, “ah, ya entiendo, usted quiere hacer un intercambio, y apoyarnos, además de hacer su investigación”. Prosiguió, “nosotros habíamos decidido no recibir más investigadores porque estamos cansados”. Me contó que aunque el trabajo conjunto con algunos músicos e investigadores había sido fructífero, habían dado muchas entrevistas a investigadores que no habían significado mayor visibilidad del grupo musical necesariamente y exigía de ellos de modo abusivo. Inclusive había gente irrespetuosa, como “una señora que había pedido que reuniera a todo el grupo para entrevistarlos un día en semana, sin contar con los horarios laborales y que había integrantes viviendo en distintos poblados” y había dicho además que “les daba cualquier maricadita¹¹⁹”. Sin embargo, yo como investigadora, había propuesto un proyecto que beneficiaba a todos, junto con Chucho con quien ya había una confianza por el trabajo previo.

Doña Ana me dijo que cuando habían sido finalistas del Petronio en 2012 habían grabado en el estudio de grabación Takeshima de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali,

¹¹⁹ Palabra informal con tono grosero para designar algo insignificante.

que es la que coordina el festival, pero no les habían dado copias del CD. Y seguro ya había salido pues un día había escuchado una *fuga* que ellos grabaron en un programa radial. También ese mismo año, un investigador los grabó y junto con otros grupos musicales produjo un CD del que luego les entregó varias copias. Le solicitaron una copia del “disco madre” para hacer su propio CD pues grabaron cerca de diez temas. Él aseguró que lo haría pero don Walter afirma que “han pasado seis años desde eso, y ya le insistí varias veces. El otro día dijo que quería volver a hacer su trabajo con nosotros y le dije que primero nos diera las grabaciones. No ha vuelto”.

Sé que hacer la grabación de un CD es un sueño para el grupo y aunque las tecnologías sean más económicas que antes aun es un proyecto poco accesible. Indignada con las historias, decidí averiguar. Luego de que me enviaran de un funcionario a otro por cerca de unas cuatro oficinas de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali, respondieron que “tal vez el director no había respondido cuando lo llamaron a su teléfono celular para darle algunos CDs” y que ya no tenían más. Acoté que él vivía en un área rural y no siempre entraba la señal a su teléfono celular. No hubo más palabras. Días después un grupo musical que también había grabado en ese CD me regaló unas copias para Aires de Domingullo. Contacté al investigador que había grabado al grupo en 2012, para recordarle el pendiente de la entrega del “disco madre”, ofreciéndome a llevarlo a Domingullo. Agradeció y prometió llevarlo. Pasaron tres años más, y como don Walter y doña Ana, sigo esperando.

Mis inquietudes entre los funcionarios e investigadores generaron cierta turbación. Una investigadora, doctoranda, ciudadana, puede ser un actor más incómodo que unos señores negros campesinos a los que no vieron necesario ofrecer explicaciones o disculpas. De modo irónico, el trabajo colaborativo de apoyar la gestión del grupo musical revelaba la enorme asimetría entre actores al enfrentarnos a la burocracia con entidades estatales y académicas, una que intentaba salvar en la discusión intelectual y en la actuación conjunta. Las actitudes no denotaban simples descuidos, olvidos, o procedimientos técnicos. Bajo el discurso del apoyo a “la cultura”, y en la burocracia en la que se enreda el multiculturalismo del Estado se ocultan nuevas formas de dominación de poblaciones que históricamente ya han sido oprimidas. Se escondía en ellas la colonialidad de una desvalorización de esos Otros como sujetos políticos.

5.3.2 Archivos sonoros y fotográficos de regreso al territorio ancestral de CURPAQ

Durante mi trabajo de campo consulté los archivos sonoros, fotográficos y audiovisuales realizados desde 1970 en la región por el Centro de Documentación Musical del Instituto Popular de Cultura (IPC), como fuentes para un estado del arte y con el propósito de escucharlos junto a interlocutores de Domingullo donde se habían grabado varios de ellos, de modo que estimularan recuerdos sobre los saberes y la experiencia performática. Los registros realizados desde la visualidad y auralidad de investigadores folcloristas, fueron un puente para reflexionar sobre narrativas de memorias subjetivas y colectivas en campo que articulé al texto etnográfico en los capítulos dos y tres.

El contacto de mis interlocutores con los registros generó curiosidad y conmoción “no los conocíamos”, “¡esto es una reliquia!” “¿podemos quedarnos con ellos?”, fueron frases que se repitieron, y que me llevaron a pensar en gestionar la entrega formal de una copia de los registros sonoros a la comunidad. Ya otros etnomusicólogos han adelantado el ejercicio de entregar registros sonoros a las comunidades en los que fueron hechos desde la década de 1970, por diferentes motivos. En el norte global, la repatriación y devolución de archivos respondió a la crítica de que tales recolecciones se hicieron con el fin folclorista de analizar y preservar músicas que se consideraban en extinción en archivos inaccesibles para las comunidades (Nettl, 2005). En general, pautados por la relación extractivista de investigadores-campos correspondiente a la historia de imperios-colonias que señalé anteriormente. En otros casos se propuso retornar documentos para la conservación de la memoria, el compromiso ético de retribución de lo aprendido y la democratización de los acervos. García (2012) señala que algunas de estas iniciativas han considerado al objeto del registro como una representación directa del pasado y de la memoria sin una reflexión sobre la ideología que media tanto el proceso de elaboración y conservación como el de su audición.

Otro enfoque trabajado en el GEM/UFRGS ha tenido el propósito sociopolítico de entender la devolución de registros sonoros en su preservación, circulación y resignificación (Velloso; Lucas, 2013) y la producción de conocimientos que parte de la reflexión conjunta de etnomusicóloga e interlocutores sobre grabaciones y fotografías realizadas en el pasado por otra generación de investigadores (Prass, 2013). En ese sentido, pensé los registros, en el entramado sociopolítico que los sustenta y el archivo sonoro como uno abierto e incompleto (García, 2012), plausible de ser resignificado. Sin embargo, más allá de un abordaje extractivista (Rufer, 2016) el archivo debía pasar por una ritualidad donde yo como investigadora era mediadora y autoridad para hacer la transferencia de una institución a otra.

Ya que el IPC sólo entregaba copias a investigadores o a representantes de las comunidades, le pregunté a don Walter, que se había interesado en los registros, si también le interesarían al Consejo Comunitario de Comunidades Negras Cuenca del Río Páez Quinamayó CURPAQ, del cual él era representante en esa época, y al que pertenece Domingullo entre otras dieciséis veredas. A él le gustó la idea y me invitó a una reunión de CURPAQ para presentar la propuesta a la evaluación colectiva.

El sábado 20 de enero de 2018 asistí a la reunión del CURPAQ en Santander de Quilichao, que comparte su sede con la Asociación Municipal de Usuarios Campesinos (AMUC) y la emisora radial del consejo, Herencia Stereo (93.6 fm). En la pared de la sala había dos posters que ya revelaban la importancia de las músicas locales en el proyecto étnico afro, con el título de CURPAQ y dos fotografías de los dos grupos de “violines caucanos” que existen en el territorio: Aires de Domingullo y Brisas de Mandivá, de la vereda Mandivá. Llegaron en torno de quince personas, los diferentes representantes de las Juntas de Acción Comunal de las veredas que constituían el consejo comunitario. Luego me enteré que eran miembros de educación heterogénea y diferentes niveles, desde abogados, docentes e ingenieros a campesinos. El primer punto fue una oración, en la que un señor pidió a Dios fuerzas para solucionar el problema del cumplimiento de los acuerdos pactados con el Ministerio del Interior en la Consulta Previa sobre la Doble Calzada de la carretera Panamericana que conecta el suroccidente del país de norte a sur, y que atravesaba el territorio del CURPAQ. Como el gobierno quería ampliarla habían tenido que llegar a acuerdos con el consejo, que estaban siendo discutidos. Pensé que *tanto el proceso que discutían como la propuesta de los registros sonoros estaban conectados por la territorialidad* afro. Luego de la oración y el saludo inicial, el presidente me dio la palabra. Expuse la idea y pregunté si a ellos les interesaba. Varias personas respondieron de modo afirmativo con entusiasmo, “es interesante por el tema étnico y de etnoeducación”, que estaba entre sus objetivos. Otros asintieron levemente la cabeza, y otros no se movieron. Una señora, la representante del consejo, me pidió que si yo podía ir a la asamblea que se realizaría en dos semanas en el colegio de Domingullo para que más personas supieran, a lo que respondí afirmativamente.

Me propuse entonces adelantar el proceso formal. No se trataba de imponer la valoración de la materialidad de un registro ajeno a los intereses de los actores, en un afán conservacionista, pues antes que el registro, la memoria musical y performática estaba vívida en la experiencia de los cuerpos y voces, de modo irremplazable. Sino de la posibilidad de unirse a un proceso de fortalecimiento del saber y memoria colectiva, dando a conocer el registro de las prácticas performáticas de sus antepasados. Uno que se sumarían al cultivo de un saber incorporado y una reinterpretación mediada por su auralidad contemporáneas y a la lucha política étnico-racial que la organización afro había optado por afrontar.

Luego de varias cartas, idas y venidas entre Cali, Santander de Quilichao y Domingullo, de la aceptación de CURPAQ en asamblea y la afirmativa del IPC, organicé un evento para compartir una muestra del material en el *territorio ancestral* de Domingullo y de CURPAQ. El espacio ideal fue el simbólico lugar del colegio de la vereda, la Institución

Educativa Técnico Agropecuaria Dominguillo¹²⁰, donde se creó CURPAQ en 2005. Inicialmente pensé en la creación de un acervo de los registros sonoros en el colegio, pero no tendría viabilidad dada la limitación de espacios que pudieran albergar los documentos y garantizar su consulta libre y permanente. Llamé al evento *Saberes musicales y festivos afro de Dominguillo: exposición de fotografías y grabaciones realizados por el Instituto Popular de Cultura entre 1975 y 1977*. El rector, Yazzir, un señor joven, blanco, estudiante de derecho que apoya “el ejercicio democrático del consejo comunitario” y asiste a todas sus reuniones, emocionado, apoyó el evento. La secretaria, Lorena, madre del joven violinista Eduardo me ayudó con la repartición de volantes en el colegio; añadió para mi sorpresa, “voy a decirle también a la señora del aseo y a la que vende los fritos que son familiares de doña Cipriana”. Doña Cipriana, mujer negra centenaria que había liderado los Alegres Negritos con el canto y baile por décadas, vivía en esa época al lado del colegio, pero no podía asistir por su avanzada edad y su hija, debía cuidarla. Sin embargo, fueron otros familiares, nietos y una bisnieta. Invité además a los miembros de Aires de Dominguillo y del Consejo Comunitario CURPAQ, a Nelson Mera del Centro de Documentación Musical del IPC, y al investigador Carlos Alberto Velasco.

El día del evento, el 18 de febrero de 2018, con ayuda de mi esposo y la secretaria del colegio, pegué en un pasillo, algunas fotografías de las copias digitales que me otorgó el IPC y que imprimí para realizar una exposición y luego donarlas al colegio como material didáctico. Al lado, coloqué un texto de contextualización que finalizaba así “¡Los invitamos a disfrutar de la exposición y a escribir sus impresiones en las hojas en blanco dispuestas!”. La exposición, visitada en pequeños grupos de familiares generó risas, comentarios y emoción. Algunas personas identificaron a parientes y conocidos, y escribieron sus nombres en hojas que dispuse para ello. Jose David Ulabarri y Luciano Ulabarri en las tambores; Cipriana Valencia y Ana María Mina, las cantoras, fueron algunos. Luego de que presenté la exposición y a los asistentes, don Walter inició con su usual serenidad y firmeza:

Esto es una forma de que nosotros podamos sostener lo que es nuestra cultura. Yo siempre digo que para nosotros la importancia de esto es muy poca, mucha gente desde afuera ven en este trabajo una gran riqueza. Aquí Paloma ha venido y hecho algo que nosotros no habíamos logrado, me incluyo en eso. Yo no tenía ni idea de estos trabajos.

¹²⁰ La Institución Educativa Técnico Agropecuaria Dominguillo, que ahora tiene cinco sedes, nació en la década de 1940 como una iniciativa de la comunidad, la que contrataba a los profesores, y es formalizada mucho después. Hoy sigue un proyecto etnoeducativo que enfatiza la formación del “poblador rural” y su “identidad cultural”. En: <<https://lacapillamiescuola.wordpress.com/historia/>>

Figura 35 - *Saberes musicales y festivales afro de Domingillo, 2018.*



Fuente: Oscar Giovanni Martínez

Figura 36 - Doña Ana y yo en *Saberes musicales y festivales afro de Domingillo, 2018*



Fuente: Oscar Giovanni Martínez

Yo hablé brevemente de mi propósito como investigadora aliada, de propiciar ese encuentro de personas, investigadores nativos como don Walter y documentos audiovisuales. A lo largo de la mañana escuchamos algunos fragmentos de los registros sonoros, uno, de *bambuco viejo*. Doña Selmira, de Domingillo y de la misma edad que doña Ana, señaló que “nosotros la escuchábamos, y yo participé con otros bailarines danzando esa juga. Me gustaría retomarla para nuestro grupo de baile del adulto mayor”. Chucho llevó una grabación de los

Alegres Negritos y explicó que se trataba de la primera grabación en estudio de las fugas. La escucha trajo la simultaneidad de un revelador canto susurrado en coro entre varios asistentes. Una prima de doña Ana, doña Clementina, mencionó que los músicos de esa época eran “Isauro Mina, Rigoberto Mina, Marcial Mina Pedro Jose Mina, Eladio Mera, Luis Palacios, Jorge Zapata y Manuel Antonio Zapata”, añadiendo nombres que no informaban los registros del IPC. De los Alegres Negritos, Leoncio Tegüé y doña Cipriana. Fueron compartidos otros detalles de las vivencias.

Velasco hizo una ponencia de su tesis titulada *Por los caminos del violín y de la juga: diáspora ritual africana*, manifestándose contra el término “negro” por considerarlo racista y señalando la creatividad de las adoraciones. La audiencia lo escuchó silenciosa, pues en la cotidianidad negro y afro se usaban en la autorrepresentación como sinónimos. El investigador Rigoberto Banguero que también asistió, apuntó la relevancia de la espacialidad propia y del “muntu africano” como valor filosófico de los cantos. También el público estuvo expectante a esas desconocidas nociones...

Doña Ana afirmó:

Yo la historia que tengo de nuestra tradición es la que yo misma he vivido. Desde muy pequeña, aquí se realizaban las adoraciones del niño Dios. (...) Yo he seguido esa tradición pues para mí ha sido muy agradable, a mis nietos y a mis hijos les he ido enseñando. Los comentarios que he escuchado del profesor Carlos pues me han llegado mucho al alma. Porque desde nuestros ancestros ellos han sido muy inteligentes porque no fueron personas estudiadas y nos enseñaron muchas cosas muy valiosas. Ellos son los que aprendieron sus loas, hicieron las letras de las jugas porque no fueron al colegio y se empeñaban en lo que aprendieron. Y quiero que sigamos nuestra tradición que es una riqueza que el Señor nos ha dejado. Los invito a todos a que conservemos nuestra tradición que nos dejaron nuestros ancestros. Una loa para todos, es ‘yo soy la más chiquitita que mi padre Adán dejó, vengo a reclamar el niño porque a mí me lo entregó’ ¡Que sea para bien!

“¡Que sea para bien!”, respondimos todos. El habla desde la experiencia de doña Ana contrastaba con la exposición explicativa de términos nuevos que traían los investigadores.

Finalizando la jornada, Jersáin, el presidente del Consejo Comunitario CURPAQ, expresó:

En nombre del Consejo comunitario CURPAQ, mis sinceros agradecimientos porque en este momento de todas las investigaciones que se han realizado en nuestra zona ha sido la única estudiante que se ha acercado a mostrarnos estas evidencias narrativas de nuestra historia.

Añadió que en la Ley 70 de 1993 que permite la creación de los consejos comunitarios:

Hay una ambigüedad y es que no quiere reconocer ampliamente a las comunidades étnicas. ¿qué es lo que nos ha hecho fuertes a nosotros como consejo comunitario? la *ancestralidad*. Porque la Ley habla de territorios colectivos, y nosotros en esta zona no tenemos territorios colectivos, tenemos *territorios ancestrales* porque como ustedes bien saben esto fue

comprado. Nuestros ancestros compraron unos términos y una escritura pública con una arroba de oro. Por eso nosotros tenemos que conocer esta historia para hacerla saber a los muchachos, a las mismas instituciones, a la misma administración departamental y nacional de que esto no es regalado.

En ese sentido, los registros sonoros y visuales escuchados en el *territorio ancestral* de Dominguillo cobraban el sentido de una memoria de saberes vívidos en la experiencia colectiva que continuaría su resonancia, bailada, cantada y contada en pasos sónicos.

Mi papel de investigadora y la construcción de alianzas temporales con instituciones, otros mediadores y los líderes comunitarios fueron claves para impulsar la movilidad de los actores y saberes hacia afuera, a otras ciudades y al mundo académico, y hacia adentro del territorio en un movimiento de ida y vuelta. Primero, con la circulación del grupo Aires de Dominguillo en un reconocido festival y en dos espacios universitarios, y luego, con la devolución simbólica de los registros realizados por folcloristas del IPC de la ciudad de Cali hasta el territorio ancestral de Dominguillo. En la confianza del compartir con mis interlocutores del grupo musical había aprendido que la gestión de ellos afrontaba los desafíos de lidiar con algunos actores externos como investigadores académicos e instituciones del estado, cuya mirada atravesada por la colonialidad del poder y un lugar alto en la jerarquía de capitales sociales, se otorgaba el poder de ignorarlos, y menos aún, de reconocerlos como investigadores nativos. Por otra parte, a pesar de trabar alianzas que intentaran perdurar en el tiempo, en tales fugaces transacciones institucionales se opacaba bajo las categorías dominantes de músicas tradicionales, patrimonio cultural, entre otras, toda una acustemología política y un mundo ajeno a los actores externos. De vez en cuando, uno que otro curioso era afectado sónico-políticamente al ser invitado a bailar y al escuchar diferentes nociones y narrativas locales.

CONCLUSIONES

En la presente tesis tuve como propósito indagar sobre los saberes musicales, sónicos y performáticos locales de la gente negra que habita el Sur del Valle del Río Cauca, en Colombia. Las principales preguntas que orientaron mi pesquisa fueron ¿cómo acercarse a las prácticas musicales afrocolombianas sin reificarlas? ¿cómo se agencian tales saberes? ¿Qué actores y disputas de escala local, nacional y global las atraviesan? ¿Cuáles son los efectos, propósitos y cuestiones en juego en sus diferentes performances?

Busqué responder las cuestiones planteadas a partir del amplio campo interdisciplinar de las etnomusicologías y musicologías que referí como (etno)musicologías y de la conversación con los estudios del performance en la etnomusicología, la literatura decolonial, y los enfoques de las epistemologías del sur, la ontología relacional y los estudios afrocolombianos, afrolatinoamericanos y afrodiaspóricos. Tales orientaciones teórico-metodológicas fueron perfilándose a lo largo de cuatro años de doctorado, el contacto con lecturas, las discusiones académicas y el contacto con los saberes y prácticas performáticas locales afro durante varios periodos de trabajo de campo en la etnografía para esta tesis. De modo que el presente texto es un tejido gestado a partir de mi contacto con el campo hace un poco más de una década y media y de una etnografía multisituada para esta tesis que articuló escalas temporales y espaciales micro, medias y macro, experiencias e interlocuciones, narrativas de memorias, archivos textuales, sonoros, fotográficos y audiovisuales y la participación en performances.

La reflexión sobre mi ejercicio académico en el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías, fue sugerida a lo largo de la tesis y desarrollada con mayor profundidad en el quinto capítulo. Señalé en este punto que, a pesar del reconocimiento de que la división entre musicología y etnomusicología se basó en el pensamiento moderno/colonial que diferenció a Occidente y sus Otros desde su propia fundación, debatidas con la tentativa de acercarlas como (etno)musicologías, hasta hace poco las definiciones en torno a la denominación, perspectivas teóricas y objeto de la etnomusicología, han sido enunciadas desde las voces de investigadores del norte global en singular, ignorando los debates de las (etno)musicologías periféricas y presentándose de ese modo, como universales. Lo anterior, a pesar de que los relativistas abrazaron el estudio de *todas* las músicas hace décadas, dejando de lado los juicios de valor, aun cuando se basaran en un enfoque antropocéntrico. La declaración de inclusión del estudio de todas las músicas, tampoco representa a *todas* las investigadoras y los investigadores del sur global, quienes no nos movilizamos con la misma

fluidez por el mundo, y debemos remitirnos siempre a las teorías del norte global aunque estas no cuenten con la misma exigencia de escuchar el sur, dada la prevalencia de la construcción de otredades por Occidente en su legado colonialista, que aun marca la geopolítica del conocimiento. En ese sentido, enfatice mi posicionalidad como investigadora desde un *lugar de resonancia*, es decir, desde una perspectiva que interpela, debate, escucha, y aporta a las academias del norte y del sur desde la situacionalidad de un conocimiento producido en el sur global.

Un proceso de continuidad de la reflexividad y descolonización que han proclamado las (etno)musicologías implicaría un diálogo más cercano y horizontal con los saberes de nuestros interlocutores para el encuentro e intercambio de conocimientos y el fortalecimiento de mundos. Así, en campo conocí a investigadores nativos, que adelantaban procesos investigativos de diferente tipo, con otras preguntas y otras formas de difusión. Considero que el diálogo con los procesos de los investigadores nativos que *cuentan sus historias* en sus comunidades y más allá de ellas, además del mundo académico de las (etno)musicologías con sus dinámicas de legitimación y disputa, pluraliza aún más las voces que producen conocimiento sobre las prácticas musicales. En ocasiones, estos procesos llevaban a la inversión de los imaginarios sobre las posiciones de investigadores e interlocutores, que disputaban el control de la representación de sí, y resaltaba que escuchar y dialogar con tales investigaciones independientes, es también una forma de hacer (etno)musicología aliada.

A partir de la indagación sugerí como aporte fundamental de esta tesis que las epistemologías y ontologías sónicas, musicales y performáticas locales entre la gente negra del sur del Valle del Río Cauca se construyeron mediante negociaciones y alianzas entre las redes de la gente negra y con actores *externos*, humanos y no-humanos, en múltiples tentativas históricas de expandirse, de la mano con las luchas por la relación de territorio-vida colectiva, como estrategia de resistencia y pervivencia frente al destierro y a los extractivismos que alimentan el capitalismo global en un proceso de largo plazo desde la conformación del sistema-mundo moderno/colonial. En ese sentido, su *acustemología*, las formas de saber/ser locales mediante el sonido basadas en una ontología relacional y *una política de la vida* por sus constantes re-creaciones, se constituyeron como una *acustemología política*.

De modo que, lo anterior se aleja de una comprensión de los saberes locales o tradicionales como circunscritos de modo estable a una geografía, ya que por el contrario, se encuentran en movimiento y en expansión. También invierte la idea de que los saberes y

prácticas locales se habrían visto invadidas por la influencia de Occidente, pues se transformaron en los márgenes de la modernidad/colonialidad, formando epistemologías y ontologías sónicas como parte de una política de la vida. Así, la fiesta se pautó por la economía de la reciprocidad aun cuando sus materialidades se articularon también a otros mercados; las músicas masivas se apropiaron en la fiesta como forma de participación de todos; y los músicos aprendieron de la teoría de la música hegemónica para apropiarla en los saberes locales.

Elaboré la noción teórico-metodológica de *alianzas sónicas*, como una forma de comprender las asociaciones de los actores y los saberes locales impulsados por una permanente transformación, negociación y relacionalidad. Las alianzas sónicas tuvieron como fundamento una política de la vida relacional, de modo que se trabaron tanto en procesos de largo plazo, como en el instante del performance. Como estrategia afrodiaspórica en el contexto local de la región, entre la gente negra y su entorno, tejiendo un sentido de colectividad y mundo, como en la invitación constante a actores externos. Algunas fueron alianzas firmes que multiplicaron su mundo, y otras se mostraron débiles, e infructuosas. Se construyeron mediante el sonido en las prácticas musicales, en el canto, el habla, la recitación, el baile y los afectos corpo-sónicos. Involucraron procesos de enseñanza y aprendizaje, de intercambio, de negociación e inclusive de conflicto. También se hicieron en la reunión de intereses comunes, como la defensa del territorio, o como ganar el concurso musical, aun cuando no se construyeran ontologías comunes. En ese sentido, *alianzas sónicas* es un concepto para entender las prácticas musicales y sónicas de las ontologías relacionales y de las negociaciones entre diferentes ontologías en la heterogeneidad de pluriversos; en el intercambio de saberes y las epistemologías del sur.

En una tentativa por alejarme del eurocentrismo académico coloqué en diálogo perspectivas teóricas académicas y nociones de movimientos-narrativas de la acustemología política. En este desafío, la descolonización consistió más en un proceso de reflexividad y horizontalidad de formas de saberes/seres porosos y heterogéneos, que evitara la construcción neocolonialista de un Otro como diferencia radical de Occidente. Pues, precisamente el largo proceso de la modernidad/colonialidad en la región llevó a la constitución de saberes en ontologías relacionales, no obstante transmodernos.

Así, la noción de *territorio* indicaba la posibilidad de la vida colectiva humana de los afrodescendientes y no-humana, y al mismo tiempo, el riesgo constante que estas afrontaban; un territorio que los *ancestros* habían tenido el logro de conseguir. Que también se ampliaba y

gestaba mediante las prácticas performáticas y la auralidad de una *territorialidad sónica*, como destacué en el primer capítulo. Sin embargo, la antigüedad centenaria de habitar el territorio, no garantizaba su continuidad, sino que debía ser re-creada cada vez, en la audición atenta y mediante la circulación de caminantes, bailadoras/es, *patirrucias*, con la creación de comunidad mediante redes que anudan los caminos en las prácticas performáticas y en la tentativa de expansión permanente, señalé en el cuarto capítulo. La *territorialidad sónica* no apelaba a una armonía y homogeneidad regional, pues tanto las fiestas rituales acordaban redes cooperación, como también entraban en competencia para mostrarse, mejores, más bellas, más frecuentadas, señalé en el tercer capítulo. Así como el repertorio musical es *del folclor*, o un saber común, y también es específico y se conserva como tal por ciertos cantore/as y grupos musicales.

Por otra parte, la noción de *ancestralidad*, que retomé en diferentes secciones reunía un conjunto de actores, desde los *mayores* y expertos en diversos saberes, hasta los *ancestros* recientes, *abuelos* lejanos y africanos, así como los diversos saberes que estos habían dominado, y que los presentes tendrían el compromiso de extender al futuro, con los *renacientes*, y dejando la *tradición* a las nuevas generaciones.

En ese sentido, si bien la región consistía en una densa superposición de multiterritorialidades, con intensa recepción de los medios de comunicación desde hace casi un siglo, esto no implicó una desterritorialización de las músicas locales. Tampoco perdía validez analizar la relación territorio y prácticas sónicas y musicales en la contemporaneidad, dado las ontologías relacionales de territorio-vida en las que el sonido es fundamental como práctica de emplazamiento y de comunicación en el mundo.

Los saberes musicales se expresaron en movimiento y narrativas densas, como exploré con las nociones de *adorar*, *jugar* y *fugarse* o *huir*, donde las alianzas sónicas se crearon en performance. El *adorar* en la Adoración al Niño Dios, basada en la solidaridad y la reciprocidad campesina alcanzó los contextos urbanos y se escuchaba en la simultaneidad sónica de la participación de los asistentes, en los timbres densos, y superpuestos de instrumentos y voces. También la idea de *juga* como *juego*, y de *fuga* como *huida*, fueron categorías del pensamiento acustemológico para adensar la comprensión sobre las prácticas y sus saberes. Así, el *juego* era en sí mismo performático extendiendo fronteras entre música, baile, juego y drama, permitiendo la improvisación dentro del repertorio del baile, y en menor medida, con variaciones en la música, como una forma de expresión de la subjetividad dentro del colectivo. También como estrategia de invitación a otros actores para la expansión de su

mundo con la narrativa de la facilidad del baile, reservados los saberes expertos para las autoridades locales. Mientras que la *fuga*, remitía tanto a la capacidad de los ancestros esclavizados de lograr su libertad huyendo de un sistema opresor y racista, como la creatividad y agencia presente frente a las adversidades. Así, se huía del baile hacia un más allá, o se podría huir de otro lugar para re-crear la vida comunitaria en las *fugas*, o podrían ser las propias prácticas musicales formas de huida en sí mismas para extender la vida, frente a la presencia ineludible de la amenaza.

La negociación con las políticas dominantes y apertura de la acustemología política local, llevó a que en los últimos cincuenta años, se transformaran las prácticas musicales y performáticas, así como sus denominaciones, lo que exploré en el segundo y el cuarto capítulo. De modo que entre la década de 1970 y 1980 los pobladores locales se concebían como campesinos negros colombianos, y sus expertos eran músicos folcloristas y artistas, que se presentaban ante otros investigadores, folcloristas vinculados a instituciones educativas y antropólogos. Más adelante, con el cambio constitucional ingresó la categoría de afrocolombianos, y las nuevas políticas llevaron a la emergencia de las nociones de patrimonio cultural y violines caucanos. A pesar de las transformaciones, los saberes músico-performáticos no se deslindaron de un sentido político de la colectividad afro y tejieron alianzas sónicas, *cultivando* y *cosechando*, colocando en circulación archivos audiovisuales e imágenes agenciadoras de las alianzas sónicas que convidaban a la participación, buscando la pervivencia mediante la lucha por una ciudadanía plena, que permitiera la expansión de su mundo. El examen de los saberes musicales en un proceso de largo plazo permitió observar la continuidad de una *acustemología política*, a diferencia de otros enfoques que habrían tomado cada manifestación histórica-localizada separadamente, como patrimonio, violines caucanos o músicas de campesinos negros.

Aunque en el nuevo milenio las fugas, torbellinos y salves resonaron con más intensidad que nunca en toda la historia, alcanzando el mayor número de oídos simultáneamente, los desafíos de la extensión de una ontología relacional se renovaron en tales escenarios. Las estrategias de mis interlocutores actuaban mediante afectos corpo-sónicos, recorriendo el territorio en susurros, cantos, gritos y pitos, para afirmar la vida y seducir aliados, pidiéndole a la Virgen María la protección de los caminantes en el territorio y más allá de la vida y adorando al Niño Dios para performar el bienestar común.

Realicé algunas acciones de una (etno)musicología aliada, resonante con el enfoque participativo y colaborativo, y de las *alianzas sónicas* que, como aprendí junto a

interlocutores, pueden ser fructíferas para transitar entre pluriversos y fortalecerse para pervivir. Si bien, la tentativa más horizontal de un aprendizaje con las acustemologías políticas junto a investigadores nativos fue plausible en el diálogo y en la articulación de nociones de los saberes sónicos en el texto académico, las acciones colaborativas junto a instituciones, y en proyectos educativos revelaron principalmente los desafíos de una articulación más amplia con la sociedad. La dificultad y jerarquía que imponían las estructuras sobre cuerpos racializados y las interseccionalidades de clase, género y sexualidad, pesaban a cada paso, dificultando gestar los proyectos propuestos de la mano con otros actores. A partir de la devolución simbólica de registros audiovisuales realizados por el IPC en Domingullo, concebido como un territorio étnico y ancestral, quise aportar al camino trazado por las organizaciones que representan el territorio, las juntas de acción comunal agrupadas en el Consejo Comunitario CURPAQ y a la Institución Educativa Técnico Agropecuaria Domingullo. Las conversaciones sobre las percepciones de un archivo sonoro y fotográfico folclorista que devolví fueron la posibilidad de aportar como *aliada* a un proyecto presente para afectar el futuro, en la vía de la *ancestralidad* heredada del *pensamiento de los abuelos*.

Mi pesquisa brinda algunas interpretaciones, al tiempo que, como en todo proceso investigativo, quedan abiertas varias preguntas para futuras exploraciones ¿cuáles serán las negociaciones y los efectos de los procesos de patrimonialización cultural del ritual de las Adoraciones, los Violines Caucanos u otras manifestaciones de los saberes performáticos? ¿de qué manera las nociones, técnicas y saberes performáticos pueden contribuir a los procesos de educación musical y artística formal manteniendo su dinámica, flexibilidad y relacionalidad? ¿De qué modo una investigación aliada puede aportar a buscar las formas más efectivas que contribuyan a la expansión del bienestar colectivo de la acustemología política y tejan poderosas redes? pues son relevantes las alianzas sónicas fructíferas de acciones y colaboraciones junto a procesos investigativos nativos en el sentido de propiciar la difusión y fortalecimiento de los saberes locales. No sólo desde un *reconocimiento cultural* en el marco de un *multiculturalismo neoliberal*, pues como mostraron mis interlocutores la música se suma también a la vida y al territorio en la lucha por mundos más equitativos.

Escribo las últimas líneas de esta tesis en un momento que reveló el desafío común a la humanidad de la aparición de la pandemia del COVID-19 desde hace cuatro meses, pero diferentes modos de lidiar con esta en cada lugar. Mis interlocutores, que afirman con certeza que el territorio es la vida, se han continuado proveyendo de las riquezas de los alimentos de

sus parcelas, han recurrido a antiguas formas económicas como el intercambio de productos agrícolas, y han continuado sus rutinas de trabajo con la agricultura y la minería. Han ideado diferentes mecanismos para protegerse de la pandemia, estableciendo controles de higienización y de circulación de personas que no habitan en el territorio, como me dice mi amiga e interlocutora Jenny “luego los dejamos venir”, a nosotros, los de la ciudad. Esta tarea la han asumido en los territorios las *guardias* de las organizaciones indígenas, campesinas y afrocolombianas, vinculadas a los procesos de autonomía territorial.

Si bien se han suspendido las fiestas para evitar las “aglomeraciones”, las familias son amplias y caminar el territorio también es pervivir. Los saberes de la oralidad entraron a formar parte de las alertas para el cuidado de la vida. Así, desde la Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca, elaboran versos, como los de doña Graciela:

“El señor Coronavirus tiene al mundo acomplejado,
empezó por allá en la China y ya está por todos lados.
Es por eso que yo le pido, comadre,
que tengamos mucho cuidado”.

Aires de Domingullo canta una fuga de Adoración, para la esperanza necesaria de este momento “si te miran pobre, Dios tiene que dar. Te dará la gloria que puedas gozar”. Algunos intérpretes reunidos con la mitad de su grupo musical familiar en casa, o los que pueden desde la virtualidad y los contextos urbanos cantan fugas alegres para levantar el ánimo.

Al mismo tiempo, y lejos de haberse atenuado o suspendido el conflicto armado y el atentado contra la vida de los líderes sociales en el país, la problemática se agravó. Hace muy poco, marcha un reducido conjunto de personas desde el Cauca hasta Bogotá para pedir auxilio de la crítica situación expresada en sus contundentes frases: “marcha por la dignidad”, “nos están matando”.

Con esta tesis, además de los desafíos de un grado académico, un aporte al conocimiento y una discusión contemporánea, pretendo retribuir un poco de lo que aprendí, con la intención de que aporte a las redes de saberes locales y a los actores de las prácticas musicales negras del norte del Cauca y del sur del Valle. Trabajada con la paciencia de cuatro años y medio, lo que me dijo doña Ana que se demora en dar cosecha el aguacate desde que es sembrado, y un poco más de experiencia previa, entrego esta tesis con la esperanza de que performe el bienestar colectivo, con la potencia con que lo hacen las palabras en medio de las Adoraciones y entre cantos y versos: *¡que sea para bien!*

REFERENCIAS

- ABADÍA, Guillermo. *La música folclórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1973.
- ALMONACID, William. *El punto cero de la música en Colombia, Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos*. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música) - Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2015.
- ANJOS, José Carlos. Identidade étnica e territorialidade. In: ANJOS, José Carlos; SILVA, Sergio. (org.). *São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade negra e direitos territoriais*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- ARANGO, Ana María. *Velo que bonito: prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- ARARAT, Lisifrey. et al. *La Toma: Historias de territorio, en la cuenca del Alto Cauca resistencia y autonomía*. Bogotá: Observatorio de Territorios Étnicos; Suárez: Consejo Comunitario Afrodescendiente de La Toma, 2013
- ARISTIZÁBAL, Margarita. Las Fiestas de “Adoración al Niño” en Quinamayó, Colombia. Evidencia de resistencia cultural o estrategia política para ganar reconocimiento? In: *Conferencia en Coloquio idymov Construir y vivir la diferencia*, 2005.
- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate, perspectivas interdisciplinares*. (org.). Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008
- ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, n.1, v.1. 2013. <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/>>
- _____. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. *Musicological Annual*, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.
- AROCHA, Jaime. Encocaos con papa, ¿otro etnoboom usurpador? *Revista Colombiana de Antropología*. v., 43, p. 91-117, 2007,
- AROCHA, Jaime. et al. *Velorios y santos vivos: Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- ATENCIO, Jaime; CASTELLANOS Isabel. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las Adoraciones del Niño Dios*. Cali, Universidad del Valle, 1982.
- BANGUERO Velasco, Rigoberto; MENDOZA, Diana. Territorialidad en los reales de minas en el norte del Cauca, 1851-1930. *Historia y Espacio*, n. 48, v.13, 2017, p. 217-244.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. (ed.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 3-24
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002

BIRENBAUM, Michael. De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas. In: RESTREPO, Eduardo. (ed.). *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*. Popayán: Universidad del Cauca. 2012, p. 159-187.

_____. Las poéticas sonoras del Pacífico sur. In: SANTAMARÍA Carolina; OCHOA, Juan Sebastián; SEVILLA, Manuel (org.). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010. p. 205-235.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLASER, Mario. Is Another Cosmopolitics Possible? *Cultural Anthropology*, v. 31, n. 4, p. 545-570, 2016.

BOHLMAN, Philip. Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology. In: BERGERON, K., BOHLMAN, P. (org.). *Disciplining Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 116- 136.

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. Music and Race, their Past, their Presence. In: BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. (org.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago, 2000. p. 1-45.

BONETTI, Alinne; FLEISHER, Soraya. (org.). *Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Ilha de Santa Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. (org.). *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000. p. 1-58.

BUCHANAN, Donna. *Soundscapes from the Americas*. London: Routledge, 2015.

CABRERA, Janeth. *Todos somos músicos e família: Etnografia de um processo de gestão do patrimônio no vale de Patía – Colômbia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto; GUAZINA, Laize. “Com as pessoas” Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING; Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016, p. 93-138.

CAMPOALEGRE, Rosa. (ed.). *Afrodescendencias: voces en resistencia*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

CARABALÍ, Essau. “Fuga-Juga” y Las Adoraciones del Niño Dios en el Sur del Valle y Norte del Cauca, Colombia. *Aproximaciones desde un análisis etnográfico*. Trabajo de Grado (Música) - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012.

CÁRDENAS, Rocío. Nortecaucanos y su folclor. In: Centro de Investigación y educación popular. (ed.). *Colombia país de regiones*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP COLCIENCIAS, 1998. p. 221-225

CAROZZI, María. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião e Sociedade*, v. 29 n. 1, p. 126-145. 2009.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 311-373.

CARVALHO, José Jorge de. Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor. (org.). *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural*. Madrid: OEI/México: Santillana, 2002a. p. 97-132.

_____. Estéticas de la opacidad y la transparencia: música, mito y ritual en el Culto Shangó y en la tradición erudita occidental. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n 6, 2002b.

CARVALHO, Jose Jorge de; FLÓREZ, Juliana. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. *Nómadas*, Universidad Central, n. 41, 2014.

CASTILLO, Natalia. *Los elementos teórico-musicales, en la preservación de las músicas del formato violines Caucanos de Fundación cultural afrocolombiana para el desarrollo integral Dejando Huellas*. Trabajo de Grado (Música) - Universidad INCCA de Colombia, Bogotá, 2019.

CASTRO, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: CASTRO, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (org.). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-24

CASTRO, Arbey. *Sistematización de los elementos pedagógicos y organizativos utilizados en la Banda Sinfónica Juvenil de Santander de Quilichao 2004-2010*. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música) Universidad del Valle, Cali, 2011.

CHERNOFF, John. The Relevance of Ethnomusicology to Anthropology: Strategies of Inquiry and Interpretation. In: DJEDJE, Jacqueline. (ed.). *African Musicology: Current Trends*. Los Angeles: University of California Press. v. 1. 1989, p. 59-92. Trad. GEM/PPGMUS/UFRGS, 2011.

CLER, Jérôme. *Adoraciones al Niño-Dios*, Colombia, Norte del Cauca. AIMP, VDE, CD-1349, Musée d'ethnographie de Genève, Août 2011. Folleto de Disco sonoro. 2011.

COOK, Nicholas. We Are All (Ethno)musicologists Now. In: STOBART, Henry. (ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. p. 48-70.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz, 2011.

CORONIL, Fernando. Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperialistas. In: CASTRO, Santiago; MENDIETA, Eduardo. (org.). *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. p. 121-146.

DESCH-OBI, Thomas. Peinillas and Popular Participation: Machete fighting in Haiti, Cuba and Colombia. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, n. 11, p. 144-172, 2009. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85512905010>>

DE LA CADENA, Marisol. Política indígena: un análisis más allá de 'la política'. *Red de Antropologías del Mundo (RAM)*, n. 4, p. 139-171, 2009.

DE LA FUENTE, Alejandro. (ed.). *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*. Buenos Aires: CLACSO; Massachusetts: Harvard University, 2018.

DIAMOND, Beverley. Affect, Ontology, and Indigenous Protocol: Encounters in Canada. In: HEMETEK, Ursula; KÖLBL, Marko; SAĞLAM, Hande. (org.). *Ethnomusicology Matters:*

Influencing Social and Political Realities. Vienna: University of Music and Performing Arts Vienna, 2019. p. 117-134

DOCUMENTO CONPES 3191. *Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Vientos*, Consejo Nacional de Política Económica y Planeación, Ministerio de Cultura. Bogotá, 2002.

DUARTE, Carlos. *Desencuentros territoriales: la emergencia de los conflictos interétnicos e interculturales en el departamento del Cauca*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2015.

DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México D.F.: Colofón, 2000

DUSSEL, Enrique. Sistema mundo y transmodernidad. In: DUBE, Saurabh; BANERJEE, Ishita; MIGNOLO, Walter (eds.). *Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México, 2004. p. 201-226.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014

FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 2002

FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

FELD, Steven. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni. (org.). *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology Or Transcultural Musicology?* Intersezioni Musicali, Udine: Nota, 2017. p. 82-99

_____. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENKY, Matt. (org.). *Keywords in Sound*. Durham, NC: Duke University Press. 2015, p. 12-21

_____. Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, v. 49, n. 1, p. 217-239, 2013.

_____. Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments. In: HOWES, David. (ed.). *Empire of the Senses: the Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2005, p. 179-191.

_____. Waterfalls of Song: an Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, Steven; BASSO, Keith. (org.). *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996, p. 91-135.

FERREIRA, Luis. Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e resposta e tempo espiralar. *Outra Travessa*, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, 2011.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. 6. ed. Bogotá: Siglo XXI, 1979.

FRIEDEMANN, Nina de. Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. *Thesaurus*. v. 47, n. 3. p. 543-560, 1992.

FUNDACIÓN AMBIENTARTE, Cultura Comunicación y Medio Ambiente. *Proyecto 2º. Festival de la Cultura Nortecaucana "FECUNDA" Versión Eléazar Carabalí*. Cali, 2006.

GAMBOA, Ana María Vejarano de. *Trajes Regionales del Departamento del Cauca*. Texas: MEXIC-ARTE Museum Publications, 1995.

- GARCÍA, Victoria. *Violines y contrabajos dinamizadores de las fugas de Quinamayó*. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música) - Universidad del Cauca, Popayán, 1993.
- GARCÍA, Miguel. *Etnografías del encuentro: Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GIORDANO, Mariana. Performatividad, reliquia y visibilidad. Apariciones de “lo andino” en la fotografía indígena argentina. *Diálogo Andino*. n. 50, p. 7-19, 2016.
- GNECCO, Cristóbal. El patrimonio en tiempos multiculturales. In: TOBAR, Javier; GROSSO, Jose; ZÁRATE, Alberto. (org.). *El patrimonio cultural en tiempos globales*. Popayán: Universidad del Cauca, 2018. p. 25-52.
- GONZÁLEZ, Léila. Por un feminismo afrolatinoamericano. In: Isis Internacional; Mujeres por un Desarrollo Alternativo (org.). *Mujeres, crisis y movimiento: América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: Isis Internacional. 1988, p. 133-141.
- GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- GUDYNAS, Eduardo. Extractivismos: el concepto, sus expresiones y sus múltiples violencias. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*. n. 143, p. 61-70, 2018.
- GUZMÁN, Álvaro; RODRÍGUEZ, Alba. *Orden social y conflicto armado en el norte del Cauca 1990-2010*. Cali: Universidad del Valle, 2015
- GROSGOUEL, Ramón. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, n. 4, 2006, p. 17-48.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- HALE, Charles. Entre lo decolonial y la formación racial: luchas afro-indígenas por el territorio y por (¿o en contra de?) un nuevo lenguaje contencioso. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 40, p. 9-37, 2014.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- HENRIQUES, Julian. *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- HERNÁNDEZ, Oscar. De currulaos modernos y ollas podridas. In: SANTAMARÍA Carolina; OCHOA, Juan Sebastián; SEVILLA, Manuel. (org.). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 2010. p. 237-284.
- HURTADO, Teodora; URREA, Fernando. *Políticas y movimiento social negro agrario en el norte del Cauca*. In: BARBARY, Olivier; URREA, Fernando. (org.). *Gente negra en Colombia, Dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*. Medellín: Lealon, 2004, p. 359-396.
- INCODER, CEI. *Proceso de Fortalecimiento Territorial a consejos comunitarios y capitanías*. Historias Locales. Cali: Instituto Colombiano de Desarrollo Rural, Centro de Estudios Interculturales, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.

JARAMILLO, Jefferson; LONDOÑO Natalia; SÁNCHEZ Gina. Agroindustria azucarera y finca tradicional en el norte plano del Cauca (Colombia). Perspectivas históricas y claves etnográficas. *Memoria y sociedad*. Bogotá n. 19, v. 39, p. 30-47, 2015.

JIMÉNEZ, Nathalia. *Prácticas musicales afro descendientes de Santander de Quilichao Cauca y su relación con el Festival Petronio Álvarez: un estudio sociológico*. Trabajo de Grado (Sociología) Universidad del Valle, Cali, 2017.

KAPCHAN, Deborah. Body. In: NOVAK, David; SAKAKEENKY, Matt. (org.). *Keywords in Sound*. Durham, NC: Duke University Press, 2015. p. 33-44.

KIDULA, Jean. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, v. 52, n. 3, p. 99-113, 2006.

LARRAÍN, América; MADRID, Pedro. Música negra en los Andes colombianos. Historia y política de las sonoridades Afro en Girardota-Antioquia. *Orfeu*, v. 3, n. 2, p. 10-24, 2018.

LASSO, Walter. *Reseña histórica etnocultural de Domingullo: siglo XVI a la década de los 60, siglo XX*. Domingullo, documento inédito. s.f.

LASSO, Walter. *Seguridad alimentaria*. Domingullo, documento inédito. s.f.

LÓPEZ, Laura Cecília. O corpo colonial e as políticas e poéticas da diáspora para compreender as mobilizações afro-latinas americanas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 43, p. 301- 330, 2015.

LORA, Leonela. *Las fiestas de Adoración al Niño Dios en la vereda La Toma, Suárez – Cauca*. Trabajo de Grado (Antropología) Universidad del Cauca, Popayán, 2017.

LOZANO, Betty Ruth. Feminismo negro – afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en – lugar. *Revista Intersticios de la política y la cultura*, v. 5, n.9, p. 23-48, 2016.

LUCAS, Maria Elizabeth. Apresentação Antropologia e Performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 7-11, 2005.

_____. Ver, ouvir, delatar: um estudo etnomusicológico do confronto das alteridades musicais europeias e africanas no Espaço Atlântico (séculos XVII-XVIII). In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui vieira. (org.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian/Instituto Nacional Casa da Moeda, 2012, v. 1, p. 235-253.

_____. Introdução. In: LUCAS, Maria Elizabeth. (org.). *Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013, p. 11-14

LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília; PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da FUNDARTE*, v. 1, n. 1, p. 4–20, 2003.

LÜHNING; Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros; DINIZ, Flávia; LOPES, Aaron Roberto. Desafios da etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING; Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016, p. 47-92.

LÜHNING; Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016.

MACHADO, Marilyn; MINA, Charo; BOTERO, Patricia; ESCOBAR, Arturo. *Ubuntu: una invitación para comprender la acción política, cultural y ecológica de las resistencias afroandina y afropacífica*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multisited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, n. 24, p. 95-117, 1995.

MARTÍNEZ, Oscar. *Música Propia: Una etnografía sobre una forma del pensamiento Misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARULANDA, Octavio. *El folclor de Colombia: Práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio Editores, 1984.

_____. Investigación Folklórica. *Revista Páginas de Cultura*, n. 1, p. 1, p. 7. 1964.

MARULANDA, Octavio; ARBOLEDA, Rafael. *Informe de Recolección Folklórica de Salves de novenario*. Cinta Magnetofónica 91. Centro de Documentación, Cali: Instituto Popular de Cultura, 1971.

MAUSS, Marcel. Da dádiva e, em particular, da obrigação de retribuir os presentes. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.185-210.

MENEZES BASTOS, Rafael Jose de. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Florianópolis: UFSC, 2013.

_____. Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem. *ACENO*, v. 1, n. 1, 2014. p. 49-101.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIGNOLO, Walter. Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula Rasa*. n.3, p. 47-71, 2005.

MINA, Charo; MACHADO, Marilyn; BOTERO, Patricia; ESCOBAR, Arturo. Luchas del Buen Vivir por las mujeres negras del Alto Cauca. *Nómadas*, n. 43, p. 167-183, 2015.

MIÑANA, Carlos. ¿Etnomusicologías “latinoamericanas”? contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. *Música e Cultura*, n. 11, v. 1, p. 7-35, 2019.

_____. Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana. In: SANTAMARÍA Carolina; OCHOA, Juan Sebastián; SEVILLA, Manuel. (org.). *Música y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. p. 287-346.

_____. Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, v. 44, n. 1, p. 123-155, 2008.

_____. Entre el folclor y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A contratiempo*, Bogotá, n. 11, p. 36-49, 2000.

_____. Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, n. 9, p.7-11, 1997a.

_____. *De fastos a fiestas: Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1997b.

_____. Rítmica del Bambuco en Popayán. *A Contratiempo*, n. 1, p. 46-55, 1987.

MONTARDO, Deise. Sons e Espacialidade, os Caminhos nos Cantos e Danças Guarani. *Ilha*, v. 20, n. 1, p. 145-161, 2018.

MOSQUERA, Jesús Antonio. “FECUNDA” Festival de la Cultura Nortecaucana, Santander de Quilichao – Cauca. *Revista Páginas de Cultura*, Cali: Instituto Popular de Cultura. a. 1, n. 1, 2008. p. 10-19. Disponible en <<https://es.calameo.com/read/004341400884be3122b32>> consultado el 23 de julio de 2016.

MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Edições Mulemba; Mangualde: Edições Pedagogo, 2013.

MUÑOZ, Paloma. *Las almas de los violines “negros”*. Tesis (Doctorado en Antropología) - Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Universidad del Cauca, Popayán, 2016.

_____. Violines de negros del valle interandino del Cauca. *A Contratiempo*, n. 18, 2012. Disponible en: <<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/articulos/violines-de-negros-del-valle-interandino-del-cauca.html>> Consultado el 12 de marzo de 2015.

_____. *Violines de negros del departamento del Cauca*. Escuela de Flautas y tambores, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2011.

NETTL, Bruno. Últimas tendencias en etnomusicología. In: CRUCES, Francisco. (ed.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Sociedad de Etnomusicología, Trotta, 2001, p.115-154.

NIEVES, Daniel. *Embrujos caucanos que alimentan el ser*. Violines, educación y poéticas de re(ex)sistencia. Trabajo de Grado (Antropología) - Universidad del Cauca, Popayán, 2014.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.

OCHOA, Juan; CONVERS, Leonor; HERNÁNDEZ, Oscar. *Arrullos y Currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur Colombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

OSLENDER, Ulrich. Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*. v. 39, p. 203-235, 2003.

OSORIO, Carlos. *Cauca: diversidad cultural y patrimonio intangible*. Estudio para la Conformación de la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del Departamento del Cauca, de Acuerdo a la Ley 1185 de 2008. Popayán: Astrolabio: Gobernación del Cauca, 2010.

PALAU, Paloma; CASAS, María Victoria. El salón en Cali. Las antiguas músicas de salón y la lenta transición a las músicas caribeñas entre 1930 y 1950. In: VALENTE, Heloísa. *et al.* (org.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. Sao Paulo: Letra e Voz, 2015. p. 292-298.

PALAU, Paloma. “Yo toco de todo”: *configuração, interação social e mediações do trabalho musical nos grupos de sequencias em Cali, Colômbia*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

_____. *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle*. Trabajo de Grado (Música) - Universidad del Valle, Cali, 2007.

_____. Bombarra, tuba y helicón: música de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle. In: SANTAMARÍA Carolina; OCHOA, Juan Sebastián; SEVILLA, Manuel (org.). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010. p. 109-142.

PANTOJA, Cristiam. *La Jaga: Del Rio a la Ciudad: Procesos de Integración de la Tradición Musical del Pacífico en la Vida Urbana*. Trabajo de Grado (Licenciatura en Música) - Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2018.

PARDO, Mauricio. *Movimentos negros na região do pacífico colombiano: organizações, violência e território*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

_____. *Música y sociedad: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.

_____. El patrimonio como una forma de culturización. *Plural*, Antropologías desde América Latina y el Caribe. v. 3, n. 2, p. 107-135, 2019.

_____. *Poblaciones negras región del Pacífico centro sur: departamentos del Valle y del Cauca: Historia, Sociedad e Identidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH; Centro de Cooperación al Indígena CECOIN, 2018.

_____. Hitos de la investigación social, histórica y territorial en el Pacífico afrocolombiano. In: PARDO ROJAS, Mauricio; MOSQUERA Claudia; RAMÍREZ, María Clemencia. (org.). *Panorámica afrocolombiana, Estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH: Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 11-28.

PARDO, Mauricio; MOSQUERA Claudia; RAMÍREZ, María Clemencia. (org.). *Panorámica afrocolombiana, Estudios sociales en el Pacífico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

PEDENORCA. *Plan Estratégico para el Desarrollo del Norte del Cauca 2032*. Popayán: Gobernación del Cauca, 2015.

PELINSKI, Ramón. Tango nómade. Una metáfora de la globalización. In: LENCINA, Teresita; GARCÍA, Omar; SALTÓN, Ricardo. (org.). *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro Feca Ediciones, 2009, p.65-128.

_____. Etnomusicología en la edad posmoderna. In: PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 282-297.

PIRES, Antonio; GOMES, Flávio; ROJAS, Axel. (org.). *Territórios de gente Negra: processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

PORTES, Heliana. *¡Para la gloria niñoito! Jugas, Bundes y Salves en la tradición afrocaucana*. Cali: Siderúrgica de Occidente, 2009.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

_____. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PUERTAS, Fátima. *¿Se lo que significa ser negro! Identidade, memoria e defesa territorial do Cauca Colombiano*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research*. Colorado, v. 6, n. 2. p. 342-386, 2000.

QUINTERO, Ángel. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

RADANO, Ronald; MARSHALL, Wayne. Musical Antinomies of Race and Empire. In: BOHLMAN, Philip (ed.). *The Cambridge History of World Music*. New York: Cambridge University Press, 2013. p. 726-743.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.

_____. *Conflicto e (in)visibilidad*. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia. Popayán: Universidad del Cauca, 2004.

RESTREPO, Eduardo. *Estudios Afrocolombianos: cartografías del campo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

RIBEIRO, Fabio. A particularidade universal da performance musical: articulações entre o global e o local nos Catopês em Bocaiuva – MG, *DEBATES*, n. 19, p.112-135, 2017.

RICE, Timothy. *Modeling Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2017.

ROJAS, Axel; USECHE, Vanessa. *Guardias indígenas, afrodescendientes y campesinas en el departamento del Cauca*. Historia política y estrategias de defensa territorial. Popayán: Universidad del Cauca, 2019.

ROJAS, Axel. Estrategias de localización: Desarrollo, capital y comunidades negras en la región norte del Cauca. In: PIRES, Antonio; GOMES, Flávio; ROJAS, Axel. *Territórios de gente Negra: processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. p. 215-246.

_____. El surgimiento de lo afrodescendiente en América Latina y el Caribe. In: SICHRA, Inge. et al. *Atlas sociolingüístico de pueblos indígenas en América Latina*. Cochabamba: FUNPROEIB, 2009.

_____. *Cátedra de Estudios Afrocolombianos: Aportes para maestros*. Popayán: Universidad del Cauca, 2008.

ROUX, Gustavo de. *Procesos, políticas y coyunturas regionales y sus efectos sobre el campesinado nortecaucano*. Cali: CIDSE, Universidad del Valle, 1991.

RUFER, Mario. El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. In: GORBACH, Frida; RUFER, Mario (org.). *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*. Siglo xxi editores, 2016, p. 160-183.

_____. Paisaje, ruina y nación. Memoria local e historia nacional desde narrativas comunitarias en Coahuila. *Cuicuilco*, v. 21, n. 61, p. 103-136, 2014.

SANDOVAL; Héctor Elías; LOURIDO; Miguel Vicente. Esgrima con machete. *Monte Oscuro 1987*, n. 1, 2009.

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do 'Sistema Mundial'. *Religião e Sociedade*, v. 12, n. 1-2, p. 8-25, 1992.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, 2008.

SANDRONI, Carlos; IYANAGA, Michael. Apresentação do Dossiê Música e Festa. *Anthropológicas*, ano 19, v. 26, n. 1. p. 1-14, 2015.

SANTAMARÍA, Carolina. El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (org.). *El Giro Descolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 1-23.

_____. Bolero y Radiodifusión. Cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. *Signo y Pensamiento*. n. 52, v. 27, p. 16-30, 2008.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. "*Todos na produção*": etnografia das narrativas sônicas e raps em espaços urbanos populares. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOYO, Álvaro. Del folclor y el patrimonio cultural inmaterial en Colombia. Reflexiones críticas sobre dos conceptos antagónicos. In: GONZÁLEZ, Alicia; ROTMAN, Mónica; HERNÁNDEZ, José. (org.). *Patrimonio y cultura en América Latina: Nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010. p. 109-135.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SECRETARÍA DE CULTURA, *Reglamento General del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez*. Cali: 2017

SEGER. Anthony. Etnografía da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

_____. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEGATO, Rita Laura. Los Cauces Profundos de la Raza Latinoamericana: Una relectura del mestizaje. *Revista Crítica y Emancipación*, n. 2, v. 3, p. 11-44, 2010.

SEVILLA, Manuel. No vengo a pedirte nada: la música en Villa Rica, Cauca, como un espacio donde se hace sociedad. *Revista Colombiana de Antropología*, v. 45, n. 2, p. 399-429, 2009a.

_____. Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural: el caso de Villa Rica (Cauca). *Signo y Pensamiento*, v. XXVIII, n. 55, p. 218-232, 2009b.

_____. *Jugas de Jamundí*, Un referente oculto de identidad vallecaucana. Informe de proyecto. Cali: Pontificia Universidad Javeriana: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca, 2011.

_____. Jacintas, Ifalias y otras mujeres de canción: Patronos temáticos sobre la figura femenina en la música tradicional del norte del Cauca. In: QUINTANA, Alejandra; MILLÁN, Carmen. (org.). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012. p. 131-170.

SEVILLA, Manuel; PORTES, Heliana; MARTÍNEZ, Alejandro. *Cantos de Ña Manuela*. Una mirada antropológica y musicológica a las tradiciones vocales de Villa Rica, Cauca. Cali: Fundación para la Investigación y la Tecnología Banco de la República. 2009.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Music, Memory and History. *Ethnomusicology Forum*, n. 1, v. 15, p. 17-37, 2006.

SIMMEL, Georg. O Dinheiro na Cultura Moderna. In: SOUZA, Jessé; OËLZE, Berthold (org.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, p. 23-40.

SOARES, Maria Andrea dos Santos. 'Tá na base: etnografia das performances da fala e do gestual dos rappers da Alvo. In: LUCAS, Maria Elizabeth. (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural*. Porto Alegre: Marcavísal, 2013. p. 143-170.

SOLARTE, Ana María. *Poblaciones negras y afrocolombianas: transformaciones y estado actual de los procesos organizativos del norte del Cauca después del cambio constitucional de 1991*. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos) - Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2016.

STEIN, Marília Raquel. Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil. *Anthropologica*, v. 33, n. 35, p. 205-233, 2015.

STOBART, Henry. (ed.). *The New (Ethno)musicologies*, Lanham: Scarecrow Press, 2008.

STOKES, Martin. Ethnomusicology. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001. p. 21-30.

TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

_____. *Chamanismo, Colonialismo y el hombre salvaje*. Un estudio sobre el terror y la curación. Bogotá: Norma, 2002.

TAUSSIG, Michael; RUBBO, Anna. [MINA, Mateo]. Esclavitud y libertad en el valle del Río Cauca. Universidad de los Andes, 2011.

TITON, Jeff Todd. Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (org.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 4-29.

_____. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 5 ed. United States: Schirmer, 2009.

- _____. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (org.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.
- TORRES, Alfonso. La Investigación Acción Participativa: Entre las ciencias sociales y la educación popular. *La Piragua*. Revista Latinoamericana de Educación Política. n. 41, p. 11-20, 2015.
- TRAJANO, Wilson. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. In: SANSONE, Lívio (org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 11-40.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *Anthropology of Experience*. Urbana/Chicago: University of Illinois, 1983.
- URIBE, Hernando. El valle geográfico del río Cauca: un espacio transformado por el capital agroindustrial. In: PERAFÁN, Aceneth; ELÍAS, Jorge (org.). *Conflictos ambientales en ecosistemas estratégicos*. América Latina y el Caribe siglos XIX-XXI. Cali: Universidad del Valle, 2017, p. 297-314.
- URREA, Fernando. *Transformaciones sociodemográficas y grupos socio-raciales en Cali a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI*. Informe. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- _____. Cambios sociodemográficos intercensales 1993-2005 en el Norte del Cauca y Sur del Valle y la Ley Páez. *Cuadernos de Administración*, n. 43, p. 13-22, 2010.
- USECHE, Vanessa. *Fugas en el Petronio: Fugas en 'El Petronio' Producción de tradición musical*. Trabajo de Grado (Antropología) Universidad del Cauca, Popayán, 2018.
- VALDERRAMA, Carlos. Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual Afrocolombiano. *CS*, n. 12, p. 259-296, 2013.
- VALENCIA, Guadalupe. Los recuerdos del porvenir y el porvenir de los recuerdos. Breves reflexiones sobre los usos del pasado. *Revista de Estudios Sociales*, n. 65, p. 2-11, 2018.
- VANEGAS, Gildardo; ROJAS, Axel. *Poblaciones negras en el norte del Cauca. Contexto político organizativo*. Bogotá: Observatorio de Territorios Étnicos. Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- VELASCO, Carlos Alberto. Genealogías sonoras de creación afrodiaspórica: de los violines caloteños a los violines caucanos. *Revista Páginas de Cultura*, Cali: Instituto Popular de Cultura. n. 13, p. 100-105, 2018.
- _____. Violines, creatividades y resistencia afronortecaucana. *Revista Páginas de Cultura*, Cali: Instituto Popular de Cultura. a. 9, n. 11, p. 58-63, 2016. Disponible en <<http://es.calameo.com/books/0050357770f4bf6665812>> consultado el 10 de julio de 2017
- _____. *Comunidad, cultura y etnoeducación afrocolombiana: cantos ancestrales de jugas, bundes, romances del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca*. Cali: Universidad del Valle, 2011.
- _____. *Música y etnoeducación afrocolombiana: una visión desde Leonor González Mina y Esteban Cabezas Rher*, 2008.

_____. Las cantoras de la región norte del Cauca y sur del Valle. *Grupo de Investigación Cununo*, n. 2, Cali: Universidad del Valle, p. 151-168, 2007.

VELÁSQUEZ, Marcela. Niña que el clarinete es solo pa'hombres performance e relações de gênero nos conjuntos de Chirimia em Quibdó-Chocó (Colômbia). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

VELLOSO, Rafael; LUCAS, Maria Elizabeth. Etnografia dos arquivos: A "equidade cultural" na circulação de obras de Radamés Gnattali e no repatriamento de gravações de Alan Lomax. In: SANDRONI, Carlos; LUMI, Alice. (ed.). *Anais do VI ENABET*. João Pessoa: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2013. p. 463-472.

VERGARA, Aurora. *Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia: Massacre at Bellavista-Bojayá-Chocó*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

VERGARA, Aurora; ARBOLEDA, Katherine. Feminismo afrodiaspórico. Una agenda emergente del feminismo negro en Colombia. *Universitas Humanística*, v. 78, n. 78, p. 109-134, 2014.

VILAS, Paula. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 11, n. 24, p. 185-197, 2005.

VILHENA, Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WADE, Peter. Definiendo la negritud en Colombia. In: RESTREPO, Eduardo. (ed.). *Estudios afrocolombianos hoy: Aportes a un campo transdisciplinario*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013. p. 21-42.

_____. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

WAXER, Lise. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2002.

WEBER, Florence; BEAUD, Stephan. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis: Vozes, 2007.

WHITTEN, Norman. Ritual Enactment of Sex Roles in the Pacific Lowlands of Ecuador-Colombia. *Ethnology*, v. 13, n. 2, University of Pittsburgh, p. 129-143, 1974.

WHITTEN, Norman; FUENTES, Aurelio. Baile Marimba! Negro Folk Music in Northwest Ecuador. *Journal of the Folklore Institute*, v. 3, n. 2, p. 168-191, 1966.

ZAPATA, Manuel. Los pasos del folklore colombiano. El folklore andino. *Boletín Cultural y bibliográfico*. v. 4, n. 3, p. 234-235, 1961.

_____. Opressão y explotación del africano en la colonización de América Latina. In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel; SAADE, Marta. (org.). *Antropología hecha en Colombia*. v. 1. Popayán: Universidad del Cauca, 2017. p. 405-420.

ZELIZER, Viviana. Circuits within Capitalism. In: NEE, Victor; SWEDBERG, Richard. (ed.). *The Economic Sociology of Capitalism*. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 289-321.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Artículos de periódicos y blogs:

ARIZA, Luis Jaime. La tía Lucrecia. Blog... miércoles, 9 de abril de 2014

<http://escrilogoslecturnales.blogspot.com/2014/04/la-tia-lucrecia-maria-lucrecia-tello.html>

CICR sostiene que en Colombia hay cinco conflictos armados internos. Semana. 4/5/2019 <
<https://www.semana.com/nacion/articulo/cinco-conflictos-armados-internos-en-colombia-informe-del-comite-internacional-de-la-cruz-roja/607732> >

El Espectador. Gran atlas del conflicto. Suroccidente. 2018.

https://www.elspectador.com/static_specials/348/atlas-suroccidente/index.html

FLÓREZ, Alejandro. “*El niño Dios nace en Febrero*”. En: El País, Gaceta Dominical, No 172, 1994 P. 13-15.

EL TIEMPO. Grupo Palmeras, invencible en el Petronio Álvarez. Cali, 23 de septiembre de 2013.

MINA, Jamir. La Juga, el espíritu de África que revive una vez al año en el norte del Cauca. En: El País, Cali, Enero 28 de 2019.

PROCLAMA DEL CAUCA. Luis Sarta, el luthier nortecaucano que rescata la cultura. En: Proclama del Cauca, Lunes 27 Junio, 2016

SÁNCHEZ Juan Daniel; JAMIR Mina. La Juga, una tradición africana que se resiste a morir en el Norte del Cauca. En: El País. Enero 28 de 2018. En:
 <<http://www.elpais.com.co/multimedia/videos/en-video-la-juga-una-tradicion-africana-que-se-resiste-a-morir-en-el-norte-del-cauca.html>>

SILVA, Sergio. Clamor caucano contra la minería ilegal. En: El Espectador. 15 Febrero de 2015.


TAFURTH, Rodrigo. Le celebraron a Cipriana Carbonero de Lasprilla un siglo de vida al servicio del arte popular. En: Proclama del Cauca, Santander de Quilichao, 17 septiembre de 2012.

ANEXOS

Santiago de Cali, 17 de mayo de 2019

<http://orteo.cali.gov.co/>

Sra.
LUZ ADRIANA BETANCOURT
Secretaria de Cultura
Cali


 No. 201941400100019392
 Asunto: **Solicitud de acceso a los archivos de la Secretaría de Cultura**
 Fecha Realizada: 17/05/2019 11:00:00
 Unidad Ejecutora: SECRETARÍA DE CULTURA
 Oficina Ejecutiva: SECRETARÍA DE CULTURA
 Calle: Calle 100 No. 100-100, Cali, Cauca, Colombia
 Teléfono: (57) 316 374 9528
 Santiago de Cali, mayo de 2019. Luz Adriana Betancourt, Luz A

Cordial saludo,

Soy Paloma Palau Valderrama, estudiante de doctorado en Musicología/Etnomusicología de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), y estoy realizando mi tesis sobre los grupos de violines caucanos.

Por este motivo, solicito comedidamente, permiso para consultar el archivo documental y las evaluaciones de los jurados del área musical del Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez desde 2008, año en el cual nace la modalidad de Violines Caucaños en el festival.

Agradezco de antemano su atención,

PALOMA PALAU VALDERRAMA
Estudiante de Doctorado
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Cel. 316 374 9528
palomapalau@gmail.com

 <p>INSTITUTO POPULAR DE CULTURA <small>Asociación de Santiago de Cali</small></p>	FORMATO ACTA DE REUNIÓN	VERSIÓN	1
		PAGINA	1 de 3
		FECHA	29/01/2015

ACTA No. 350.02.15.18. 02	FECHA: 15 de febrero de 2018	HORA INICIO: 3 pm TERMINACIÓN: 4 pm	LUGAR: Sede San Fernando
OBJETIVO DE LA REUNIÓN : <u>Formalización préstamo archivos fotográficos y sonoros -- Compromisos de la investigadora</u>			
RESPONSABLES DE LA REUNION: Claudia Zubieta Restrepo			

CONVOCADOS / ASISTENTES

NOMBRES Y APELLIDOS	CARGO – DEPENDENCIA	ASISTIO	
		SI	NO
Claudia Zubieta Restrepo	Coordinadora	X	
Paloma Palau Valderrama	Investigadora doctorado	X	

AGENDA

Formalización proceso de préstamo material del centro de documentación y establecer los compromisos del investigador con respecto al uso del material prestado.

DESARROLLO DE LA AGENDA

Relación de material prestado para la investigación:

1. Carpeta vereda Dominguillo 1975. Adoración al Niño Dios, diciembre 25 de 1975, febrero 8 de 1976, junio 6 de 1976. Recolección e informe por: Hernando Restrepo
2. Carpeta vereda Dominguillo 1975. Segunda investigación programa del día del campesino, junio 6 de 1976. Recolección e informe por: Aura Alvis

	FORMATO ACTA DE REUNIÓN	VERSIÓN	1
		PAGINA	2 de 3
		FECHA	29/01/2015

3. Cinta magnetofónica 149. Diciembre 25 de 1975. Hernando Restrepo. Dominguillo. Informantes: Hilario Mina y Eleuterio Mera
4. Cinta magnetofónica 150. Diciembre 25 de 1975. Recolección e informe por: Hernando Restrepo
5. Cinta magnetofónica 163. Adoración al Niño Dios, Dominguillo, junio 6 de 1977, Recolección por: Janeth Torres y Rafael Arboleda
6. Cinta magnetofónica 165. Adoración Dominguillo, febrero 13 de 1976. Recolección por: Hernando Restrepo y Rafael Arboleda
7. Cinta magnetofónica 184. II festival nacional de folklore negro. Santander de Quilichao, Cauca, octubre 26 de 1978. Recolección Janeth Torres y Rafael Arboleda
8. Cinta magnetofónica 185. II Festival Nacional de Folklore Negro. Santander de Quilichao, Cauca, octubre 26 de 1978. Recolección Janeth Torres y Rafael Arboleda
9. Cinta magnetofónica 186. II Festival Nacional de Folklore Negro. Santander de Quilichao, Cauca, octubre 26 de 1978. Recolección Janeth Torres y Rafael Arboleda

TAREAS Y COMPROMISOS

No.	TAREA / ACTIVIDAD	RESPONSABLE	FECHA DE ENTREGA
	El material estará sujeto a la mención bibliográfica, es decir, a dar los créditos correspondientes al Instituto Popular de Cultura y a los autores de los documentos o materiales facilitados en el trabajo desarrollado. El investigador se compromete a	Paloma Palau Valderrama	Al terminar investigación, en febrero 2021

 <p>INSTITUTO POPULAR DE CULTURA</p>	<p>FORMATO ACTA DE REUNIÓN</p>	<p>VERSIÓN</p>	<p>1</p>
		<p>PAGINA</p>	<p>3 de 3</p>
		<p>FECHA</p>	<p>29/01/2015</p>

<p>dar un uso correcto al material y a donar una copia de la investigación para el acervo del centro de documentación del Instituto Popular de Cultura, asimismo a dar un resumen o reseña o artículo para publicarse en la revista de la Institución, Páginas de Cultura.</p> <p>Se restringe la copia y el uso de los materiales para usos diferentes de la investigación o la enseñanza.</p> <p>Este documento se escribe de acuerdo a la normativa vigente en el Manual de Derechos de Autor mediante acuerdo 100.09.007 de agosto de 2015 del Consejo Directivo.</p>		
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

SEGUIMIENTO A TAREAS PENDIENTES

No	TAREA PENDIENTE	MOTIVO DEL INCUMPLIMIENTO	FECHA DE ENTREGA

Fecha de aprobación del acta: 15 / 02 / 2018.

ANEXOS SI () NO (x)

ELABORÓ: Claudia Zubieta Restrepo

REVISÓ: Gyna Aguilar M.

En constancia firman:

Claudia Zubieta Restrepo

Paloma Palau Valderrama