

Las almas de los violines negros

Paloma Muñoz



gamar
EDITORES

Serie:
Ensayo académico

Las almas de los violines negros
Paloma Muñoz



GAMAR Editores
Carrera 6 No. 41N-135.
Popayán, Colombia
E-mail: gamareditores@gmail.com

Producción:
Paola Martínez Acosta

Diseño editorial e imagen de portada:
Oscar E. Chávarro Vargas

© Gamar Editores, 2019
© Paloma Muñoz, 2019

ISBN: 978-

Impreso en Colombia
Carvajal Soluciones de Comunicación S.A.S.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	15
La situación de la investigación	15
La etnografía sonora en la ruta del violín negro	20
Etnografía sonora en co-laboración en La Alianza, Tambo	31
Configuración del documento	39
Configuraciones culturales de los valles interandinos en tensión	43
Capítulo 1	57
Violines, músicas, haciendas y misioneros	57
La ‘cosa’ colonizada, los cuerpos ‘negros’ de la esclavización	57
Las haciendas y las comunidades religiosas, la influencia del violín	61
Capítulo 2	79
Las almas de los violines negros	79
<i>Negros</i> y violines sin <i>almas</i>	79
Violines sin alma en el Valle del Patía, negros cimarrones	94
Violines <i>con alma</i> en el Norte del Cauca	105
Capítulo 3	115
El empautamiento y la transvaloración creativa: una epistémica sémica de los negros	115
El empaute, el trato de entregarle el alma al diablo	115
El empautamiento, una perspectiva epistémica de negociación cultural. El diablo y el violín	124
El <i>empautamiento</i> musical	138

Capítulo 4	145
Lutería y sonoridades	145
La lutería en el misterio, resolución de lo sonoro en la negación ontológica	145
La lutería del violín negro	158
El aprendizaje del violín	174
El canto, el embrujo de las mujeres y la femineidad del violín	184
Las creencias religiosas, sus celebraciones y la música	190
Capítulo 5	195
Transepto cultural de un territorio sonoro	195
La propiedad de la tierra	195
El transepto cultural sonoro, un agenciamiento simbólico	199
A modo de conclusiones	208
Partituras	217
<i>La condenada</i>	219
<i>Juan sin miedo</i>	220
<i>El cununo</i>	221
<i>Popayán</i>	223
<i>La venenosa</i>	224
<i>Torbellino</i>	225
<i>Adiós al Patía</i>	226
<i>Amanece y amanece</i>	228
<i>La guacharaca</i>	229
<i>La herencia de mi apa'</i>	230
<i>El platanito</i>	231
<i>Felices somos</i>	232
Referencias citadas	233
Archivo central del Cauca. Popayán	233
Acuerdos y Decretos	233
Autores	233
Referencias de Sabedores	245

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Talleres de etnografía colaborativa en La Alianza Quilcacé, Tambo.	35
Imagen 2. Taller participativo en la caseta con adultos, gente de la tercera edad, jóvenes, niños y maestras de las distintas veredas de La Alianza, Quilcacé, Tambo.	35
Imagen 3. Taller orientado por las estudiantes del grupo investigativo: Amelia López, Ángela Benítez en El Tuno, Patía.	35
Imagen 4. Anderson Campaña y Jaiber Molano con la agrupación Son del Tuno en el Tuno, Patía.	36
Imagen 5. Grabado de Sirouy. Procesión de Semana Santa en Popayán (1875). Eduoard André.	67
Imagen 6. Celebración de una adoración al niño dios en el Norte del Cauca.	70
Imagen 7. Gráfico sobre el alma, palito interior del violín que permite la sonoridad en el instrumento.	80
Imagen 8. El interior del violín en donde le falta el alma, el palito para la sonoridad, de don Simón Alemeza de Mercaderes, al Sur del Cauca.	82
Imagen 9. Mapa de ubicación geográfica del Valle del Patía, Sur del Cauca y cartografía de los violines en este valle.	95
Imagen 10. Baile de bambuco en El Bordo, Patía. Plumilla de Sirouy, 1875.	101
Imagen 11. Violines ‘hechizos’ sin alma, sin el tronquito o palito de madera interior, de Anamelia Caicedo del Patía, y el de Simón Alemeza de Mercaderes.	103
Imagen 12. Mapa del valle interandino del río Cauca, norte del departamento del Cauca y cartografía de los violines.	106

Imagen 13. Estatua del arcángel San Miguel, santo patrono del poblado de Patía, ubicada en el templo. Se lo representa pisando al diablo y se le observan las pezuñas de animal vacuno.	122
Imagen 14. Violines en guadua y crin de caballo, muestra de los primeros violines que elaboraron los afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca. Violín de La Toma, Suárez.	151
Imagen 15. Violines en guadua elaborados por Luis Ofredy Serna, de la vereda San Pedro, Santander de Quilichao.	151
Imagen 16. Juan Bautista Zúñiga, lutier de Buenos Aires, Cauca, interpretando su violín de guadua (q.e.p.d.).	152
Imagen 17. Violines del Patía en material de totumo o calabazo.	152
Imagen 18. Violines en madera hechos a machete por el lutier Maximino Carabalí, sin mentonera o barbilla. De la vereda La Banda, Quilcacé, Tambo y el de Anamelia Caicedo del Patía, Cauca.	153
Imagen 19. Violín con clavijero de guitarra de Simón Alemeza de Mercaderes, Cauca.	153
Imagen 20. Encordado de guitarra en el violín, puente y tiracuerdas.	154
Imagen 21. El puente tallado con espirales del contrabajo de Adelmo Casarán de la agrupación 'Palmeras', Santander de Quilichao.	154
Imagen 22. Violín de guadua con su estuche de cartón de Graciela Larrahondo, cantora viuda del lutier Juan Bautista Zúñiga, de la vereda La Palomera, Buenos Aires Cauca.	155
Imagen 23. Aureliano Mina, de la vereda la Palomera de Buenos Aires, Cauca, con el violín hecho a machete y con calcomanías en la tapa delantera.	156
Imagen 24. Imzad, La viela Riti o Soku, violín de una sola cuerda de crin de caballo y en calabazo. El bolón, cordófono africano con arco y elaborado en totumo o calabaza de cuatro cuerdas.	159

Imagen 25. Violín con tapa delantera en cuero, con caja de resonancia redondeada en totumo o calabaza, de Buenos Aires, Cauca, de Graciela Larrahondo, cantadora.	162
Imagen 26. Maximino Carabalí, violinista y lutier de la vereda La Banda, Quilcacé Tambo, con su violín hechizo.	164
Imagen 27. Violín hecho a machete en el siglo XIX en el Patía, muestra de la colección de la biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.	164
Imagen 28: Violín con tapas planas sin mentonera, al que se le ha caído el puente. Violín de Ana Amelia Caicedo, Patía.	165
Imagen 29: Violín con tapa curva, más contemporáneo. Simón Alemeza, violinista de Mercaderes, Cauca.	165
Imagen 30: Lorenzo Solarte y Domingo Guazá, violinistas.	166
Imagen 31: Ejecución desde la vara de las cuerdas. En la clasificación <i>de Occidente</i> se dice que este tipo de arco y su ejecución pertenecían al período barroco-clásico. Simón Alemeza, violinista de Mercaderes, Cauca.	167
Imagen 32: Violín marca Cremona, italiano de 1713, de propiedad de Eliecer Carabalí, violinista del grupo Palmeras de la vereda El Palmar de Santander de Quilichao. Él afirma que es <i>Stradivarius</i> .	168
Imagen 33: Contrabajos hechizos elaborados por Juan Bautista Zúñiga de Buenos Aires, Cauca, y el de Aníbal Lobo e interpretado por Adelmo Casarán, de la vereda El Palmar, Santander de Quilichao.	169
Imagen 34: Parménides Oliveros Caicedo y Gentil Rodríguez, violinistas del Patía (q.e.p.d.).	181
Imagen 35: Luis Edel Carabalí y Eliécer Lucumí, de la agrupación Palmeras de la vereda El Palmar, Santander de Quilichao.	182
Imagen 36: La agrupación musical Son del Tuno, de la vereda El Tuno, Patía.	182
Imagen 37: Cantaoras del grupo Amor y Fe del Tuno, Patía.	185
Imagen 38: Las Cantaoras del Patía.	187
Imagen 39: Graciela Larrahondo, cantadora de la vereda La Palomera, Buenos Aires, Cauca.	188

Imagen 40: Doña María Eva Camilo, rezandera y partera, de La Banda, Quilcacé, El Tambo.	189
Imagen 41: Transepto cultural de un territorio sonoro de violines negros en el Valle del Patía y Valle norte del Cau- ca, valles interandinos en el departamento del Cauca.	201

*La música, alimento espiritual.
No somos nadie sin música, el cuerpo es música,
la música no es de nariz u oído,
hay que sentirla en el corazón.
Nosotros usamos música para encontrarnos con dios y la naturaleza
No se aprende a tocar los instrumentos,
el instrumento es un amplificador,
porque el instrumento está dentro del cuerpo.
No soy negrito africano,
yo tengo mi cultura,
espíritu saludable,
mi casa es mi cuerpo,
mi medicina es la música.
Yo tengo sonidos importantes,
importantes para conectarme a la tierra,
para aproximarme con la naturaleza y con dios.
La música lenguaje de sentir, filosofía, respeto, amor.*

Mamour Ba
Músico africano, príncipe senegalés
Hijo de un rey de la tribu Massai 'Peuhs'
Seminario musical del Festival Petronio Álvarez
Cali, 21 de septiembre de 2013.

A las y los músicos q. e. p. d.

José Parménides Oliveros Caicedo, violinista de la vereda Palo Verde Galíndez, Patía

Mélida de Rodríguez, de la agrupación Las Cantaoras del Patía
Juan Bautista Zúñiga, lutier de la vereda La Palomera, Buenos Aires
Adelmo Casarán, contrabajista del grupo Palmeras, Santander de Quilichao

Felipe Ibarra, violinista, Capellanías, Bolívar
Gentil Rodríguez, violinista de la vereda La Ventica, Patía
Gentil Gutiérrez, violinista de Cajamarca, Mercaderes

Por su hospitalidad sonora, porque en el camino andado me acogieron, me acompañaron y me abandonaron, dejando un vacío en mi alma por su ausencia. Se nos adelantaron un poquito, pero yo sé que siguen viviendo. Yo los sentí, yo los viví con la gente, ahí estuvieron por momentos porque hay muertos que nunca mueren.

Y a los que siguen vivos en este mundo y continúan sonando. ¡Muchas gracias!

Agradezco con afecto a los músicos violinistas, a los lutieres de los valles interandinos del Cauca; a las agrupaciones Son del Tunjo, como a don Virgilio Llanos Caicedo; a Las Cantaoras del Patía (se llaman cantaoras por ellas afirman que cantan y oran a la vez), a su directora Ana Amelia Caicedo, Olivia Angulo, Gerardina Angulo Ibarra y a todas ellas, mujeres ancianas, por su complicidad; a María Dolores “Lola” Grueso, maestra y directora de la escuela Dos Ríos de Galíndez, Patía; a don Simón Alemeza, violinista de Mercaderes, a todos ellos y sus pobladores del Valle del Patía. A Hermedis Gutiérrez por su alojamiento y contacto con la gente de la región Alto Patía o “Tambo de negros”, a la gente de la Alianza Quilcacé como a Ana Celsa Obando, Jaime Enrique Velasco y doña María Luz Solarte por haberme permitido soñar juntos en medio de tanto conflicto y violencia armada y de minería ilegal, en el ‘rescate’ de los violines negros; de igual manera a Maximino Carabalí

y doña Eva Camilo de la Banda Quilcacé, Tambo. A la agrupación Palmeras de la vereda El Palmar de Santander de Quilichao, a su director Luis Edel Carabalí, a Elíecer Lucumí, a su contrabajista Adelmo Casarán, hombre silencioso que, al interpretar su contrabajo, se contorsionaba y transformaba su cuerpo en un movimiento alucinante. Se atrevió a abandonarnos de este mundo mientras realizábamos el trabajo de campo, así como otros músicos:

José Parménides Oliveros y los Gentiles Rodríguez y Gutiérrez quienes, años atrás, fallecieron. A la agrupación Son de Catalina de la vereda la Palomera de Buenos Aires, Cauca, con su directora Graciela Larrahondo, cantadora o corista (así se denominan en el norte del Cauca); a su esposo, violinista y gran lutier, Juan Bautista Zúñiga, quien intempestivamente se nos fue de este mundo, a su hermano Álvaro Larrahondo en Caloto, quien ha contribuido a difundir el aprendizaje del violín en este municipio. En fin, a todos ellos como protagonistas de unas prácticas musicales de violines de negros y a sus habitantes campesinos afrodescendientes en los Valles interandinos. A todos mi gratitud.

Mis agradecimientos especiales al Dr. Cristóbal Gnecco Valencia, tutor de mi tesis, por sus comentarios críticos y orientaciones antropológicas oportunas, quien a su vez es el director del doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca.

A mis estudiantes del grupo de investigación de Educación Artística, en la Línea de Etnomusicología: Anderson Campaña, Jaiiber Mauricio Molano, Ángela Fernanda Benítez y a Juan Reynado Coronado de la Universidad del Cauca y a Amelia López violinista de Bogotá. A todos ellos que quisieron enrutarse en este trabajo haciendo a la par sus trabajos de grado sobre los violines negros.

A mis amigos y amigas que han estado atentos de los resultados de este trabajo investigativo y me han soportado cuando les he compartido los avances del mismo.

A mis hijos: Amanecer, Juan del Camino y Aluna, que han estado ahí incondicionalmente acompañándome.

Introducción

La situación de la investigación

La historia de este trabajo investigativo acerca de “los violines negros” en el departamento del Cauca, se remonta a varios años de labor académica, todo porque andar en la investigación, *in-vestigio*; o sea, en el vestigio, en la huella o camino, ha sido y es para mí un transitar de largo aliento. Desde el año dos mil realicé algunos trabajos investigativos enfocados en el campo de la musicología fundamental, de análisis y síntesis técnicos musicales, a modo de una exigencia de mi disciplina, pero en esos estudios me iban atrapando los abrazos, las sonrisas y las narraciones de la gente, en medio de deliciosas comilonas de esas cocinas ancestrales de los pueblos afrodescendientes, tocatas musicales y, por supuesto, en el entorno de los conflictos armados y sociales; todo lo cual me llevó a hacer dichos trabajos no sólo desde lo estrictamente musical, sino que se fueron tornando en estudios etnomusicológicos.

Este trabajo es el resultado de investigación de mi tesis doctoral en Antropología de la Universidad del Cauca, que me llevó, nuevamente, a regresar a los territorios supuestamente ya transitados en mis estudios investigativos previos. Ciertamente, volví al trabajo de campo, teniendo en cuenta además mis investigaciones anteriores y la reflexión y análisis de enfoques teóricos críticos de la Colonialidad del Poder, como un nuevo sistema de reconfiguración y resignificación de dominación social, bajo unas representaciones de poder que se mantienen vigentes del proceso colonial, y más en América Latina en donde aún permanecen esas lógicas de vida, propias de un sistema de poder y dominio heredado de la Colonia, y que en la actualidad sostiene un discurso hegemónico de un modelo civilizatorio, globalizado y universal impuesto en condiciones histórico culturales en el actuar individual y en el pensamiento colectivo.

La estrategia teórica y metodológica aplicada fue la etnografía sonora, que en algunos lugares se tornó en etnografía sonora colaborativa, si bien parte de una concepción más amplia de lo convencionalmente musical; es decir, de los sujetos que viven, ha-

cen, interpretan y significan esas sonoridades. En el reconocimiento de unos saberes situados en unas regiones subordinadas y excluidas por esas lógicas coloniales eurocéntricas de un sistema mundo, estas comunidades han podido construir mundos de vida propios. Por ello me di entonces a la tarea de realizar un trabajo investigativo antropológico desde el objetivo de identificar las grafías sociales que se han construido alrededor del sistema de violines de negros en los valles interandinos del Cauca, al sur occidente de Colombia.

Regresé al Valle del Patía, al sur del Cauca, por donde pasa el río que lleva su nombre y continúa su curso hacia el mar del Pacífico, incluyendo al municipio de Mercaderes que también forma parte de este valle interior, como también al norte del departamento del Cauca, a los municipios por donde pasa el río Cauca que va hacia el interior del país y desemboca en el río Magdalena, cerca al mar Atlántico. De igual manera estuve en el municipio de El Tambo, en la región del Alto Patía, en donde nace el río de una región conocida también como “Tambo de los negros”, al modo en que lo denominan los pobladores de la cabecera municipal, porque así hacen la diferencia del resto de la población indígena y mestiza del municipio.

El corpus de la investigación lo integran cuatro agrupaciones musicales de los valles interandinos del Cauca, si bien se constituyen en referentes destacados del sistema de violines negros: al norte del departamento el grupo Palmeras de la vereda El Palmar de Santander de Quilichao, y la agrupación Son de Catalina de la vereda La Palomera de Buenos Aires. Al sur, en el Valle del Patía, las agrupaciones Son del Tunero de la vereda El Tunero y Las Cantaoras del Patía, además de los referentes encontrados en el Tambo Sur o Región Alta del Patía como don Maximino Carabalí y algunos violinistas del municipio de Mercaderes como don Simón Alemeza.

También tuve en cuenta otras agrupaciones o manifestaciones musicales que durante el proceso investigativo posibilitaron realizar nuevas indagaciones, porque lo interesante fue que a medida que avanzaba en el proyecto, la gente me iba ‘enredando’ en sus sabidurías, me “empautaban”¹ o embrujaban con sus historias, con sus modos de vida y, por supuesto, afloraban otros violinistas,

1 Empautaos: práctica y creencia cultural del Valle del Patía de trato o pacto con el diablo, de lo cual hablaré más adelante.

nuevos relatos y “toques” sonoros inéditos, acaso de los fantasmas de mis amigos músicos de las comunidades que ya habían fallecido o de aquellos que fueron muriendo mientras adelantaba el trabajo de campo. Por cierto, los lloré mucho, con un dolor físico en mi cuerpo, más aquí están ellos, en el acontecimiento investigativo.

Los ríos Patía y Cauca conforman dos valles geográficos interandinos habitados en su mayoría por campesinos afrodescendientes, quienes han mantenido unas prácticas musicales tradicionales del sistema de violín por más de doscientos años. Por lo tanto, la cartografía musical que he adelantado en los últimos años muestra cómo la práctica musical del violín negro se desarrolla en la parte territorial interior del Cauca, que se extiende de norte a sur del Departamento. En el norte están ubicados los municipios de Puerto Tejada, Caloto, Santander de Quilichao, Buenos Aires, Suárez y Cajibío y hacia el sur, por todo el Valle del Patía, los municipios del Tambo, Patía, parte de los municipios de la Sierra y Bolívar (por donde pasa la vía Panamericana), hasta Mercaderes. Estos territorios de los valles interandinos han sido el lugar geográfico en donde he adelantado mis estudios investigativos musicológicos y antropológicos.

La práctica del violín conforma todo un sistema musical; es decir, que alrededor de un formato, en este caso, de cuerdas frotadas, pulsadas, percusión y voces, los músicos establecen unas relaciones de funcionamiento por medio de sus “toques” de los instrumentos, la armonizaciones de los mismos, y unas maneras de aprender y de relacionarse como formato musical; además de establecer usos y significados dentro de unos contextos culturales determinados. Que mejor entonces que haber regresado a andar, recorrer y *re-conocer* desde un estudio antropológico esa grafía social que se ha construido alrededor de una práctica musical del violín negro.

En tal sentido, surgieron preguntas como: ¿de qué violín voy a hablar?, ¿de un violín sujeto?, ¿de un violín materia y materialidad?, ¿cómo han sido esos significados de la vida alrededor de un sistema de violines?, ¿sería acaso un violín atemperado a la libertad de habitar con los afrodescendientes? Así como estas inquietudes, varias preguntas surgieron para ubicarme en mi trabajo investigativo, no solo desde la lógica de lo llamado “música”, sino para enfrentarme a una investigación en la cual estarían las sonoridades, pero más desde los sujetos que las interpretan y las significan; es decir, a par-

tir de sus voces, o bien a partir de las significaciones de la gente respecto al violín o mejor 'su violín', acaso desde sus sonoridades relacionadas con el poder, la religiosidad, los estilos de aprendizaje musical, la lutería, los territorios, entre otros fenómenos.

Por tratarse de unas sonoridades en donde importan los sujetos más que los mismos hechos sonoros, el enfoque dado responde a saber que tradicionalmente los estudios etnomusicológicos, por mucho que se intente darles un giro cultural musicológico, siguen importando más las músicas, lo que suena y continúa invisible de quienes la hacen, interpretan y significan, por lo cual, en este estudio importan los sujetos en unos territorios geográficos interandinos del Cauca en los que se han movido y se mueven los afrodescendientes en dinámicas de poder y de conflicto colonial y poscolonial. Me refiero al conflicto de la violencia armada de la guerrilla, de los paramilitares y del ejército estatal; el desplazamiento forzoso que conduce a emprender una travesía vulnerable hacia la ciudad y otros lugares por acciones de violencia; todo lo anterior genera las situaciones en la que se han movido y se mueven los pobladores afrodescendientes de estos valles interandinos en los últimos tiempos. En suma, bajo relaciones de conflicto y de poder, de características análogas, pero con un sistema de violines que les ha permitido cohabitar sus mundos de vida.

Por otra parte, yo venía escuchando de los músicos y la gente de estos valles diversas narraciones acerca de la música en relación con la naturaleza, con seres sobrenaturales, de almas, de seres no humanos, de poderes misteriosos y fuerzas extrañas, de pactos con el diablo, de convivencia y organización social, de luchas de resistencia y reivindicación de derechos humanos, entre otros temas. Así entonces, en un proceso etnográfico sonoro, me enruté a conocer y reconocer al 'otro', a los sujetos del sistema de violines de unos pobladores afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca, sobre esa práctica musical que les ha permitido construir unos mundos, a los que he llamado, unos *saberes/haceres* constitutivos de sentidos de vida.

Los músicos de estas prácticas musicales han establecido unas redes de sentidos que se mantienen entre el objeto-violín/sujeto, en un violín/objeto que se convierte en sujeto porque difiere del violín de genealogía europea (italiano, francés y alemán) que llegó a estos territorios de América. Se trata de un *violín del negro* o *violín*

negro como ellos mismo lo denominan, porque les pertenece bajo unas conexiones cargadas de significados.

Además, el resto de la población afrodescendiente de estos valles se simboliza a través de una práctica musical de un saber en el hacer, en donde el violín cobra sentido porque no representa al europeo, sino al afrodescendiente de estos valles interandinos; proceso mediante el cual ocurre la sedimentación de unos antepasados por efecto de la migración de un violín africano que llevó a la evolución de un violín europeo, y con un arco con crin de caballo inicia la travesía en una interconexión transnacional de la memoria étnica.

Por eso no hablo de *violín caucano*, denominación dada en el 2008 a la modalidad en el Festival del Pacífico Petronio Álvarez que se realiza anualmente en Cali. En cambio tuve en cuenta la denominación que desde hace muchos años la comunidad le ha dado de ser el *violín del negro*, expresión cargada de historicidad, porque lo diferencian del violín hecho e interpretado por ellos de aquel violín moderno que adquieren en el comercio de las ciudades. Además, en mi proceso investigativo fui encontrando que este *violín negro* también se ha desarrollado en otros valles interandinos de comunidades afrodescendientes en Suramérica como es el Valle de Chota, en Ecuador, y el Valle del Carmen de Humay, en el Perú.

En mi trayectoria investigativa solo he encontrado, hasta el momento, que son los campesinos afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca quienes aparecen como intérpretes y lutieres del violín, teniendo en cuenta que el departamento del Cauca se caracteriza por tener también una población indígena y mestiza. Es necesario anotar que hasta ahora no se han encontrado antecedentes que confirmen que los indígenas en el Cauca hayan interpretado instrumentos de cuerdas frotadas como el violín; solo a mediados del siglo XX introdujeron instrumentos de cuerdas pulsadas como la guitarra y el tiple. Sí se ha documentado la práctica de la chirimía entre los indígenas, que incluye un instrumento de viento mozárabe traído en la época de la Conquista y que se acompañó con un tamboril en la Colonia, para luego transformarse en el formato musical de flautas traversas de caña sin llaves, lo que se denomina hoy bandas de flautas y tamboras o *chirimía caucana*.

La etnografía sonora en la ruta del violín negro

El enfoque teórico y metodológico de mi trabajo investigativo está planteado a partir de una etnografía sonora que surge de una concepción más amplia de la noción convencional de lo musical; es decir, la expresión cultural de los sujetos que viven, hacen, interpretan y significan esas sonoridades. Esto se comprende al ver cómo a través del lenguaje articulamos un conocimiento del mundo y de los otros sobre lo que suena, atribuyendo sentido a las cosas, a las experiencias vividas, en el que las imágenes sonoras de la vida social pueden tomar cuerpo y, de esa manera, ser expresiones de la cultura de una comunidad. Una de las formas de procesar este conocimiento de la realidad es el intercambio verbal entre los sujetos; intercambio en el que se comunican mensajes y pensamientos, a través de los cuales se establecen diálogos sobre lo musical y lo sonoro (Carvalho y Vedana, 2009).

Es bueno recordar que desde finales del Siglo XIX y principios del XX, los procesos de la investigación musical dan lugar al nuevo enfoque epistemológico y metodológico de la *musicología comparada*, comparación que se hacía con el referente de la música europea; es decir, que las músicas de otras latitudes se analizaban con el modelo ideal de la música eurocéntrica para determinar si era o no música lo que se estaba estudiando. La musicología comparada surge en el siglo XIX cuando en países como Holanda, Francia e Inglaterra, entre otros, algunos investigadores comenzaron a estudiar músicas y textos sonoros de pueblos no europeos y de tradiciones orales europeas.

De otro lado, con la invención del fonógrafo por Thomas Edison, en 1877, fue posible grabar “las obras musicales” y los estudios de John Ellis, sobre la medición de los intervalos musicales diferentes a los tonos y semitonos convencionales, sentando las bases de la etnomusicología. Luego, al término de la Segunda Guerra Mundial, en 1947, se fundó el International Folk Music Council que pasa a ser en 1955 la Society for Ethnomusicology (Myers, H, 2001), en el caso particular orientado al estudio de las músicas en contextos culturales. Se institucionaliza entonces la *etnomusicología* como una propuesta epistemológica y metodológica en la cual la música se estudia también como un fenómeno social dentro del

contexto en el que se crea, interpreta y asimila.²

La etnomusicología tiende a integrar su discurso a la apertura interdisciplinaria en la investigación de las prácticas musicales que suelen ser condensaciones de una plétora de estilos musicales, un cruzamiento de códigos y voces diferentes. Pero a la etnomusicología, a pesar de realizar el estudio de las “otras” músicas, le ha costado deslindarse de la musicología “clásica” de Occidente, concebida como un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética. De hecho, este paradigma aún se mantiene en tensión con las músicas en las culturas, asumiendo su falta de interés como objeto de estudio, porque la musicología clásica solo ha centrado sus análisis en la forma musical; o sea, el rechazo sedimentado a la relación de lo social con lo sonoro, fuertemente estructurada en las músicas ‘otras’ al Occidente europeo, porque solo le ha interesado la “obra” musical como el producto final y acabado, más que como proceso cultural.

Y esto se ha dado en las demás artes, llámese plástica, música, performance, ésta ha sido la relación convencional de mirar sólo el objeto y no las relaciones establecidas en el proceso investigativo. Bruno Nettl (2004) plantea que las escuelas de música aún se rigen por los grandes compositores muertos, cuyos nombres están grabados en los muros de los edificios y dentro de las salas de conciertos como unos valores permanentes y principios orientadores, a modo de una especie de panteón o tal vez como una corte real, con su mitología, sus escrituras y textos sagrados y su sacerdocio. Se trata de un sistema establecido del proyecto hegemónico de la modernidad, desde la colonia hasta nuestros días, que permanece en tensión.

Y con la música africana ha pasado lo mismo, en tanto entidad única e indistinta, en cuyo campo la investigación ha sido de estudios musicales fragmentados, vistos con ojos europeizantes. Cuando uno se ve a través de los ojos del otro, se ha hecho desde una concepción occidental homogénea, pues “Lo que venimos diciendo simplemente es que el europeo tiene una idea definida del negro” (Fanon, 1973: 29). Por tanto, también la música africana ha sido definida con unas

2 Al revisar trabajos de grado y estudios investigativos publicados de músicas otras, sigo encontrando que a pesar de estar planteados desde el enfoque epistemológico y metodológico de la etnomusicología, persiste la visión folclorizada de tratarlas como músicas “primitivas” y “exóticas”, porque ha costado deslindarse de la musicología “clásica” de Occidente.

ideas estereotipadas como plantea De Carvalho (2004: 39), cuando sostiene que “Se trata de asociar la música de origen africano con la fiesta, el baile, la corporalidad o la alegría. Y la suma de todos esos estereotipos hace que las personas se olviden de que la base comunitaria de esas tradiciones musicales es muy pobre”.

Quizá por eso ciertas músicas de procedencia afro como la salsa, el rap y reggaetón³ nos pueden generar rechazo por su ruidosa sonoridad que ha sido asociada con el crimen y su relación con los guetos de donde provienen estas músicas, o con una modalidad de mercado, de gran impacto masivo a través de los medios de comunicación, pero del cual no vemos el trasfondo social. Por su parte, Ian Cross (2010: 9) plantea que:

Al considerar las relaciones prospectivas entre la música y el pensamiento evolutivo es necesario articular claramente a qué nos referimos cuando usamos el término ‘música’. A través de las culturas, la música se presenta activa, interactiva e insertada en un rango amplio de actividades sociales; parece ser un rasgo tan ‘normal’ como el lenguaje en la interacción humana. Sin embargo, a diferencia del lenguaje, los significados de la música, paradójicamente, parecen ser naturales –la música parece significar lo que suena– y al mismo tiempo indeterminados en su fundación.

Agrega además, que en este sentido, “La paradoja está en el corazón del rol de la música en la interacción humana. Partiendo de la premisa de que la música se manifiesta en situaciones donde el foco está puesto en la interacción social como un fin en sí mismo (y no como un medio hacia un fin)” (Cross, 2010: 9)

3 Trabajo investigativo que adelanté como tesis de maestría en Educación: *El Musicar de la salsa, el rap y reggaetón de los jóvenes afros en el Norte del Cauca*, en las poblaciones de Puerto Tejada y Miranda, en donde se ven unos jóvenes afros que deambulan por las calles conectados con la música a través de su walkman, sus discman, y MP3, concentrados a veces en las salas de internet o agrupados en eventos culturales, en presentaciones artísticas, en lugares de ensayo conformados en grupos o en parejas para expresar sus gustos musicales, pero que han sido géneros musicales igual que ellos, excluidos por la sociedad.

En el campo de la antropología, este trabajo investigativo lo empecé en El Tambo Sur, en el corregimiento de Quilcacé, en las veredas de Pueblo Nuevo, La Banda y La Alianza (de 2012 a 2013) durante fines de semana y en periodo de vacaciones laborales. También repartí mi tiempo en Santander de Quilichao, en la vereda El Palmar y en Buenos Aires, en la vereda La Palomera. Al final de 2012 hasta el 2014 me dediqué otra vez a trabajar en Patía y Mercaderes. En el 2015 volví para corroborar alguna información, e intenté regresar al Tambo por esta época, pero los problemas con los grupos armados continuaban y la gente me mandó a decir que no volviera por seguridad.

El trabajo realizado consistió en estudiar al ‘otro’ a través de una etnografía sonora, no en identificar y clasificar los sonidos, sino en el de descentrarme, aunque no del todo, porque reconozco en mí esa pugna en tensión de mi colonialidad en el saber y en el hacer, si bien no es nada fácil indisciplinar la formación musical de los estudios musicológicos en las culturas donde importa más lo que suena, lo musical, dentro de los cuales los sujetos han permanecido en el anonimato.

El enfoque dado desde la etnografía sonora implicó tener en cuenta el carácter constitutivo del oír, del mirar y del escribir, en la elaboración del conocimiento propio de los diálogos, de la comunicación, aspectos fundamentales de las formas de la vida social y su observación en busca de la comprensión de todo lo que envuelve las secuencias de los actos de habla, las posturas y gestos, los significados de los enunciados sobre lo que suena; en fin, todo lo que conforma un “arte de decir” (Cfr. De Certeau, citado por Carvalho y Vedana, 2009) sobre los mundos sonoros de los “violines negros” como sujetos/objetos a la vez de estudio.

Para este enfoque teórico y metodológico, que enruté como etnografía sonora, fue necesario abordar a los sujetos, los ‘otros’, no en el concepto cartesiano dualista de individuo y sociedad sino en el sujeto plural, en el sujeto comunidad que se mueve en una serie de relaciones, por cuanto se trata de un sujeto sociedad, como lo plantea Norbert Elias (1990), donde la relación de la persona es con la multiplicidad de seres humanos, y las personas aparentemente ajenas e independientes están ligadas unas a otras por relaciones visibles o invisibles, ya sea ligada por instintos, afectos, trabajo o contexto, pues:

El ser humano individual vive, y ha vivido desde pequeño, en una red de interdependencias que él no puede modificar o romper a voluntad sino en tanto lo permite la propia estructura de esa red; vive dentro de unos tejidos de relaciones móviles que, al menos en parte, se han depositado sobre él dando forma a su carácter personal. Y en esto radica el verdadero problema: este contexto funcional posee una estructura muy específica en cada grupo humano. (Elías, 1990: 29)

Lo anterior mediante las configuraciones culturales que plantea Alejandro Grimson (2011), bajo un marco compartido por distintos actores que habitan en articulaciones complejas de heterogeneidad social, dentro de unas tramas simbólicas en las representaciones de unas prácticas y producción de identificaciones localizadas por unas categorías que adquieren significados muy diferentes (e incluyen personas muy distintas) en cada contexto social, si bien “Suele decirse que la cultura es aquello socialmente compartido por un grupo. Sin embargo, el *concepto de lo compartido* a veces se usa para aludir a un aspecto mayoritario de una población (aunque no sea homogéneo); otras veces para referir a creencias o prácticas relevantes para los sectores populares, e incluso de postulaciones de la élite de su cultura como cultura nacional”. (Grimson, 2011: 171).

Y como dice Grosso (2008: 232), El discurso sobre el cuerpo es el más generalizado en la descripción etnográfica y en las ciencias sociales, donde el cuerpo es objeto pasivo del cual se habla, al cual se diagrama”. Lo referido en nuestro trabajo alude por ende a un cuerpo sujeto en una pluralidad de relaciones: un sujeto comunidad.

Al hablar de etnografía sonora se trataba entonces de los significados, lo simbólico que está en la palabra de los que narran sobre lo que suena, lo que dicen los afrodescendientes acerca de su mundo sonoro, en la voz que canta, en el lenguaje de las imágenes sonoras de la vida social de la gente, que son expresiones que hacen comunidad y culturas, es decir, lo simbólico posee un carácter material sonoro subjetivado, que se expresa a través de la palabra y el gesto de lo que suena, atribuyendo sentido a las cosas, por medio de las imágenes, por ejemplo en la lutería de los violines y otros instrumentos del formato de cuerdas que revelan las significaciones de los sujetos que la hacen y la viven.

Se trata de una etnografía sonora pensada como actuación o práctica sonora y musical de unos sujetos en relación, puesto que la etnografía sonora más que una investigación antropológica de los sonidos lo que busca es escuchar, oír las voces y los silencios que los músicos y la gente de una determinada comunidad dice sobre las sonoridades y las músicas, aquellas significaciones sonoras con sentido, en este caso, de los afrodescendientes que narran, de sus interpretaciones, de su manera de relacionarse con lo sonoro-musical. Todo ello en la hechura de los instrumentos musicales que expresan y significan en la palabra narrada, cantada, por medio de sus gestos, o bien en sus historias y sus modos de vida en relación con lo que suena.

La intención fue oír la voz más en las conversaciones con los músicos y la gente de estos valles interandinos, en tocar y hacer música con ellos y observar en la práctica cómo lo hacen, cómo lo dicen y significan respecto a sus mundos sonoros. Considerar un conjunto de sentidos, acerca de sentir e interpretar unos saberes del hacer música, es reflexionar cómo significa el sistema del violín del 'negro'. Todo esto me llevó a estar ahí, en la convivencia mediante un trabajo de campo situado.

En el ámbito de la práctica de la investigación antropológica, Carvalho y Vedana (2009) plantean que en las sociedades modernas la etnografía sonora es parte de una etnografía de las formas sensibles de la vida social, porque el sonido representa una importante fuente de información sensible de las formas y arreglos de la vida colectiva. Asimismo, Trouillot (1995) propone, además, que los hechos nunca dejan de ser significativos, se convierten en hechos sólo porque importan en algún sentido y que en el caso de la transmisión oral, el momento de la creación del hecho se lleva, continuamente, en los propios cuerpos de quienes toman parte en esa transmisión.

En términos de la estrategia metodológica, esta investigación implicó también indagar en fuentes documentales, en la historia de los archivos y anaqueles, en busca de saber de dónde provenía la desigualdad social, en relación con ese violín imitado, de otras músicas e instrumentos de los cuales hablaban los pobladores de los valles interandinos, pues como dice Arlette Farge (citado por Pons Alós, 1995: 22): "No se pueden resucitar las vidas hundidas en el archivo. Pero esa no es una razón para dejarlas morir por segunda vez". La necesidad de tener en cuenta las fuentes documentales fue

más con la idea de deslindar esas nociones teóricas que aparecían en la oralidad de la gente, no como una ratificación de la verdad histórica lineal oficial, sino como una historia relacional sociocultural emanada del trabajo de campo.

Hasta aquí todo parecía bien sobre el planteamiento de mi proyecto investigativo, pero en los seminarios del doctorado algunos asesores me manifestaban que hablar de los valles interandinos era trabajar un lugar geográfico muy grande y, por lo tanto, el estudio se podría volver improbable, por no tener determinado un sitio geográfico específico, ya que hablar de los valles interandinos es demasiado amplio. Por esta razón, me fui entonces en busca de ese “territorio específico” y elegí el lugar en donde hasta el momento no había podido hacer trabajo de campo de forma meticulosa, como era el municipio de El Tambo, Cauca, región donde también ha existido la práctica musical del sistema de violines negros, ubicada más en el centro-occidental del departamento del Cauca, a unas dos horas de la ciudad de Popayán, pero que forma parte geográfica del Valle del Patía, a la que los pobladores denominan Región alta del Río Patía, Tambo Sur o *Tambo de los negros*⁴, así llamada para marcar la diferencia del resto de la población mestiza, blanca e indígena del municipio.

Fue así como inicié mi trabajo de campo en el Tambo Sur, en el corregimiento de Quilcacé, en las veredas de Pueblo Nuevo, La Banda y La Alianza (de 2012 a 2013). En el Tambo establecí relaciones de contacto y acercamiento con los músicos, rezanderas o *cantaoras* y demás pobladores afrodescendientes de esta región. Hicimos talleres colectivos con la gente, conversaciones extendidas, fotografías, registros sonoros, gráficos y de lugar, y hasta alcanzamos a diseñar colectivamente un proyecto de formación de violines para la región, pero en el proceso del trabajo de campo las condiciones de orden público se agudizaron con la presencia de grupos armados, y por la intimidación que me hicieron los mineros ilegales tomé la decisión de retirarme de la zona.

4 El hecho de que alguna gente, especialmente la de la cabecera municipal, denomine a esta región como el “Tambo de los negros”, permite observar que hay una connotación de colonialidad, al modo en que configura un rasgo característico de clasificación social dado por esa relación con los sujetos de la nominación de unas identidades de ‘negro’ como inferior y ‘blanco’ como un grado de superioridad.

La irrupción de la fuerza de la violencia en el lugar genera tramas de miedo y obliga a salvaguardar la vida, por lo cual tuve nuevamente que buscar otro espacio de trabajo en los valles interandinos, sin desconocer que el conflicto armado, los actos de violencia, la minería ilegal a cielo abierto, eran fenómenos similares en cualquier lugar del Cauca, pero en esos momentos, en el Tambo, era aguda la situación de crisis que ocasionaban los enfrentamientos militares, la deforestación y daño de las cuencas hidrográficas a causa del extractivismo del oro y la explotación de mano de obra de hombres, mujeres y niños afrodescendientes por empresas nacionales respaldadas por la guerrilla, con el “impuesto revolucionario” denominado *vacuna* extorsiva, y con ello contribuir con “el deber” debido a la lucha por la liberación de la patria.

No obstante, desde entonces mi vida ha quedado enajenada, en deuda con la gente del Tambo Sur, dejando un sinsabor por lo pendiente del trabajo investigativo y el suspenso de volver a encontrarnos, a la espera del cese de unas violencias absurdas a las que los han sometido. Más con los pobladores del Tambo Sur dejamos iniciada la formulación colectiva de un proyecto de escuela de violines, dado que la gente manifestó que era necesario empezar con un trabajo educativo de formación para la interpretación y construcción de los violines, orientado a niños y jóvenes, puesto que los violinistas y sabedores eran muy ancianos y se estaban muriendo, y se debía dar continuidad a una práctica musical que la comunidad ha mantenido viva por tantos años, permitiendo integración, encuentros y reconocimiento identitario.

Lo sucedido en el Tambo Sur me regresó a mi proyecto de investigación inicial, pero entonces ¿Cómo hacerlo?, si las condiciones no eran aptas para tener “ese lugar específico” para investigar. Decidí entonces seguirle la ruta al violín negro, a partir de levantar una etnografía sonora; es decir, seguir el camino del instrumento musical en la materia y materialidad, en tanto objeto y la subjetividad del mismo, y a través de él indagar esas voces, esa gramática social de los afrodescendientes construida en relación con un sistema de violines.

El violín concentra la voz, el lugar, el acontecimiento, el objeto, el instrumento, el sujeto y la situación. Seguirlo implicó observar el violín como instrumento moviéndose en la cartografía musical

que yo venía elaborando hasta el momento, ahora por medio de la palabra narrada en las conversaciones con los afrodescendientes e indagar ¿Cómo lo significaban?, ¿En dónde lo interpretaban?, ¿Cómo lo elaboraban y lo apropiaban en estos valles interandinos? Desde una etnografía sonora de la ruta del violín negro, enfocada de esta manera, llegaron las voces de los que narran sobre el sistema de violines, mediante la observación que estima escuchar, oír, percibir, ver, sentir, en el detalle del instrumento y su relación con el músico, en lo cercano, en lo íntimo, en lo cotidiano y en la comunidad, todo en relación con el acontecimiento musical.

Y aludo al vocablo acontecimiento porque ya no había un lugar geográfico específico, sino en la simbolización de un contexto, de un territorio sonoro simbólico que los afrodescendientes habían construido través de un instrumento musical como el violín. Esto implicaba “ser entre” de la etimología *inter*, ese por qué me relacionaba con un lugar, más desde un contexto simbólico en una cartografía musical que venía elaborando, la cual consistía en ubicar en un mapa del Cauca los lugares en donde había violín en la interpretación, fabricación y los relatos de la gente sobre la presencia de este instrumento musical.

Así entonces, desde el violín estaba la convocatoria de situarme o ponerme en el lugar del acontecimiento. Por lo tanto, fue en el acontecimiento que comencé a transitar el proyecto investigativo porque en las situaciones que se presentaban aparecieron razones y sentidos que cobraban carnalidad en la investigación, es decir, no en el distanciamiento de un ejercicio analítico investigativo, sino de un agenciamiento inmanente de la acción, el de estar dentro y permanecer en el *vestigio*. Porque lo viví en la carne, en mi piel, con las alegrías de la amistad, en los afectos, en las afujías, en el dolor, en la rabia, en la impotencia y también en el desprendimiento y aprehensión de conocimientos.

Todo porque me fui encontrando con actos de revelación de otras realidades, otros saberes, otros mundos sonoros, otras materialidades de objetos/sujetos, otras posibilidades de habitar el mundo musical; situaciones distintas que en el proceso fue desplazando la investigación de la objetualización a la subjetualidad y situacionalidad, porque era la materia y materialidad de un violín objeto/sujeto, un *violín negro* como en una especie de movimiento epistémico

que iba cambiando en el proceso investigativo, pues como dice Haber (2011: 11) “Conocer es algo que nos acontece en el cuerpo cuando nos relacionamos con las cosas y con su espectro”.

Por eso, mediante la metodología de levantar una etnografía sonora para seguirle la ruta al violín negro, fui encontrándome con la memoria musical de la cual éstos hablan, pues cuando pregunté cómo hacen la música me contestaron que “la llevan en la mente, en el alma, en la memoria musical de siglos, de sus ancestros” (Virgilio Llanos Caidedo, 2012). Luego me encontré con que los violinistas decían que “hay que oír, hay que ver y sentir con el alma, hay que tocar con el alma” (Maximino Carabalí, 2012), puesto que en el instrumento musical como objeto/sujeto aparecía un conjunto de significaciones, formas, sonidos, imágenes e historias que hacían presencia en la cotidianidad de la gente, en el violín sujeto de un mundo sonoro de sus vidas.

En consecuencia, decidí darle el nombre a mi proyecto investigativo de “Las almas de los violines negros”, dado que en el camino fueron apareciendo más motivos para su denominación, temática que fui desarrollando en los capítulos del trabajo investigativo.

Cabe agregar que el violín surge como un objeto pero también sujeto porque es un *violín del negro*; es un objeto/sujeto porque está reunido en un músico afrodescendiente quien lo elabora, interpreta y lo significa, una comunidad que lo reconoce y es un objeto violín porque se trata de un cuerpo y madera a la vez. De modo que era la conjunción de un *violín de negro* o *violín negro* en estos valles interandinos del Cauca que lo convirtieron en un *violín de negros*, tal y como ellos lo dicen para diferenciarlo del violín del “blanco” de la ciudad, del mercado, del almacén y de la academia, porque es de ellos, les pertenece y se puede apreciar en la imitación práctica de la hechura en distintos materiales y formas, en el tañe y sus estéticas.

Las comunidades afrodescendientes han desarrollado todo un aprendizaje propio en la elaboración artesanal e interpretación musical, bajo un juego de relaciones de afectos y de intereses, lo han aprendido de sus músicos parientes o vecinos y del diablo. De tal manera que desde esos actos coloniales aparece la gesta por todos estos valles interandinos, de “estar ahí”, en la imitación de una práctica de hacer música, de saber hacer música, de crear un mundo de saber porque está su ser, su existencia negada, pero reconocida por ellos en unos saberes/haceres constitutivos de sentido.

Etnografía sonora en co-laboración en La Alianza, Tambo

En el Valle del Patía, en los lugares de La Alianza, Tambo y en el Patía, se presentó la posibilidad de hacer un trabajo colectivo para acompañarnos mutuamente en la formulación de un proyecto educativo que veníamos soñando años atrás y que con las Cantoras del Patía lo habíamos denominado “Escuela andariega de violines negros”, porque Martha Villafañe (2010), bailadora del Patía, quien acompaña a la agrupación musical Son del Tuno, dijo un día: “Bueno si esa escuela no es de ladrillos, entonces como es ques”, y le dijimos que era una escuela como una figura simbólica educativa que estaría andando, viajando en varios lugares, como en una especie de correría educativa y pedagógica para enseñar y aprender las músicas, la interpretación y elaboración de los violines, a lo cual ella dijo: “Ah muy andariega sí que va a estar, puaqui y puallá”. Así entonces comenzamos a llamarla Escuela Andariega de violines negros. En reuniones y talleres reflexionábamos y agudizábamos la lectura de esa realidad de los *violines negros* con la gente, los músicos y algunos estudiantes músicos universitarios⁵ que se vincularon después a este proyecto investigativo.

Así se generaron espacios de trabajo cultural en los que la conversación colectiva iba cobrando importancia, porque todos

5 Algunos estudiantes decidieron vincularse al grupo de investigación que dirijo de Educación Artística, en la Línea de Etnomusicología de la Universidad del Cauca y, recorrieron conmigo los lugares del trabajo de campo. Ellos decidieron luego hacer sus trabajos de grado sobre los violines negros como son: Amelia López López, violinista de la Universidad Corpas de Bogotá: “Violines negros, sonidos del alma” (2014); Frank Anderson Campaña, estudiante de Licenciatura en Música Universidad del Cauca: “Cartilla didáctica basada en las músicas de la agrupación Son del Tuno del municipio de Patía, Cauca” (2015); Juan Reynaldo Coronado, profesor de piano del departamento de Música de la Universidad del Cauca, estudiante de la Maestría en Educación: “Trayectorias de formación musical en la agrupación Son del Tuno, Patía, Cauca” (2015). De estos dos últimos fui directora de trabajo de grado. Jaiber Mauricio Molano, estudiante de Maestro en Instrumento-Percusión de la Universidad del Cauca, tomó bases rítmicas de los violines negros en fusión percutiva con otros géneros musicales en su trabajo de grado. Ángela Benítez, estudiante de Derecho de la Universidad del Cauca y quien tuvo estudios básicos de violín, continuó acompañándome en la organización del proyecto junto con Amelia López para presentarlo ante el Ministerio de Cultura para su financiación.

fuimos formando parte en un arte de hacer y de decir. Especialmente en La Alianza, Quilcacé, El Tambo, vivimos un proceso investigativo en colaboración (ver imágenes 1, 2, 3 y 4), donde unos narraban, echaban coplas cantando como en una especie de pregunta-respuesta: alguien decía una copla y luego le contestaban y así consecutivamente, uno tras otro iban narrando sus historias relacionadas con la presencia del violín, los demás instrumentos y problemas sociales en esta región y de sus antepasados, dinámica en la cual mi estudiante y yo tuvimos que entrar en la angustiosa necesidad de inventar coplas también.

En un acto lúdico nos entregábamos todos a contar y en las noches tocábamos y compartíamos saberes musicales de tonos, toques, posturas en los instrumentos. En El Tuno, Patía compartimos más elementos técnicos musicales, mientras que en La Alianza a la gente le encantaba narrar historias de pactos con el diablo, brujas, músicos, del enamoramiento⁶. Hubo un acuerdo constante en La Alianza en la repartición de las tareas, por ejemplo, de poner conjuntamente entre las partes, los ingredientes y roles para la cocción de los alimentos⁷. En la Alianza vivimos un proceso investigativo colectivo con la comunidad reunidos los fines de semana y en vacaciones con maestras, líderes comunitarios, gente de la tercera edad, jóvenes y niños con quienes compartíamos alimentos y reflexiones, acciones lúdicas de cantar coplas y relatos, pero también de escuchar conversaciones y disertaciones que se generaban entre ellos, como en una especie de catarsis polemizaban entre si intervenían otros para complementar o hacer anotaciones.

A algunos talleres organizados en grupos, la gente que venía de las veredas de Bojoleo, El Salado, Juana Castaña, La Alianza, La Esperanza y Loma Larga escribía y dibujaba con marcadores en papel periódico con el apoyo de las maestras de la localidad. Este ejercicio escritural se realizó en una especie de co-teorización reflexiva, pues retomábamos lo conversado, cantado o narrado acerca de saberes compartidos entre todos. Como dice Grosso en una se-

6 Valga aclarar que eran temas vedados en público hablar sobre el desplazamiento, la violencia y los grupos armados de la región.

7 Con Anderson Campaña, estudiante asistente de investigación, llevábamos la carne, el arroz, el aceite, la sal, los aliños, “El menudo” y “el principio”. Ellos ponían la limonada con la panela y el trabajo de preparar los alimentos en fogón de leña.

miopraxis de interculturalidad, si bien se interactuaba entre el saber de la gente y el académico nuestro (del estudiante universitario y yo como investigadora) porque:

Una Semiopraxis tiene, por ello, un sentido táctico en nuestros contextos donde las formaciones hegemónicas establecieron en la “realidad social” su mapa de diferencias por medio de políticas de aniquilamiento, de olvido y de negación. Y es táctico porque produce conocimiento crítico en un campo hegemónico por el concepto dominante de “ciencia”, que es, a la vez, “universal” en términos epistemológicos pero poscolonial en términos geopolíticos y geoculturales. La Semiopraxis pone en primer plano y trae a la superficie social las relaciones entre los cuerpos acallados e invisibles de la enunciación” (Grosso, 2008: 234).

Porque se trató de eso, de oírnos y entregarnos en esas conversaciones extendidas y a veces durante los largos silencios de un no decir nada, porque eso tiene la gente de estos lugares, entran en unos profundos silencios como un espacio amplio de una interioridad colectiva secreta, de una extensión suspendida hacia dentro de sí, no como un bloqueo o ausencia, sino en un estado de serenidad de un no pensar que también libera. Luego, en plenarios socializábamos los resultados y la gente complementaba o quitaba elementos si le parecía corregir o precisar la información con la que no estaba de acuerdo⁸. Después recogíamos los papeles escritos para luego transcribirlos. Los talleres terminaban por lo general en una tocata musical, mientras otros decidían irse a sus cultos religiosos.

Esa era la co-teorización que hacíamos orientada a la reflexión colaborativa, porque la escritura era más un pretexto para fijar información. En las reflexiones aparecieron conceptos que he ido incluyendo en este texto como “saberes”, refiriéndose al co-

8 Esta actividad me regresó a años atrás cuando con el profesor Adolfo Albán íbamos a socializar lo investigado a la finca La Pachuca en el Patía, debajo de un gran árbol presentábamos los borradores de las investigaciones, él acerca de su trabajo de migraciones en el Patía y yo sobre el estudio musicológico de los violines y el bambuco patiano. Los asistentes iban aportando elementos dándonos información a donde había que ir. Si les

nocimiento elaborado por la gente con base en la oralidad. Los “sabedores” son los autores “empíricos” del saber que practican unos “haceres” que correspondían a la práctica de hacer música e instrumentos y cómo desde esos haceres construyen saber. En la co-teorización de la que habla Rapaport (2007: 203) “La co-teorización que se despliega en el campo es la que marca a la etnografía en colaboración como diferente de la corriente dominante de sus antecesores”. A lo cual agrega que:

La etnografía es más que un texto escrito o un método para recoger datos; es un espacio crítico en el cual los antropólogos y nuestros interlocutores podemos participar conjuntamente en la co-teorización (la creación de nuevas construcciones teóricas). La apertura de la etnografía a tales posibilidades, particularmente en casos de colaboración con organizaciones de base, no sólo tiene significación ética sino que tiene el potencial de aportar nuevas perspectivas a la disciplina. (Rapaport, 2007: 197).

La relación y convivencia que había tenido de años anteriores con la gente de estos valles interandinos, especialmente en el Valle del Patía, posibilitó un acompañamiento mutuo, porque era eso, acompañarnos en el proceso investigativo dentro de una relación de ubicar el conocimiento en las conversaciones, de compartir saberes de lado y lado en el diálogo, en un ejercicio de donación epistémica.

Al respecto, Lassiter (en Cardús y Font, 2006: 135) dice que “La etnografía colaborativa no se limita a una relación igualitaria y a una buena comunicación con los asesores, sino al hecho de comprometerse con este tipo de enfoque etnográfico”, por lo tanto, no se trató de escribir a varias manos, porque requería de mucho tiempo y la coyuntura política del momento no se prestaba para continuar con este proceso interesante de una etnografía en co-laboración.

De este proceso puedo deducir que fue una experiencia enriquecedora y que la etnografía en co-laboración se puede adelantar

parecía correcto asentían con la risa y el bullicio generado por los comentarios entre ellos. Fue muy enriquecedor porque sin saberlo estábamos haciendo un trabajo metodológico en colaboración entre todos.

siempre y cuando haya unas condiciones posibles de garantías políticas, porque en medio del entramado de formas de dominación y explotación es muy difícil hacerlo, ya que permanecen en la actualidad unas violencias con las que cohabita la comunidad y fuerzas de la guerra, en un espacio tiempo paradójico de la exclusión de los afrodescendientes (en La Alianza Quilcacé).

Respecto a este fenómeno Cesaire (2006, 17) dice: “La fuerza ya es una civilización enferma, moralmente herida”, si bien para los afrodescendientes de estos valles interandinos del Cauca aún persiste soterradamente ese nuevo orden social poscolonial diferenciador y constitutivo de la hegemonía nacional; acaso por eso los proyectos se mueven en condiciones de vulnerabilidad social, política y de seguridad en tensión. “Porque haciendo música es lo que nos salva”, comentó Maximino Carabalí, violinista y lutier de la Banda Quilcacé, en El Tambo Sur, pues debido a la violencia armada y social generalizada en los campos del Cauca y del país, Maximino terminó desplazado durante doce años y solo a mediados de 2012 regresó a su territorio.

Esta experiencia de trabajo en colaboración luego se volvió más formal con el Ministerio de Cultura, ya que a la Red Nacional de investigadores musicales de Colombia, conformada en esos procesos reflexivos, les propuse involucrar los sabedores, de tal suerte que asistimos con la maestra Lola Grueso a Bogotá al Encuentro Nacional de investigadores en el 2012. La participación de la maestra Lola con su propuesta de la “Pedagogía de la Corridez” fue muy importante por sus aportes educativos con la cultura, también el Ministerio invitó a Inocencio Ramos, indígena Nasa del Cauca, y en un ejercicio de experiencias compartidas como sabedores se logró ampliar la concepción de “investigador”, el de “sabedor” y estimar la importancia de la oralidad como un texto en la teorización en un proceso investigativo.

Esto posibilitó diseñar un Plan Nacional de investigación musical en las regiones del país con sabedores y académicos. A partir de entonces se constituyeron varios nodos en el país para hacer aportes en enfoques y metodologías de investigación musical desde las experiencias regionales. En el 2014 se creó el Nodo Cauca de investigadores en el cual participamos con el colega Adolfo Albán, profesor de la Universidad del Cauca, los estudiantes del grupo de

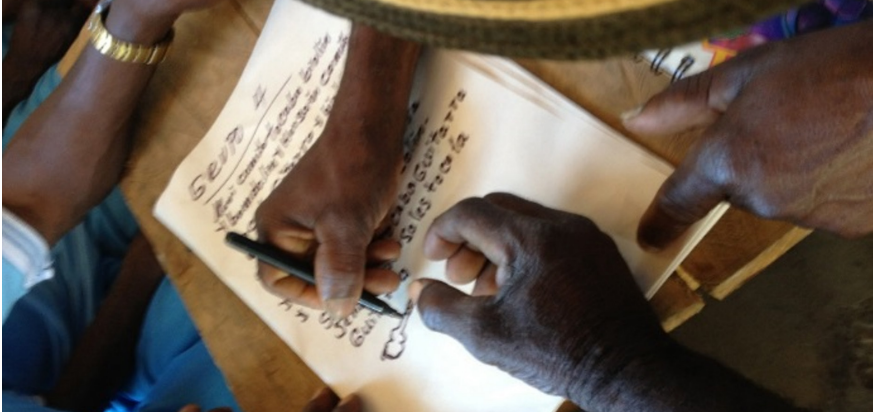


Imagen 1. Talleres de etnografía en co-laboración en La Alianza Quilcacé, Tambo.



Imagen 2. Taller participativo en la caseta con adultos, gente de la tercera edad, jóvenes, niños y maestras de las distintas veredas de La Alianza Quilcacé, Tambo.

Fotos: Paloma Muñoz (2012)



Imagen 3. Taller orientado por las estudiantes del grupo investigativo: Amelia López López y Ángela Benítez con los niños, niñas y violinistas en El Tunjo, Patía.

Foto: Paloma Muñoz (2013)



Imagen 4. Anderson Campaña y Jaiber Molano con la agrupación Son del Tunero en el Tunero, Patía.
Fotos Paloma Muñoz. (2013)

investigación de la Línea de Etnomusicología⁹, músicos sabedores de marimba del litoral Pacífico¹⁰, indígenas Nasa, músicos de chirimía de Tierradentro¹¹ e indígenas Yanaconas del Macizo Colombiano¹² y, por supuesto, sabedores del Patía¹³ como violines negros¹⁴. El proyecto del Nodo Cauca Pacífico Sur, Andino y Valles Interandinos fue financiado por el Ministerio de Cultura conjuntamente con la Universidad del Cauca¹⁵.

9 Estudiantes del grupo de investigación: Ángela Fernanda Benítez Salamanca, estudiante de Derecho y violinista; Anderson Frank Campaña Trujillo del Tambo Cauca y estudiante de Licenciatura en Música; Jaiber Mauricio Molano Romero, estudiante de Maestro en Instrumento-Percusión; Fabián Eduardo Molano Romero, estudiante de Maestro en Instrumento-Percusión, todos ellos estudiantes de la Universidad del Cauca y Amelia López López de Bogotá, estudiante de violín en la Universidad de Corpas.

10 Forman parte de la Red de investigadores musicales del Pacífico Sur: Yeiner Orobio Solís, marimbista de Guapi; Evert Peña Banguera de la Institución Educativa Colatpaje; Mónica María Correa Gómez de la Fundación Pacificarte; Wisman Tenorio Arboleda de la Fundación Changó y Elvis Emiro Herrera Garcés de la Institución Educativa San José de Timbiquí.

11 Indígenas Nasa: Benjamín Ramos, Ricardo Wepe de Tierradentro, Cauca e Inocencio Ramos también de Tierradentro y directivo del CRIC Consejo Regional Indígena del Cauca.

12 Del Macizo Colombiano: Fredy Antonio Zemanate Guzmán de San Sebastián, Dumer Palechor y su sobrino Esneider Mejía Palechor de Río Blanco, Sotará y Omaira Anacona de Caquiona, Almaguer, Cauca.

13 Del Valle del Patía: Deiber Llanos González del Tunero Patía; Ana Amelia Caicedo *Cantaora del Patía* y directora de la Agrupación; Edwin Valencia violinista del poblado de Patía y María Dolores “Lola” Grueso de Galíndez Patía, maestra de la propuesta “Pedagogía de la Corriedez”.

14 Se trató de involucrar sabedores de Buenos Aires, Cauca pero por los conflictos y amenazas de los grupos armados y los mineros ilegales que estaban viviendo en ese momento no pudieron participar.

15 Convenio interinstitucional entre el Ministerio de Cultura y la Universidad del Cauca, con el programa Plan de Música para la Convivencia, suscrito en calidad de

Realizamos una serie de talleres y confluíamos todos a Popayán (como punto “neutro” de los conflictos y por los costos de desplazamiento), en los talleres cada sector diseñó proyectos colectivamente, vivimos la formulación entre todos y, por supuesto, en los toques de integración musical enlazamos la amistad y el compromiso de continuar juntos en los caminos de la investigación de las músicas ‘otras’. Estos proyectos se socializaron y en un encuentro con los demás nodos regionales del país, realizado en Bogotá, fueron presentados al Ministerio de Cultura para que los incluyeran en las dinámicas de financiación y respaldo para su desarrollo. Respecto a “la Escuela Andariega de violines negros” se demostró tener la experiencia en los municipios del Tambo y Buenos Aires, Cauca para ser liderado por Ana Amelia Caicedo y Paloma Muñoz. En el Patía, el proceso de la escuela ya había comenzado en El Tunzo, puesto que la agrupación musical El Son del Tunzo se inició en el aprendizaje ancestral de la imitación musical; es decir, “escuche y ponga el oído y las ganas para hacer música” (Parménides Oliveros Caicedo, 2003) lo cual no significa que no continuemos acompañándonos en este proceso de aprendizaje. El proyecto “Políticas Nasa de investigación musical” fue liderado por el indígena Inocencio Ramos, “Formación musical en el contexto Yanacona” por Dumer Palechor y Omar Romero, investigador de Bogotá quien ha liderado el proyecto de Escuelas de Músicas Tradicionales del Plan de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura, (al final no participó del trabajo del Nodo pero los participantes indígenas Yanaconas lo recomendaron), y el proyecto “Caracterización de las escuelas de música municipales y privadas del Pacífico Sur” (con 14 escuelas), liderado por Mónica María Correa Gómez de la Fundación Pacifiscarte y el profesor Adolfo Albán de la Universidad del Cauca.

De este último proceso investigativo surgieron propuestas para contribuir a definir la perspectiva de una política pública de investigación musical, pues se formuló un documento para negociar con Colciencias (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que promueve el desarrollo científico del país), recogidas por el Ministerio de Cultura de Colombia, motivado por la necesidad de fundamentar y tener en cuenta la investigación en artes en el marco de una

sociedad incluyente en la concepción y apertura de los conocimientos “otros” de la investigación-creación, pero especialmente el de promover la investigación musical a partir del reconocimiento de la actividad de investigadores relevantes ligados o no a la academia, en la mayoría de los casos comprometidos con sus comunidades.

También se orientó el diplomado “Proyecto Piloto para la formación de investigadores en música”, con la participación de músicos y gestores del equipo anterior, basado en cuatro ejes: Formulación de proyectos, Marco teórico-epistemológico, Metodologías y Contextos de la investigación musical en Colombia. Se trabajaron temas a través reuniones por Skype en la Sala Virtual Atenea de la Universidad del Cauca con diferentes investigadores del orden nacional e internacional¹⁶ y dos talleres presenciales con la intensidad de tres días consecutivos, espacios en los cuales se abordaron temas como: mezcla de géneros de escritura académica y no académica; teoría, epistemología, reflexión académica habitual; textos colaborativos, diálogo, etnotexto, ficción, poesía, drama, estudios poscoloniales, entre otros. Con la consigna “Todos vamos a escribir paper” se orientó la elaboración de documentos para proponerlos a la revista *Acontratiempo* del Ministerio de Cultura, y de este modo circular el trabajo con la autorización de los grupos de diez investigadores a nivel nacional.

Con el recorrido trazado, la escritura de este texto académico es un pre-texto gramatical provocador del habla, del silencio, la escucha, los afectos compartidos, que terminé escribiendo como un testimonio de unos sujetos que dicen lo que hacen, que dicen lo que sienten y piensan, de cómo han ido concibiendo sus mundos de sentido por medio de la música.

16 Participaron en este diplomado, teóricos como Rubén López Cano, mexicano radicado en España y director de la Sociedad de Etnomusicología; Carlos Miñana Blasco de la Universidad Nacional de Colombia; Adolfo Albán Achinte de la Universidad del Cauca; Samuel Araujo de Brasil; Ana María Arango de la Universidad del Chocó y Francisco Sanz, investigador venezolano.

Configuración del documento

La configuración de este documento está formulada en una introducción que aborda la situación, las motivaciones, el objetivo académico de identificar las grafías sociales alrededor del sistema de violines de negros en los dos valles interandinos del Cauca, como también las vivencias de mi trabajo investigativo, la ruta metodológica seguida y las configuraciones culturales en tensión, respecto a la historicidad de los conflictos sociales y de violencia que han vivido y viven las comunidades afrodescendientes de estos valles interandinos del Cauca, en donde se ha desarrollado la cultura musical de los violines de negros, con sus propias diásporas y el pensamiento diaspórico de africanía.

Adicional a esto se presentan cinco capítulos con las aportaciones de los músicos, las cantaoras, las agrupaciones y la comunidad en general que habitan y han habitado estos valles interandinos, junto a mi reflexión apoyada en sus textos de oralidad y con enfoques teóricos críticos de la Colonialidad del poder, desarrollados por analistas de la antropología y de la música.

El capítulo 1 aborda el proceso histórico de la llegada del violín al Cauca y su relación con Popayán como sociedad esclavista, la correlación de los instrumentos de cuerdas como los violines provenientes de Europa con las comunidades religiosas y cómo a través de las haciendas y capillas encargadas del proceso evangelizador se imita la elaboración del violín europeo para convertirlo en un violín del negro. Asimismo, hay registro de cómo en la historia de un violín y de las músicas se evidencian las políticas y las acciones de la Corona española que marcaría el estilo de la élite criolla neogranadina de Popayán, bajo la creencia de superioridad étnica frente a las demás poblaciones indígenas y negras, mediante la evangelización e implantación del poder sobre las poblaciones y territorios del Cauca y de Colombia. Por ello, ese violín solo será imitado por los negros esclavizados a partir del modelo usado por las comunidades religiosas, de aquellos religiosos que contribuyeron a implantar la hegemonía geopolítica del imperio español.

El capítulo 2 desarrolla el tema de las almas de los violines negros, dado por el propósito de seguir la ruta al violín como instrumento objeto/sujeto; ejercicio mediante el cual se observa la pre-

sencia y no presencia del alma en el instrumento y en la materialidad de su relación con el mundo de los espíritus, los pactos con el diablo y sus creencias con lo sobrenatural, la relación con lo espiritual y su persistencia a permanecer en estos valles construyendo sus ‘propios’ mundos sonoros, bajo unas concepciones basadas en la vida material de los humanos y no humanos, de lo espiritual y sacrificial de sus vidas. Se trata de un instrumento que devela la doble acepción del alma: el tronquito de madera que posee en su interior y el alma de su ser, de sus cuerpos afrodescendientes y demás seres con los que habitan, como de la necesidad de su existencia en tanto sujeto, comunidad, creación y resistencia frente a la dominación cultural.

En el capítulo 3 se muestra cómo los afrodescendientes han tratado de construir significaciones teóricas y simbólicas mediante la transvaloración de las cosas, tal y como opera el *empautamiento* o tratos con el diablo al seno de las creencias o mediante la conexión interior étnica de la memoria de sus antepasados y las significaciones que les ha tocado reinventar para poder ser en este territorio geográfico de los valles interandinos del Cauca. Todo porque el violín y el diablo cohabitan y se juntan; relación que ha permitido a los afrodescendientes *el estar siendo* en lo lúdico, bajo la dimensión creativa de no dejarse seducir por la barbarie. De tal suerte que jugar con la imagen del colonizador, el diablo de Occidente y su diablo que les pertenece, es un ejercicio de *transvaloración creativa* que descentra las lógicas del pensamiento de la modernidad, pues reinventa las significaciones y sentidos de las relaciones sociales como posibilidad de existir, transvalorando todo.

En el trato de unas sonoridades quizá negadas por efecto de la evangelización de los textos religiosos cantados y los instrumentos del colonizador pero que los afrodescendientes reinventaron y les pertenece como pensamiento, ellos resignifican ese mundo sonoro que en estos valles interandinos les ha permitido, por años y siglos, construir sus mundos de vida. Reinventar el violín negro otorga sentidos nuevos a la identidad de los afrodescendientes de los valles interandinos y constituye una perspectiva epistémica, teórico-simbólica que indaga en lo sémico del *empautamiento* que lleva hacer el trato con el diablo, y por efecto de una ascensión en el movimiento musical y corporal se elevan a lo sagrado, para estar en lo alto, en el mundo abisal de la memoria musical y de sus ancestros que les pertenece.

En el capítulo 4 se encuentra la lutería y sus sonoridades. La lutería consiste en mostrar cómo a través de la elaboración y construcción del instrumento del violín y otros de cuerdas se revela toda una memoria de historicidad que va resolviendo la producción sonora con unos materiales y técnicas elaboradas por la gente, lo cual les permiten reinventarse. Unos violines ‘hechizos’, a modo de remedo del violín europeo, pero que en su imitación se encuentran conectores con la procedencia africana del instrumento que llegó de Europa, y que han tenido que reinventar culturas que les dan identidad a ellos en este lado del mundo como es América. Por eso el *violín negro* es un instrumento que les pertenece a los violinistas y sus comunidades afrodescendientes, porque en esa larga temporalidad ha contribuido a tejer sus historias y culturas con unas posibilidades de mundo propio, por cuanto lo convirtieron en un ‘violín de negros’ como ellos lo dicen para diferenciarlo del violín de la ciudad y de la academia.

Las comunidades afrodescendientes han construido toda una tradición para la elaboración de violines en guadua y crin de caballo, también en cuero y en mate-totumo o calabaza y en madera, cortados a machete como los del siglo XIX en el Valle del Patía, al sur y al norte como Suárez, Buenos Aires y Santander de Quilichao. Se habla de un violín que les pertenece porque lo sacaron de los grandes salones, de las haciendas y conventos, de la cultura musical ‘cultura’ alfabetizada, mediante un lenguaje gestual y sonoro haciéndole quite algunas veces a las ‘virtudes’ del sistema *temperado*, que sigue siendo un sistema de mayor uso en sus músicas y gozan de arraigo, hasta nuestros días, por efecto de la colonización en la cultura musical clásica académica y popular de Latinoamérica, aunque los violines negros sean el resultado de un ejercicio propio de transvaloración creativa.

En el capítulo 5 abordo el tema del territorio sonoro de los violines negros que en un constructo teórico he denominado *transepto cultural*. La noción de transepto proviene de la terminología de la arquitectura religiosa, por aquello de la evangelización y colonización musical y cultural realizadas por la Iglesia católica en la Popayán colonial, donde el transepto se emplea para designar los espacios en las iglesias, por cuanto un transepto es un espacio que separa o atraviesa la nave principal de los templos por donde habitualmente transita el poder eclesial. Por el transepto se movilizan

los fieles, el pueblo, a modo de una espacialidad alterna que evidencia la jerarquización religiosa, cultural y social.

También hay transeptos dentro de la estructura de los templos diseñados para separar y delimitar las relaciones espaciales de poder. Por eso simbolizo el territorio de la alteridad de unos afrodescendientes que habitan en unos valles geográficos interandinos del Cauca, porque ellos construyen un territorio sonoro con dinámicas históricas de poder en condiciones de conflicto y de violencia, a partir de la relación con Popayán, caracterizada por la sociedad esclavista y la práctica evangelizadora, en semejanza con el transepto de la arquitectura religiosa católica.

El de los afrodescendientes es un transepto cultural que descentra ese espacio geográfico interior de dos valles que, pese al proceso evangelizador y colonizador, los pobladores construyen como un territorio sonoro alterno de mundos posibles, estableciendo una red de sentidos alrededor de un instrumento musical: el violín. Una práctica musical que les pertenece, ligada íntimamente a sus historias de vida, configura una trama simbólica que bajo la diferenciación del sujeto musical europeo, reflejado en la genealogía del violín, construye un territorio simbólico sonoro de violines negros.

Es importante aclarar que en algunos apartes del texto hablo de 'negro' como una expresión afectada con el período histórico colonial y de afrodescendientes por efecto del reconocimiento político contemporáneo y como resultado de la reivindicación nacional y transnacional de los movimientos afrodiaspóricos en Colombia, América Latina y el mundo. En algunos apartados del texto aparece el plural de la primera persona y no es un mero artilugio enunciativo, sino como un *nos* producto de las conversaciones, los cantos y las tocatas de andar en el vestigio.

También es importante agregar que redacté unas pocas páginas, a modo de conclusiones, más como un abrebocas para continuar con el estudio investigativo.

Configuraciones culturales¹⁷ en los valles interandinos en tensión

Los afrodescendientes que habitan actualmente en los valles interandinos del Cauca, en donde se desarrolla la expresión musical de los violines negros, pareciera que vivieran otro Occidente, distinto de ese Occidente de esclavización y de invasión, solo que ahora bajo formas diversas de dominación, reflejadas en la Colonialidad del poder, del ser, del estar y del saber (Maldonado, 2007; Kusch, 2000) y manifestadas en un Estado-nación excluyente. La nación es un artefacto de la historia humana, pensado desde el siglo XIX, que ha sido uno de los objetos más debatidos y analizados en las tres últimas décadas, y quizá la unidad que contiene en su interior la máxima heterogeneidad social posible, pero ha sido mirado como un invento ideológico sin materialidad ni efectividad y enfatizado en lo homogéneo, por eso habrá de deslindar la naturaleza social de esa 'unidad' y esa 'heterogeneidad' (Grimson, 2011).

Por consiguiente, aparecen otros acontecimientos sociales, otras formas de dominación que afectan a las comunidades afrodescendientes en todos estos territorios del Pacífico sur colombiano, donde son visibles los problemas de narcotráfico, desplazamiento territorial, la problemática de las minas ilegales a cielo abierto, con presencia de grupos armados, las nuevas modalidades de mercado, el consumo del mundo a través de las nuevas tecnologías; todo lo que durante las tres últimas décadas ha incidido en la vida de la gente. Sabemos que hoy día se han establecido nuevas formas de dominación y de subyugación que deben ser enfrentadas más que como un rezago histórico, a modo de una prolongación de modelos en los que perdura el abuso a los Derechos Humanos, lo cual genera falta de garantía para la libertad.

Los territorios de ancestralidad, de cosmovisión y vida del Pacífico sur colombiano, son objeto de incursiones del ejército y de grupos paramilitares, donde la intimidación y amenazas a líderes y personas de la comunidad se han vuelto más frecuentes, de tal suerte

17 Una configuración cultural enfatiza la noción de un marco compartido por actores enfrentados o distintos, de articulaciones complejas de la heterogeneidad social, aunque no sea homogéneo. (Cfr. Grimson, 2011).

que la mayoría de los territorios colectivos de afrodescendientes del Pacífico han pasado a ser parte del escenario de la guerra posconflicto, con nuevos desplazamientos forzados y aumento de asesinatos a líderes comunitarios; situación frente a la cual Arturo Escobar (2014: 73) indaga: “Varias preguntas surgen alrededor de tanta violencia y sevicia –con frecuencia crueldad y salvajismo así sea a nombre de la civilización y del progreso– contra los pobladores afrodescendientes e indígenas de estos territorios: ¿por qué tanto interés en estas tierras?”

Maximino Carabalí es un violinista y campesino afrodescendiente de ochenta años de edad, que solo pudo cursar hasta tercer grado de primaria y ya bien adulto culminó su educación básica en la nocturna, después de haber sido desplazado¹⁸ en el año 2001, por los continuos enfrentamientos de la guerrilla, el ejército estatal y los grupos paramilitares. Narra que en ese duro camino de su vida no dejó su violín hecho por él a machete: “Después de haber sido desplazado me llevé conmigo mi violín, pues era lo único que me permitía recordar a mi tierra”. Me narró también que se esfuerza por permanecer viviendo de nuevo en su vereda, pues hace unos cuatro meses que regresó a La Banda, Quilcacé, Tambo, luego de haber sido desplazado por la guerra. “Ahora van de pasada, pero no hacen daño, ahora hay otro frente, todavía no han hecho daño, es una organización nueva”. Durante todos estos años como desplazado vivió en un barrio popular de Popayán. Desde su retorno espera y ruega a su dios, “pues me entregué al evangelio”, me expresó, que le permitan construir una nueva vida con Rosalía, su segunda esposa quien lo acompaña en los últimos años.

Maximino no es el único que ha vivido la situación de desplazamiento por la cual debió emprender una travesía vulnerable hacia la ciudad. Me comentaron algunos pobladores que cada ocho días aparecía gente muerta, la guerrilla bajaba de las montañas de la cordillera y los obligaban a reunirse para echar su perorata y les exigían comprar armas para ayudarles a defender la lucha del pueblo; por otro lado, llegaban los paramilitares y les quemaban los ranchos. “Yo ya viejo no podía entender todo esto que nos estaba pasando, pues antes toda mi vida era tocar con mi conjunto de Los Músicos; nos llamaban a todas partes a tocar y trabajar la tierrita para mante-

18 Conversación que establecimos en noviembre de 2012.

ner la familia”, afirmó Maximino, y agregó: “Unos nos fuimos para Popayán y otros decidieron irse para otros lugares y algunos para la montaña porque no había de otra”.

Leonel Orozco de cincuenta y ocho años¹⁹, oriundo de Cuatro Esquinas, Tambo, me contó que se enamoró en unas fiestas en Pueblo Nuevo, y se quedó en este pueblo del municipio de El Tambo y allí tuvo diez hijos con Avelina Ceballos, entre los que se encontraba su hijo de doce años a quien la guerrilla lo convenció y se lo llevó al monte, a lo cual comenta: “por la pobreza les ofrecen mejor vida... pero cuando tenía diecisiete años me lo mataron en un combate en La Paloma”. Agacha la cabeza, hace silencio y al levantar su mirada observo que se asoma en sus ojos un brillo acuoso. Me relata que él y su familia tuvieron que irse para otro lugar con sus puerquitos amarrados y sus enseres, pues tenían que permanecer callados ya que amanecían ‘muñecos’ en el pueblo, donde ya había 35 muertos. “Aparecían los ‘paracos’ y quemaban casas y nos decían que todos éramos guerrilleros y el ejército pasa y es la misma cosa, nos amenazan”. El señor Leonel, después de unos años regresó a Pueblo Nuevo con su familia, ahora es lavador de oro: “A punta de batea crié a mis hijos, casi todos por aquí barequean, pues cuando se volteó el verano se acabó el platanito y tuvimos que sacar oro nuevamente”. Él y otros lugareños barequean en los ríos Timbío y Quilcacé. También comentó que antes en Pueblo Nuevo había una mina y un día con máquinas vinieron unos paisas y desde entonces se están llevando el oro, fenómeno que analiza José Luis Grosso (2012: 751):

La reducción que realiza el Estado a un único ‘sentido de realidad’ polarizado hacia las figuras de Razón que retro traen su Historia hasta/desde las monstruosidades del “caudillismo” como génesis metabolizada, dos caras de una misma moneda “nacional”, logra ocultar, en su solemnidad funeraria y monumental, las rasposas fibrosidades y agitadas devociones que adhieren tanto a la Razón como a las lealtades caudillescas, en las que opera una solidaridad emotiva en los bordes y desbordes.

19 Conversación en Pueblo Nuevo Quilcacé, 2012.

Esa tensión surge por los innumerables hechos del conflicto armado, la explotación ilegal minera extractivista, lo que en medio de esa pobreza extrema de la gente, y en ese distanciamiento geográfico y situaciones de abandono, contribuye a que se estructuren unos organismos y relaciones de poder; de un lado, la subversión con una ideología política de una izquierda ortodoxa, recalcitrante y dictatorial. Y de otro, la minería ilegal liderada por ‘paisas’ quienes son los foráneos que irrumpen con dragas para extraer el oro, y con promesas engañosas vincula a la gente para explotarla y acentuar la marginación generada por la minería ilegal y de las multinacionales.

En una lectura crítica ante estos vericuetos ideológicos que grafican lo problemático de la situación, Aimé Césaire (2006)²⁰ plantea que precisamente él, perteneciendo al partido comunista, se retira por sus duras críticas del desconocimiento y la visión eurocéntrica de la Revolución Francesa y el comunismo, dado el reduccionismo a clases sociales a las que aducía el partido, y por el desconocimiento de los pueblos negros, la falta de una postura crítica frente al racismo y el reconocimiento de la intelectualidad negra, bajo una teoría sustentada en un marxismo de sindicatos concebido en un partido eurocéntrico.

La mayoría de las comunidades de los valles interandinos del Cauca continúan en condiciones de explotación y sometimiento, y persiste aún esa soterrada herencia esclavista. Esto comentó la gente en los talleres colectivos²¹ realizados en La Alianza, Quilcacé, Tambo Sur, acerca de la minería ilegal de cielo abierto:

Setecientos mil pesos libres es el pago en la mina, la jornada de trabajo es de 6 a.m. hasta las 6 p.m. y de noche se turnan, es un horario permanente de 24 horas y les dan alimentación a los trabajadores negros. Abren los huecos y luego no los tapan, por las ganas del oro se van a trabajar partes en el río Bojoleo y el río Timbío y dejan de sembrar, ya no hay pesca, hay desplazamiento, ahora están felices con esa gente, van a asociarse los mi-

20 Poeta y dramaturgo afrodescendiente, líder y crítico antirracista del sistema colonial europeo, nacido en la isla de Martinica en 1913 y fallecido en 2008.

21 La información relacionada con las entrevistas se encuentra en el apartado de las referencias como Referentes de Sabedores. Ahí se consigna la información necesaria (entrevistados, fecha, entre otros).

neros pero los muertos aparecen en Juana Castaña y la gente no dice nada. Otros van con la batea a sacar oro si es que sacan en la mina es el porcentaje de 10%, de 100 gramos que saquen hay que pagarle al operador. Y además esa gente le paga vacuna a la guerrilla pa' que puedan explotar con las dragas.

Raimundo Carabalí, violinista campesino afrodescendiente de Suárez, Cauca, también nos comentó: “La minería llegó al norte del Cauca, herencia de la esclavitud, ellos antes no explotaban la minería, antes sacaban el oro con harto sacrificio y lo metían en una botella y lo guardaban y se morían y ese oro se perdía, ahora quieren llegar a explotarnos”.²²

Hoy los municipios de Patía y El Tambo e igual Suárez, Buenos Aires y Santander de Quilichao continúan con la problemática social de la minería ilegal. Al respecto Jairo Chará, violinista de La Toma, Suarez, me comentó:

Los problemas han sido muchos, en La Toma ha llegado gente a pedir títulos para ser poseedores de las minas que son nuestras y a raíz de eso han resultado problemas, porque el mismo Estado ha generado ese tipo de cosas, además quieren una invasión de las multinacionales y siempre miran a La Toma, porque hemos tenido esa historia, esa trayectoria ancestral de la minería; entonces ellos van detrás de eso porque saben que en La Toma hay oro y allí hay un conflicto grande, no entre mineros, sino entre los que quieren llegar a explotar nuestro territorio, que son gentes totalmente extraños, gente que no son de la zona, gente que nunca se han llegado a ver y quieren atropellar esto y el Ministerio de Minas y Energía, en cabeza de Ingeominas, están aprovechando esta coyuntura para que irresponsablemente darles licencia sin hacer una consulta previa en

22 Esta entrevista realizada en Suárez en 2010 aparece en el documental “Violines de negros del Cauca”, elaborado con el auspicio de la Beca que obtuve en la convocatoria de proyectos de investigación de la Vicerrectoría de Investigaciones, Universidad del Cauca. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WzH8H8tjMNE> (Acceso: 2013).

esas comunidades: quién existe, quién es que hay allá, cómo viven y de qué viven.²³

Además, en el valle del río Cauca, al norte, los afrodescendientes también viven desde hace varios años la explotación de mano de obra y el despojo de sus tierras, ocasionados por la expansión de la industria azucarera de los ingenios que se da entre 1913 y 1940 en todo el sur del Valle y norte del Cauca, y con mayor fuerza durante los cuarenta años siguientes (Muñoz, 2010). Respecto a este fenómeno, el economista Edgar Vázquez (1996: 199) plantea que: “En el marco del atraso agropecuario de la región, irrumpieron tres sectores de gran dinamismo, café, ganadería vacuna y la caña para la transformación azucarera”.

Afirma que el crecimiento de las tierras incorporadas al sector azucarero fue continuo y acelerado, y la producción de azúcar se duplicó. Pero es en la década de los cuarenta que se presenta un salto en cuanto a la extensión cultivada, tierras incorporadas, fundación de ingenios y nivel de producción. Los terratenientes incrementaron los precios a los terrenos que alquilaban los campesinos, y con el apoyo de las autoridades, los terratenientes les arrebatan a los terrajeros sus cultivos, además de derribarles sus viviendas, si bien “En 1929 la Misión Chardon de Puerto Rico recomendó intensificar el cultivo de caña y su transformación azucarera empleando alta tecnología y las granjas experimentales” (Vázquez, 1996: 199).

El sector azucarero vivió una serie de coyunturas favorables de producción durante el período de la segunda Guerra Mundial, y en la década del cuarenta se registró un aumento en el consumo interno de azúcar. Durante este período se acentúa en el Valle del Cauca la industrialización de la caña de azúcar y se crea el mayor número de ingenios azucareros con miras a la exportación por el Pacífico (Patiño, 1996). A finales de los años cuarenta esta región del sur del Valle y norte del Cauca se consolida como una de las áreas agroindustriales más productivas, con un modelo de industrialización sustitutiva de importaciones en el mercado inter-

23 Entrevista extraída del documental “Violines de negros del Cauca” (2010) realizado a través de la obtención de la Convocatoria de proyectos 2010 de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Cauca. Esta problemática sigue vigente.

no, abandonando el viejo modelo agrario-exportador basado en la demanda externa.

La segunda Guerra Mundial aceleró ese proceso sustitutivo y no solo fue la caña de azúcar, sino que se puso énfasis en las materias primas de uso industrial, a partir de fuertes corrientes de inversión extranjera. Durante la década del cuarenta del siglo XX el capital foráneo se ubica en los productos químicos, en los alimentos procesados, papel, caucho y productos con base en minerales no metálicos (sustancias sólidas industriales), lo cual da lugar a la nueva industrialización de productos químicos y de alimentos procesados que emerge en el período sustitutivo, en donde juega un papel importante el sistema vial férreo y carretable que integraba a la región del norte del Cauca y sur del Valle con el Pacífico. (Cfr. Vázquez, 1996).

A partir de los años cincuenta se da la proletarización, debido a las industrias azucareras y las demás industrias agroquímicas instaladas en la región del sur del Valle y norte del Cauca. La expansión de los ingenios azucareros absorbió las plantaciones agrícolas de los campesinos y los llevó al empobrecimiento. Por ejemplo, en los municipios de Miranda, Caloto, Puerto Tejada y Santander de Quilichao, lugares donde adelanté el trabajo de campo en investigaciones anteriores, la caña entró a ocupar de manera expansiva casi todos los terrenos planos dejando arrinconados a los antiguos habitantes afrodescendientes, quienes eran propietarios de sus pequeñas tierras.

En la actualidad es una región de alto contraste por el uso del suelo y la propiedad de la tierra, la alta tecnología y el minifundio. Minifundio porque tercamente algunos habitantes han sido renuentes a perder el pedazo de tierra que les ata al territorio como única raíz y posibilidad de vida, en concordancia con sus reducidos recursos económicos y su precaria técnica. Algunos de estos terrenos se convirtieron en los poblados de corteros de La Lindosa, San Andrés, La Munda, donde mucha gente quedó sobreviviendo de la alfarería, la yuca y el plátano. Así, poco a poco, se fue dando un fenómeno de aislamiento económico y social. (Cfr. Gobernación del Cauca, 1997).

Este territorio marca lo 'negro' en un espacio donde habitan hasta hoy, y en el que los lugareños permanecieron en un no-ser, en la negación ontológica, por un estado epidérmico de color negro, traídos del África, donde luego fueron ubicados para la explotación minera y azucarera que, en tiempos coloniales, era el trapiche y aho-

ra son los grandes ingenios azucareros de la industrialización de la caña. Esto coincide con la fecha de la llegada del ferrocarril al valle geográfico del Río Cauca como resultado de la construcción del canal de Panamá, para movilizarse como transporte comercial entre Buenaventura-Cali, Cali-Popayán, Cali-Cartago, Zarzal-Armenia, denominado como el Ferrocarril del Pacífico; medio que permitió el impulso para la comercialización internacional del cultivo industrial de la caña de azúcar (Patiño, 1996). Por eso está vigente lo que en algún tiempo Frantz Fanon (1973: 13) dijo acerca de que “La civilización blanca y la cultura europea han impuesto al negro una desviación existencial. El alma negra es una construcción del blanco”, porque todo este poderío económico ha afectado y afecta directamente a las comunidades afrodescendientes de estos territorios.

A finales de los años setenta, después de tanto clientelismo expresado en la política del Estado, surgen los paros cívicos como protestas de varios sectores populares e institucionales. Los daños causados por los ingenios, el hacinamiento urbano por falta de áreas territoriales y la mala calidad de los servicios públicos fueron los motivos de las protestas de los pobladores. Algunos intentaban organizar sindicatos, mientras que los ingenios comenzaban por esta época a reemplazar a los corteros por nueva maquinaria. (Cfr. De Friedemann y Arocha, 1986).

Al retomar la narración de Maximino Carabalí, el violinista y lutier del Tambo sur, después de haber sido desplazado por la guerra, se puede entrever el duro drama del desplazamiento forzado que vive cotidianamente un porcentaje considerable de afrocolombianos. Esto es signo de la permanencia de un largo proceso de destierro que comenzó con la trata esclavizadora y que se ve en la actualidad como resultado de un sinnúmero de procesos de guerras, genocidios, crisis económicas y ecológicas; una problemática que afecta no solo a los afrodescendientes sino al resto de la población colombiana, especialmente de las zonas rurales.

El desplazamiento en Colombia es un problema no sólo de las comunidades étnicas sino a toda la población, especialmente la ubicada en las zonas rurales; problema que ha surgido a raíz de las guerras internas que tiene nuestro país. El desplazamiento ha llevado a la sobrepoblación de las grandes ciudades agudizando la indigencia, las muertes violentas y la inseguridad. Los desplazados llegan a las

ciudades sin sus pertenencias, tan solo con sus pequeños hijos, sin otra alternativa que huir para salvar sus vidas y terminan algunos en la delincuencia o en la indigencia. Un desplazamiento que en su mayoría hace parte de la lógica de la guerra de grupos armados: guerrilla, paramilitares, ejército y delincuencia común o bandas criminales, incluso posterior a la firma de los acuerdos de paz con las FARC.

Grimson (2011: 143) plantea que mucha gente no desea migrar, pues “Muchos migrantes (que además se mueven dentro de un mismo país) lo son por resignación, no por impulso de aventura o de deseo”, además agrega que estamos confundiendo procesos que en realidad son distintos, pues no todo grupo emigrante es considerado diaspórico. Al respecto dice que “los migrantes de un mismo país y grupo social que no mantienen relaciones entre sí y que tampoco comparten un fuerte sentimiento de pertenencia no son parte de la diáspora” (Grimson, 2011: 143).

Más la presencia afrodescendiente en la región es el resultado de un proceso de diáspora iniciado hace ya casi cinco siglos. La discriminación racial y el desarraigo actuales son elementos identitarios dolorosos de los afrodescendientes. La palabra *diáspora*, de raíz griega, que significa dispersión, evoca una larga historia de destierro, desarraigo, desplazamientos forzados y sobre-explotación. En este sentido hoy, entrado el siglo XXI, luego de las luchas de independencia que lograron la descolonización y abolición de la esclavitud, pareciera que esta situación en Colombia y América Latina los ata a la diáspora africana, como una suerte de población transnacional que continúa relacionándose con lo institucional por efecto de sufrir la exclusión social, política y la desvalorización cultural de los sujetos afrodescendientes en el mundo.

Se trata acaso de una condición de re-diasporización, en el sentido de la dispersión y el destierro violentos, lo cual a su vez ha permitido gestar una concepción epistémica transvalorada de diáspora de un nuevo pensamiento afrodiaspórico, si bien genera una dinámica social de *re-existencia*²⁴, entendida como el mecanismo o estrategia de vida que a pesar de la colonización y colonialidad del poder, los sujetos-comunidad dentro de esa negación onto-

24 Adolfo Albán Achinte (2009) ha construido y desarrollado este concepto.

lógica han inventado o inventan día a día un mundo creativo de saberes; proceso que he denominado *transvaloración creativa*; es decir, un agenciamiento colectivo de enunciación invertido para inventar con la palabra, y en la acción de una práctica transformadora, la significación y los sentidos de relaciones sociales como posibilidad de existencia y de resistencia ante la problemática de la desigualdad y discriminación étnica que todavía se cuenta entre los retos principales de un proyecto de sociedad con equidad y democracia real. Pues surgen también los movimientos sociales comunitarios en pro de la defensa de sus territorios, de sus culturas, de una herencia que lucha por el legado de sus antepasados y mayores.

La noción de re-existencia se comprende a partir de lo expuesto por el profesor Adolfo Albán (2009: 445) cuando señala:

Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas —en este caso indígenas y afrodescendientes— las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca, Colombia, alguna vez planteó: “¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo?”

En el país hay cuatro millones de desplazados y entre ellos 249.023 son personas mayores de 60 años, según datos de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, con casi 400 mil refugiados por causa del conflicto armado, un dato lamentable que sitúa a Colombia como el país protagonista del mayor

drama humanitario de América Latina, según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR). La portavoz de ACNUR para la Región Andina, Francesca Fontanini, lo confirmó así en una entrevista con Efe (20 de junio de 2012), en la que aclaró que los mayores receptores de ciudadanos colombianos son Ecuador (56.000), Estados Unidos (25.000), Costa Rica (12.000), Venezuela (3000) y Panamá (1200). Los demás se reparten en Europa, el resto de Iberoamérica y Australia.

Lo anterior significa que el fenómeno de la diáspora continua en un espacio temporal, si bien el problema de la discriminación étnica está vigente y falta socializar el conocimiento de las luchas políticas, resultado de las alianzas estratégicas como, por ejemplo, la Conferencia de Durban en contra del racismo y otras formas de discriminación celebrada en Suráfrica en el año 2001. La celebración de este evento permite observar que se ha ganado algo en pro de reconocer que el racismo es un problema social, por lo tanto, existe la necesidad de generar políticas raciales para combatir la discriminación, pues pareciera que en América Latina no hubiera racismo y solo se ve en otras partes como en Estados Unidos. Que se planteen posturas políticas es supremamente importante, pues es un buen indicador el hecho de constituir estrategias políticas de legislación en Latinoamérica, mediante oficinas que atiendan programas y proyectos de atención al tema afrodescendiente en cuestión racial y de pobreza.

Los afrodescendientes representan aproximadamente el 26% de la población total del país, alrededor de 10.5 millones de personas; es decir, la cuarta parte de los colombianos²⁵. A partir de la constitución de 1991, con su ley 70 o Ley de Comunidades Negras, creada con el objeto de ser reconocidas las minorías de los grupos negros, el norte del Cauca no aparece incluido como territorio de comunidades negras, motivo por el cual no tiene iguales derechos a las titulaciones de la tierra colectiva. También son excluidos porque su población está dispersa entre zonas urbanas y rurales. Muy distinto a los beneficios concedidos a las comunidades de la costa pacífica caucana, y lo mismo para los indígenas que si han obtenido la titulación de tierras, incluso en territorios afros (Cfr. Barbary y Urrea, 2003).

25 Ministerio de Educación Nacional, Colombia. Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Recuperado de <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87286.html>

De todas formas en el accionar de los movimientos sociales se tiene una serie de logros como el proceso de legislación de la Ley 70 y los Consejos comunitarios de comunidades negras en Colombia que combina legislación y litigio legal con y a favor de una educación pública e investigativa para combatir el racismo, tal y como lo promueve la Cátedra Afrocolombiana en Instituciones de Educación Básica; esto en procura de establecer una relación con un Estado-nación incluyente, lo cual significa que se lucha por pertenecer al poder de un Estado-nación que los ha excluido históricamente.

Lo curioso es que al adentrarme en la consulta con la gente afrodescendiente de las comunidades de los valles interandinos del Cauca, se encuentran algunos que no conocen nada de los movimientos sociales y peor aún, de las estrategias transnacionales como la Conferencia de Durban o la existencia de la Ley 70, pero afirman que ahora ya no les dicen “negros, sino afrocolombianos”, tal y como Maximino Carabalí lo anota: “ahora nos dicen afrodescendientes”. No saben sobre esto, pero circula ese potencial emancipador afrodiaspórico, pues se sienten representados en los consejos comunitarios afrodescendientes de la región. La celebración del 21 de mayo, realizada con motivo del Día internacional de la abolición de la esclavitud, hoy se denomina el Día de la reivindicación de los afrodescendientes.

En este sentido, entendemos que el pensamiento afrodiaspórico consiste en un quehacer en pro de articular la diáspora, de reunir sus múltiples fragmentos a partir de un proyecto de descolonización propuesto en el sentido amplio de descolonizar la memoria, el imaginario, la educación, la economía y la cultura. Si bien “la colonialidad del ser indica esos aspectos que producen una excepción del orden del ser: es como si ésta fuera el producto del exceso del ser que, en su gesta por continuar siendo y por evitar la interrupción de lo que reside más allá del ser, produce aquello que lo mantendrá siendo, el no-ser humano y un mundo inhumano”. (Maldonado, 2007: 150).

Aunque las reivindicaciones de la Alianza Estratégica de América Latina y del Caribe y la Conferencia de Durban son resultado de instancias transnacionales, se apoyan en las oportunidades que brindan los movimientos locales; es decir, que la lucha activista transnacional resulta transformadora por la forma como se conecta lo local con lo global, dado que en el mundo actual ya no es posible trazar una línea divisoria entre la política nacional e internacional, pues América La-

tina es heredera de los múltiples legados de la diáspora africana, que se expresa en los legados que permanecen vivos y se pronuncian en diversas formas entre quienes construyen su identidad y formas de vida desde otros referentes de pensamiento afrodiaspórico.

Estos son solo algunos testimonios de la situación actual que viven las comunidades afrodescendientes en los valles interandinos del Cauca, en donde continúan sufriendo una sistemática historia de exclusión y olvido por parte de ese modelo civilizatorio jerárquico, apoyado ahora en la tesis del desarrollo económico con nuevos proyectos de nación, legitimándose a través de estructuras nacionales de poder, siendo el Estado concebido como el medio por excelencia para racionalizar las relaciones sociales.

La violencia ocasionada en los valles interandinos del Cauca por la presencia de los grupos armados ilegales, la delincuencia común, el narcotráfico, la guerrilla, los paramilitares, el ejército estatal y la minería ilegal en el ejercicio de un poder perverso, han sido el factor principal del desplazamiento. Y en medio de todos estos conflictos sociales se ha seguido moviendo el sistema ancestral de los violines negros, desde la experiencia en el contexto de un trabajo de campo que sufre altibajos y desazones de continuar o no, el sentir la impotencia ante estas adversidades se hace frente a una realidad cotidiana de callar, porque el silencio se convierte en una posibilidad de sobrevivencia. Y es cierto que la música no reemplazaría a la violencia, pues eso más bien es un discurso esencialista de una política pública de Estado. Pese a esto se evidencia que una formación musical, mediante el desarrollo de unas expresiones sensibles, permiten construir mundos de vida, como lo han hecho por más de 200 años los afrodescendientes de estos valles interandinos del Cauca.

Capítulo 1. Violines, músicas, haciendas y misioneros

*Al rey, infinitas tierras y al Dios, infinitas almas.
Lope de Vega. La Arcadia.*

La ‘cosa’ colonizada,²⁶ los cuerpos ‘negros’ de la esclavización

*Quien te puso Popayán, no supo ponerte nombre
Más antes te hubieran puesto matadero de los hombres.
Popayán, Popayán, Popayán es tierra grande
el que tiene plata come y el que no se muere de hambre²⁷.*

Para comprender el poblamiento de los afrodescendientes en el Cauca, la ‘cosa’ colonizada de su ser ontológico y la presencia de los violines en sus músicas, fue necesario tener en cuenta a la ciudad de Popayán, puesto que como núcleo urbano de la región cumplía, en tiempos de la Colonia, importantes funciones de tipo administrativo, social, político, económico y constituía con Santa Fe de Bogotá el centro principal del Virreinato del Nuevo Reino de Granada, y por lo tanto, se trata de un territorio histórico a considerar por su relación con la presencia de los violines y demás instrumentos de cuerdas en el Cauca.

Además, los trabajos musicológicos que había adelantado me llevaron a ubicarme en la historia y la historicidad de la gente que nuevamente iba apareciendo en las conversaciones, pues sentía que ahora habían nuevos elementos para reflexionar en el presente con mayores elementos acerca de los saberes del afrodescendiente de los valles interandinos del Cauca, y la historia que se ha ido tejiendo en estos territorios de ríos entre montañas.

26 Expresión tomada de Frantz Fanon (2007: 25) de su libro *Los condenados de la tierra*: “El colono y el colonizado se conocen desde hace tiempo. Y, en realidad, tiene razón el colono cuando dice conocerlos. Es el colono el que ha hecho y sigue haciendo al colonizado”.

27 Estrofa de un bambuco patiano, antiguo y anónimo, interpretado por la agrupación musical Son del Tunjo, de la vereda El Tunjo, Patía, revela la situación histórica en tensión que ha mantenido el Valle del Patía con Popayán.

Con todo el peso colonial, de un período comprendido desde 1550 d.C. se estableció la Real Audiencia de Santa Fe, desde donde irradiaba su poder el dominio español, con lo cual se dio inicio al período colonial como el proyecto expansionista de carácter imperial económico y social. Así entonces, los negros esclavizados ocuparon el lugar más bajo en la escala social, pues estaban sometidos a la clase dominante, obligados a desempeñar trabajos de servidumbre. En los siglos XVIII y XIX el color de la piel llegó a ser un indicativo de la posición social, si bien es cierto que los llamados ‘blancos’ pudieran no tener bienes de fortuna, jamás desempeñaron el trabajo de un indígena o de un negro esclavo. (Cfr. Colmenares, 1980).

La sociedad esclavista crea una imagen negativa del negro como una de las tantas herramientas para la explotación y sometimiento, por cuanto el negro encarnaba todos los defectos, vicios y costumbres, según los españoles y criollos propietarios de esclavos (Cfr. Ussa, M. 1987). Alegorías descalificadoras del sujeto y más en este continente, forjaron la relación cultural con esa imagen negativa que se construyó y se mantiene frente a los afrodescendientes. Más por efecto de los calificativos negativos también se tiene un hondo sentido positivo de creación y de identidad, porque estas comunidades han estado ahí a pesar de la negación de sus valores; si bien logran, a través de los pies, los ritmos, la danza, el contorneo del cuerpo, los sonidos del violín, prolongar sus saberes y concepciones de vida, seguir *estando ahí* en la negación ontológica pero con su mundo creativo.

Los africanos esclavizados traídos a América a partir del siglo XVI hasta el XVIII fueron configurados en cuadrillas de esclavos. Unos como unidades de producción para la extracción minera, compuestas por *bozales* o *criollos* que laboraban en los ríos auríferos y cuencas de cordilleras como en el valle interandino del río Cauca y en la parte norte del Valle del Patía (Tambo), donde hoy habitan los violines negros. La extracción aurífera la realizaban tanto hombres como mujeres mediante el mazamorreo o lavado del oro en batea. Las mujeres además del mazamorreo estaban destinadas a la preparación de los alimentos y otros grupos de cuadrillas de esclavos se destinaron a labores agrícolas. África se constituyó en fuente de aprovisionamiento de fuerza de trabajo en América.

La riqueza de yacimientos auríferos en las proximidades de Popayán dio paso al tráfico esclavista para la explotación minera que

generó el decrecimiento de la población indígena. Los valles interandinos se constituyeron como espacios para la explotación minera. Algunos negros esclavizados de las haciendas del río Cauca y del Valle del Patía huyeron del confinamiento y crearon el palenque *El Castigo*. Después lo hicieron otros esclavizados de las haciendas patianas, convertidas por los colonos en haciendas minas-ganaderas.

La ciudad de Popayán se constituye como el núcleo principal de la región por ser también el centro urbano del Virreinato. En principio la zona fue un pequeño asentamiento indígena, y a partir de 1537 se convierte en ciudad para el imperio colonial español como eje comercial articulador entre Cartagena y Lima; centro importante de recolección de oro y plata de las regiones rurales de explotación de Almaguer, Guachicono, Caloto y las minas de Puracé. La ciudad de Popayán fue la cabeza política y administrativa de la gran provincia del virreinato del Nuevo Reino de Granada (o Santa Fe) que pasó a denominarse Gobernación de Popayán, la cual comprendía el extenso territorio repartido hoy entre los Departamentos de Antioquia, Caldas, Valle, Cauca, Nariño y Huila; sumadas, en su momento, las Intendencias del Chocó y del Amazonas y las Comisarías de Putumayo y Caquetá. Hoy estas intendencias y comisarías son departamentos. Más de la mitad de la actual República de Colombia era la Gobernación de Popayán²⁸.

Según Peter Marzahl (2013) a lo largo del siglo XVII el número de esclavos era alto en Popayán, villa que además contaba con aproximadamente 150 hogares permanentes de españoles. En un hogar, además de la familia inmediata, podían incluir un formidable séquito de sirvientes, conformado por indígenas y esclavos negros, donde “Las mujeres eran necesarias para las tareas domésticas cotidianas y los hombres para aquellos trabajos como cuidar mulas y caballos” (Marzahl, 2013: 67).

Con la trata de africanos en América, Popayán se constituyó en un importante centro del tráfico de esclavos que se dedicaban a las minas, al transporte fluvial y a los trabajos en haciendas de trapiche. Entre 1680 y 1800 en Popayán se había vendido un total de 9400 esclavos. Desde Cali y Buga, en el Departamento del Valle del Cauca, acudían comerciantes a Popayán a proveerse de esclavos

(Cfr. Colmenares, 1979). Con respecto a las cifras globales de la trata, Colmenares (1979: 33) afirma que “Las ventas en Popayán representaron entre un 6 y un 20% de los esclavos llegados a Cartagena en los diferentes periodos, y más del 9% en todo el periodo comprendido entre 1698 y 1757. Para entonces, Felipe de Usuriaga comprador de negros a los ingleses y comerciante, quien vino a ser más tarde oficial de las Cajas Reales en Popayán hasta 1738, fue sin duda el más importante agente en la trata en el siglo XVIII”. Popayán no solo era el centro administrativo de las minas caucanas de Caloto y Almaguer, sino que en la ciudad residían algunos propietarios importantes de minas en Chocó, Barbacoas y El Raposo.

De este modo, la ciudad fue convertida por el imperio colonial español en el lugar estratégico para la red comercial entre Cartagena y Lima, si bien llegó a ser un centro importante de recolección de oro y plata, como se ha señalado. Una sociedad esclavista de dos siglos en la cual se fue adquiriendo “la cosa” colonizada, en donde los negros eran considerados mercancía humana por el régimen, alcanzando un valor económico y social en el mercado esclavista.

Mientras América vivía el periodo colonial, en Europa ya se encontraba en vía de desarrollo el sistema capitalista, porque antes no era más que unos territorios atrasados de reinos periféricos, y a pesar de que Hegel decía que el Mediterráneo era el centro del mundo, realmente el centro era Bagdad porque se conectaba con el Egipto-África, con la China, más aún cuando Europa estaba sitiada por los árabes (Dussel, 1994). Sin embargo, España continuó con el feudalismo y estaba quedando rezagada, pero encontró en América el lugar propicio para seguir con su sistema feudal, con instituciones para su propio beneficio como la encomienda, la mita y el resguardo²⁹.

29 La Encomienda se creó como un derecho otorgado por el Rey a favor de un encomendero español para que percibiera los tributos de los indígenas a favor de la Corona española. Hubo abuso de poder y maltrato por muchos encomenderos, a pesar de que debían encargarse del cuidado y evangelización de sus súbditos. La mita consistió en un sistema de unión temporal con el indígena para efectuar trabajos colectivos o comunales, los españoles la adaptaron a sus propias conveniencias para mejorar el control y la explotación del trabajo del nativo en su propio beneficio. Los resguardos eran sistemas de zonas indígenas definidas bajo control de los españoles pero en donde se suponían eran gobernados bajo sus propios jefes o caciques.

Esto no significa que este tipo de economía esclavista estuviera desligada del proceso global de la economía mundial, si bien la Gobernación de Popayán encuentra su lugar en un sistema económico global, algunas regiones económicas que más rápidamente se vincularon e interactuaron con la “economía del mundo” de los siglos XVI al XVIII, fueron, por así decirlo, aquellas que estaban situadas en la periferias de los centros de poder político y administrativo colonial (Cfr. Barona, 1995). Pues como dice Frantz Fanon (2007: 26) “La ‘cosa’ colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera”.

Las haciendas y las comunidades religiosas, la influencia del violín

La Iglesia en Popayán era una institución compleja: por un lado, su papel misional influía enormemente en el diario vivir de los habitantes de la ciudad, y por otro lado, formaba parte de un orden colonial de poder social y político establecido, al punto que la Iglesia era considerada como una institución de gobierno y al mismo tiempo como energía social y de recursos económicos de los habitantes de Popayán. De tal suerte que el gobernador y el arzobispo eran controlados por el Capítulo de la Catedral y atemperados por las normas de la misma (Cfr. Marzahl, 2013), y sus numerosas dependencias para los demás lugares doctrineros eran diligenciadas y controladas desde Popayán, pues entre sus disposiciones de poder presidía un tribunal para los curas que debía inquirir sobre la moral pública en sus diferentes parroquias.

Con la llegada de las comunidades religiosas a Popayán, los Órdenes de los Franciscanos y Dominicos inician su papel evangelizador a través de la música en la ciudad (Pbro. Ortiz, 1945). Luego, a partir de 1631, llega la Compañía de Jesús a la ciudad como predicadores de cuaresma; el entusiasmo y apoyo incondicional de la población contribuyeron a su éxito inmediato y con donaciones rentables de los habitantes constituyeron su establecimiento en Popayán (Cfr. Marzahl, 2013). Esta compañía predicadora asume la dirección del Colegio Seminario desde donde: “Fomentaron el cultivo de la música de coros de catedrales y los títulos más dis-

tinguidos de la patria. Con ellos se difundió el aprendizaje de la interpretación de instrumentos de cuerda europeos” (Pbro. Ortiz, 1945: 250). Asimismo, de este plantel de las ciencias, dirigido por manos tan expertas, salieron figuras como Caldas y Torres, Arroyo y Valencia y otros muchos intelectuales que hicieron honor a los mitras, a los coros de catedrales a los puestos más distinguidos de la patria. (Pbro. Bueno y Quijano, 1945: 14).

El Colegio Seminario de Popayán, creado en 1643 por los Jesuitas, se convierte en un centro de enseñanza donde la música tuvo importancia como disciplina. En este centro educativo la música jugó un papel trascendental y una clara muestra es la del obispo jesuita de Popayán de ese entonces, don Juan del Valle, quien se empeñó en impulsar la enseñanza de la música en Cali y Popayán. (Cfr. Pbro. Ortiz, 1945; Perdomo Escobar, 1980).

Con obispo a bordo para la formación de dichas instituciones, se procedió a crearlas de acuerdo a los cánones españoles, especialmente siguiendo el uso de las catedrales de Toledo y de Sevilla. El Obispo Juan del Valle procede a la erección del obispado de Popayán constituido el 10 de septiembre de 1546 por S.S. Paulo III (Cfr. Pbro. Bueno; Quijano, 1945) y provee cargos eclesiásticos-musicales como el del *Chantre*, cargo episcopal de catedral cuyo oficio era el de cantar en el fascistol³⁰, dedicado a enseñar el canto y organizar el coro de la iglesia; es decir, debía ser docto y perito en música a lo menos en *canto llano*. Por su parte, el organista debía cuidar y tocar el órgano³¹.

Esta estructura se mantuvo durante muchos años, pero debido a la precariedad en que se desempeñó la actividad eclesiástica hasta ya entrado el siglo XX, es muy factible que estas plazas no se hubieran llenado. La tradición musical europea, sobre todo la española, se iba consolidando alrededor de la misa y el oficio divino, alternando sesiones rezadas con otras cantadas en canto llano o monofónico en latín y sin acompañamiento de instrumentos (Cfr. Ortiz, 1945; Muñoz, 2012b). La llegada de las comunidades religiosas a Popayán

30 Atril grande de las iglesias donde se ponen los libros de coros o lecturas litúrgicas, algunos suelen ser de cuatro caras para ubicar varios libros, en donde los clérigos cantaban e iban girando en turno del canto.

31 Instrumento musical con teclado. Funciona haciendo pasar aire por los tubos de diferentes longitudes. El antiguo órgano de la catedral de Popayán se arruinó con el terremoto de 1983.

trae consigo los violines de Europa, que luego son llevados a las haciendas y los demás lugares de la Gobernación de la provincia.

Por demás, las órdenes religiosas compraron esclavos entre 1731 y 1735, específicamente 5 de éstas adquirieron algunas cuadrillas: Santo Domingo, el convento de las monjas de la Encarnación, los Jesuitas en Popayán e Ibarra, y el convento La Merced de Cali (Cfr. Colmenares, 1979). En los inventarios de las cofradías en Popayán se encuentran consignados, además de los ornamentos dedicados a los cultos, gran cantidad de censos y donaciones de casas y haciendas a las diferentes cofradías, esto sin contar los esclavos, de los que también eran poseedores en apreciable cantidad; transacciones que se encuentran en los fondos notariales, en concordancia con las disposiciones legales vigentes y por medio de escritura pública.

Ana Amelia Caicedo (2010), directora de la agrupación las Cantaoras del Patía, nos dijo en las conversaciones que sostuvimos:

La música llega con nosotros desde tiempos inmemoriales, desde la esclavitud, nuestros ancestros trajeron la percusión y después aprendieron a tocar el violín y las guitarras que son europeas, pero que acompañando a los amos en los festines, ellos lograron aprender todo eso, porque somos descendientes de esclavos, cimarrones aquí en el Patía y eso lo llevamos dentro de nosotros, en nuestra alma, en nuestro espíritu.

De igual manera Luis Edel Carabalí (2012), primer violín de la agrupación Palmeras de la vereda el Palmar de Santander de Quilichao, campesino afrodescendiente que trabaja en una empresa de metalurgia en el poblado de Santander de Quilichao sostiene que:

El violín lo trajeron los españoles pero el violín se quedó en la parte negra del Norte del Cauca, los esclavos que habían en esa época empezaron a ejecutar el violín y de ahí se empezó a transmitir a otras generaciones y a nosotros a empezar a agregar el violín, en este momento lo que estamos haciendo es conservar esas tradiciones. Acá tocamos a oído como se dice empíricos sin

partitura, a nuestro estilo porque nos gusta y porque lo escuchamos de nuestros antepasados y creo que nacimos músicos y por eso seguimos con esa tradición.

Por consiguiente, ese violín de genealogía europea llegó a América con las comunidades religiosas y, por supuesto, al Cauca en formato musical italiano, francés y alemán. Porque en ese proceso de colonización y evangelización, las comunidades religiosas trajeron los instrumentos de cuerdas y las bandas militares con los ‘adelantados’, quienes transportaron consigo los instrumentos propios de la fanfarria de las tropas. Por su parte, los conquistadores trasladaron a América los instrumentos, primeramente los de la fanfarria militar: pífanos, clarines, tambores, trompetas, chirimías y sacabuches. Las crónicas de la época testimonian cómo los conquistadores marcharon al compás de la música marcial y los acompañaba en todo tipo de expediciones.

Pero al lado de la soldadesca vinieron también los capellanes y con ellos otros instrumentos para la música de iglesia: violas de arco, arpas, rabeles, bajones, vihuelas y órganos pequeños. “Donde llegaban los clérigos iban haciendo contacto con los nativos para enseñar los cantos religiosos”, señala Puerta (1988: 63). Ahora bien, el “halago” de las artes musicales a los oficios piadosos queda demostrado por Fray Pedro de Gante, primer religioso de quien se tiene noticia en América, ya “que a los hijos de los principales enseñó a tocar algunos instrumentos músicos”. (Puerta, 1988: 63).

En la primera mitad del siglo XVIII se formaron las haciendas que se beneficiaron de los excedentes de mano de obra esclava. Los clérigos aprovecharon su posición privilegiada como administradores de encomiendas y minas, a través de las capellanías, como lo dice Colmenares (1973: 138): “una institución crediticia con ropaje canónico”. La presencia de la Iglesia era notoria, pues se constituía como poder político-religioso dentro de las haciendas, y por efecto de este rol se fue enriqueciendo con la evangelización. Las capellanías se constituyeron en uno de los pilares económicos de la Iglesia católica, con su doble finalidad material y espiritual de contribuir a la salvación y adquirir una renta perpetua heredada.

Se trató de un sometimiento acompañado de la religión, pues en la creencia de la legitimidad, la persistencia de la dominación no

es puramente material, sino afectiva o racional con arreglos a valores, como es la esclavitud. Al respecto el historiador Marzahl (2013: 209) sostiene que “La capellanía y sus variadas funciones ejemplifican la función de propósitos materiales y espirituales en la vida religiosa de Popayán. El objetivo trascendente era apresurar el progreso del alma del fundador por medio de misas celebradas en su memoria”.

La evangelización musical entre indígenas y negros fue distinta en el Cauca, por cuanto a los primeros los asistían los misioneros a sus resguardos indígenas, en las capillas doctrineras y en la catedral de Popayán recibían la enseñanza de los cantos litúrgicos. El obispo de Popayán de ese entonces, don Juan del Valle, se empeñó en impulsar la enseñanza de la música en Cali y Popayán, afirma Ventura Ortiz (1945) y confirma Perdomo Escobar (1980: 21) que: “El Obispo de Popayán don Juan del Valle fue el gran catequizador de indios y puso escuela y estudio donde desprendiesen música de voces”.

A diferencia de los indígenas, para los negros el proceso de colonización musical fue distinto, pues aunque les impartían la doctrina cristiana católica en las grandes haciendas del Cauca, en los conventos y en las casonas como lugares de servidumbre recibieron las influencias de los cultos religiosos, más el aprendizaje musical fue diferente, todo porque no había una intencionalidad educativa musical para ellos, pues para unos seres esclavizados que no tenían alma, salvajes sin una existencia ontológica, no era posible que se destinara un tiempo o propuesta para su enseñanza musical por parte de sus señores propietarios. Por eso aprendieron por sí mismos a interpretar y emular la elaboración de los instrumentos de cuerdas que sus amos y las comunidades religiosas interpretaban en sus actividades y celebraciones.

La realización de las fiestas religiosas y rogativas, en las cuales participaba toda la gente cobijada por el fervor, fue marcando la pauta en la ciudad colonial de Popayán, y se constituyeron en manifestaciones que generaron una red de relaciones sociales, en donde la supervivencia a los inviernos, veranos, hambrunas, terremotos, plagas y epidemias hicieron que los habitantes desarrollaran un estilo de vida muy apegado al ruego y a la súplica, inculcados por la religión. Esto podría explicar por qué se invoca el favor de fuerzas superiores representadas en Jesucristo, la Virgen y los Santos. (Cfr. Velásquez López, 1996).

La presencia de los ‘negros’ en las fiestas y celebraciones en Popayán se confirma cuando en la celebración del Corpus Christi de 1788 aparece documentada esta festividad: “Item los dichos [...] diputados con asistencia del señor gobernador tengan cuidado con aquel día haya danza de indios y *negros* y algunos corrillos de niños si fuera posible que canten y que las calles muy bien aderezadas y toldadas.” (A.C.C.)³².

Además, en el archivo Central del Cauca hay un documento colonial donde aparece un mulato³³ esclavo músico de vihuela con la que halagaba a su amo, y en un caso judicial sobre la nulidad de su venta se señala que la “Causa seguida ante el Alcalde Ordinario Popayán por don Pantaleón Castro y Zúñiga, Presbítero, contra José Sarmiento sobre la nulidad de la venta de un mulato esclavo llamado Mateo, quien estaba gravemente enfermo [...] el mulato que tocaba la vihuela en las diversión(es) de música, fue reconocido por varios médicos”, lo cual muestra la relación de los negros esclavos con los instrumentos de cuerdas.³⁴ Hans Federico Neumann (1990) explica que la vihuela es un instrumento de cuerdas español pulsado parecido a una guitarra, pero la vihuela le antecede, porque es muy similar al tradicional y más popular laúd. Parece ser que en la Colonia era un instrumento de cuerdas popular muy empleado por los negros para divertir a los amos.

En archivos se encuentran relatos y algunos grabados y plumi-llas de Sirouy, quien enrutado con el viajero francés Edouard André testimonia cómo eran los festejos populares religiosos en Popayán, en el Patía y sur de Colombia. Entre esos documentos se encuentra la presencia de un violinista en una Procesión de Semana Santa en Popayán en 1875 (ver imagen 5), allí se observa un hombre descalzo que acompaña al grupo tocando un violín, es de suponer que se trata de un ‘negro’, porque hasta el momento no se ha encontrado reseñas de que los indígenas en el Cauca hayan interpretado instrumentos de cuerda frotada como el violín y para ser de la élite criolla se descarta, pues tampoco iría descalzo, pero sí como intérprete de

32 A.C.C. Libros de Belalcázar, Folio 161 V.

33 Mulato significa una persona que proviene de madre negra y padre blanco español o viceversa. Representa una categoría social.

34 Archivo Central del Cauca, Signatura 10971 (Col.J. III-5 cv-) Remitente: Don Pantaleón Castro Zúñiga presbítero.

chirimías destinadas a los indígenas y mestizos, conjunto llamado así por el instrumento mozárabe traído a América con las fanfarrias militares, que luego con su desaparición se convirtió en un conjunto de flautas traversas de caña y tamboras que da nombre a la actual agrupación musical denominada chirimía.



Imagen 5. Grabado de Sirouy. Procesión de Semana Santa en Popayán (1875). En: América Equinocial 1879³⁵.

Estas prácticas religiosas introducen a la ñapanga negra en las procesiones de Popayán. Se trata de una persona afrodescendiente (Cfr. Albán, 1999) que aparece en la oralidad de los patianos y de Popayán como mujer de ‘baja categoría’, ya que trabajaba en el servicio doméstico en las casonas de las familias pudientes de la ciudad. En tiempo de Semana Santa las dejaban salir a alumbrar en las procesiones. La ñapanga es una campesina que ha estado ligada con la mujer del pueblo, trabajadora y luchadora; también aparece en los bambucos. En 1954 doña Alma Valencia, hija del expresidente Guillermo León Valencia, oriundo de Popayán, institucionaliza el personaje de la ñapanga que sale disfrazada con un atuendo adornado en las procesiones, conocida hoy como sahumadora, desplazando a la mujer del pueblo y a la negra que salía a alumbrar. La evocación de esa mujer negra es ahora una estampa en las procesiones de Semana Santa (Cfr. Muñoz, 2001).

35 Edouard André: El viaje de Edouard André. La América Equinocial, viajero encargado de una misión del gobierno francés (1875-1876) de Popayán a Pasto (Cauca). En: Le r Du monde.Nouveau Journal Des Voyages. De M Edouard Charton. Libraire Hachette Et. C. Paris,VoulevardSaint Germain, 1879. SP. (traducción al español 1884).

Pero el dominio y sometimiento de las comunidades religiosas no solo era en la ciudad, pues en las haciendas y en los campos del Cauca se desarrolla la práctica religiosa española que se distinguía por la presencia de diferentes instrumentos musicales y por el uso del villancico que significa la canción de la villa o del campo. Las ocasiones fundamentales para estos eventos musicales eran la fiesta de Navidad, la Semana Santa, el Corpus Christi, la Epifanía o Fiesta de Reyes y las relacionadas con los santos patronos y el culto a la Virgen, rituales y tradiciones cuyo eje era la ciudad desde donde se impartía su acción hacia los campos y sectores rurales. Felipe II, en su Ordenanza 444 de poblaciones en el Bosque de Segovia o 43 de 1573, aconseja que donde la doctrina cristiana se enseñe los sacerdotes en ayuda de su misión “Podrán usar de música de cantores y de ministriles, con que conmuevan a los indios a se juntar, y de otros medios para amansar, pacificar y persuadir a los que estuviesen de guerra”.³⁶

Los Jesuitas fueron los dueños de varias haciendas en la gobernación de la provincia de Popayán, desempeñaron un papel evangelizador y económico de la Compañía en Tierradentro, las dos doctrineras de Tálaga y Togaima (Marzahl, 2013). En el norte del Cauca otras tierras fueron otorgadas en primera instancia a los conquistadores de la provincia de Caloto y luego fueron dueños los Jesuitas, esto a partir de los últimos años del siglo XVII. Talcott Parsons (en: Carrier, 1994: 394) indicaba por ejemplo como “San Ignacio de Loyola y los Jesuitas fueron igualmente los iniciadores de un nuevo sentido de la empresa, los formadores de una nueva generación de exploradores, de misioneros, de educadores, de dirigentes, que hicieron avanzar la modernización del mundo contemporáneo”.

La fuerte presencia de la Compañía de Jesús tanto en Popayán como en sus haciendas era evidente, de tal suerte que rigió su proceso evangelizador en la hacienda de Japio, en el norte del Cauca, donde “Los jesuitas durante más de cincuenta años la aprovecharon en la producción de caña, arroz, maíz, y en la extracción de mieles en un trapiche, además de la cría de ganado. Los productos sirvieron para abastecer y sostener los gastos del colegio de Popayán” (Llanos, 1979: 16). Pero luego, con su expulsión, la familia Arboleda, oriun-

36 Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por su majestad católica del Rey Don Carlos II. Tomo Primero, 1875.

da de Popayán, pasó a ser dueña, y en 1775 don Francisco Antonio Arboleda, luego don Jacinto Arboleda y después sus descendientes don Sergio y Julio Arboleda Pombo hermanos³⁷.

Recordemos que en la jerarquía de la Iglesia, después del arzobispo era el capítulo de la catedral que gobernaba la diócesis en ausencia del primero, y esos cargos se componían así: el capítulo como diácono, archidiácono, chantre (cantor de oficio), maestre de escuela y tesorero, cargos que fueron quedando en manos de criollos (Bueno y Quijano, 1945). Y es en esta disposición que actúa don Pedro Arboleda, provisor y vicario de la Diócesis y a su vez don Jacinto Arboleda, vicario general y miembro del capítulo en calidad de archidiácono, quien se convirtió en clérigo después de una carrera exitosa como empresario minero; claro con todo ese trabajo que realizó en la hacienda Japio como dueño y vicario en el norte del Cauca. Don Jacinto Arboleda nunca abandonó sus oficios terrenales por la prolífica familia que tuvo, solamente los patronos y los capellanes estaban autorizados para comprar esclavos o revisar las cuentas (Marzahl, 2013). Los Arboledas fueron una familia que había ligado sus fortunas a la Iglesia.

Inicialmente se construyó la capilla de Dominguillo³⁸, en una de las veredas contigua al poblado de Santander de Quilichao, hoy cerca de la carretera panamericana. La capilla fue construida por los negros esclavos para el adoctrinamiento y debido a que a los esclavos de las minas y las haciendas de trapiche les daban unas horas de descanso únicamente el día domingo, la denominaron Capilla de Dominguillo. Posteriormente se le llamó capilla de Santa Bárbara de Dominguillo, en honor a la patrona de la región, a quien se la consideraba la protectora de las tormentas y de los rayos.

Cada una de las minas reales en el norte del Cauca contaba con su capilla doctrinera, denominadas Cerro Gordo, Agua Blanca, Santa María, San Vicente, Nuevo Real de Agua Blanca, San Ber-

37 Los hermanos Arboleda Pombo fueron hijos de José Rafael Arboleda Arroyo y Matilde Pombo O'Donnell. Julio Arboleda Pombo, de familia payanesa nació, en Timbiquí Cauca, fue presidente de la Confederación Granadina, lo que hoy corresponde a Colombia y Panamá en el período de 1861, pero muere en una emboscada en Nariño y lo sucede en la presidencia Tomás Cipriano de Mosquera.

38 La capilla de Dominguillo fue declarada Monumento Histórico Nacional por el gobierno con el Decreto 2860, del 26 de noviembre de 1981, según Ley 163 de 1959.



Imagen 6. Celebración de una adoración al Niño dios en el norte del Cauca. Foto: Miguel Varona, 2013.

nabé y Domingullo. El adoctrinamiento católico era dictado por cédula real o por vocación de los propietarios, el interés que primaba era el saqueo del oro, de la riqueza aurífera acumulada por los indígenas, cuando ésta terminó se inició la explotación de las minas para lo cual necesitaron mano de obra esclava africana, si bien:

Don Francisco José Arboleda, vecino de Popayán y dueño de una de las minas de Quinamayó, en jurisdicción de la ciudad de Caloto, dice en memorial del mismo año de 1803 que Quilichao empezó a poblarse a principios del siglo XVIII, en terreno que era indiviso. De las seis minas que se laboraban en aquella región, una era de propiedad del señor Arboleda, otra de su hermano y otra de una hermana del mismo señor.³⁹

³⁹ Acuerdo municipal No. 005 de 2006, por medio del cual se institucionaliza el 16 de julio de 1755 como fecha conmemorativa del nacimiento a la vida civil del actual municipio, Santander de Quilichao.

En 1830, sus descendientes, Sergio y Julio Arboleda, se contaban entre los hombres más acaudalados de la república, con mil cuatrocientos esclavos que rotaban de las minas del Pacífico a los lavaderos de oro y a las haciendas en el límite sur del Valle. (Taussig, 1993: 72)

Por consiguiente, todo quedaba en las familias de la élite criolla y con el soporte de la religión. Por las influencias de las actividades religiosas de la Iglesia se ha originado una celebración muy representativa en el norte del Cauca, realizada por los afrodescendientes, denominada Las adoraciones del Niño Dios; una fiesta que desde la Colonia se ha venido desarrollando en fechas distintas al calendario católico, ya que no es durante el mes de diciembre sino durante los meses entre enero y marzo, después de la fiesta de Reyes de la Iglesia católica y antes de la cuaresma, señal de que ya se acerca la Semana Santa, época del regreso de sus amos a las haciendas a pasar la temporada vacacional.

Esta tradición se mantiene desde la época de la esclavitud en la que los esclavos negros permanecían sirviendo en las haciendas de sus amos durante toda la navidad y solo se les permitía salir en el primer trimestre del año, antes del tiempo de cuaresma para el mundo cristiano, que comienza desde el Miércoles de ceniza hasta el Domingo de resurrección. Las adoraciones al Niño Dios es una de las celebraciones más importantes para las comunidades del norte del Cauca por la magnitud de su participación, su aporte a la cohesión social, su apropiación, así como por su donación e intercambio de ofrendas, comida, baile, música y por el sentido histórico de la tradición, pero especialmente porque es producto de la fuga temporal de los negros esclavizados en las haciendas.

Se trata de una fiesta de carácter litúrgico y en ella se entrelazan la música, la danza, el canto y la representación teatral. El desfile circula por las calles, con festones de colores transitan con el niño dios y sus madrinas (Cfr. Portes de Roux, 1986). Las adoraciones son de carácter religioso festivo, mas no son celebraciones de la Iglesia, su goce conserva una connotación sagrada de representaciones dramatizadas, denominado en este estudio Fugas/Jugas de adoración, en la doble acepción de fugarse, de huir con las representaciones

tomadas de la Iglesia católica y por lo lúdico, ya que recrean todas esas influencias cristianas, pero a su manera, lejos de las haciendas.

Su práctica musical se relaciona con las jugas, un género, o mejor, un sistema musical que es de ellos, producto de las influencias musicales católicas. Graciela Larrahondo (2012), de la vereda La Palomera de Buenos Aires, Cauca, afirma que las celebraciones de las adoraciones al niño dios por parte de la Iglesia católica se hacen desde diciembre hasta enero y a los cantos cristianos los denominan fugas, por eso ella hace la diferencia que cuando se habla de fugas se refiere a los cantos y prácticas de adoración de los ritos católicos por la Iglesia, pero la juga son sus cantos y prácticas, que pese a ser tomadas de elementos de la Iglesia católica, se hacen a su manera con las influencias de África.

La juga entonces la reconoce como parte de los negros. Es de división binaria y subdivisión ternaria en su métrica, y se ha convertido en un sistema musical de los afrodescendientes muy importante para los habitantes del valle interandino del norte del Cauca, porque tiene distintas manifestaciones que giran en torno a esta expresión musical y cultural. Tienen jugas de adoración al niño dios y jugas de carácter festivo más de carnaval. A veces pareciera confundirse en su dicción de llamarlas fugas o jugas, pero lo cierto es que las jugas son músicas de violines, tamboras y representaciones teatrales que les pertenecen, les da identidad a los afrodescendientes⁴⁰.

Históricamente ésta celebración está relacionada con la fiesta de navidad que los amos hacían en las haciendas. Lo de la víspera de cuaresma se da porque era la época, antes del regreso de los amos de Popayán, llegados a las haciendas para pasar su tiempo de descanso, tiempo en que podían devolver el niño dios que tomaban prestado de los pesebres de sus amos, cuando les indicaban que debían guardar todas las figuras y adornos del pesebre, porque después de la fiesta de reyes los amos retornaban a Popayán y en un acto fugado los negros no guardaban ese niño dios sino que se lo llevaban lejos de la hacienda para realizar sus propias celebraciones en un juego de representaciones, dramatizaciones, cantos y toques de juga con el niño dios fugado o hurtado.

40 En la actualidad en algunas veredas del norte del Cauca las realizan con instrumentos de viento y percusión.

Álvaro Larrahondo (2012), violinista de Caloto, hermano de Graciela Larrahondo de Buenos Aires, Cauca, comenta que:

Me contaban mis mayores que en diciembre los negros permanecían en las casas de las haciendas como sirvientes, como esclavos al servicio de los amos y por eso no podían celebrar la navidad por las tantas ocupaciones que tenían, fiestas que los amos tenían hasta enero y después de la celebración de los blancos se iban los dueños de las haciendas pa' Popayán y los negros se quedaban en las haciendas cuidándolas, pero entonces un negro se robaba o mejor cogía prestado el niño dios del pesebre que quedaba de las fiestas de los patrones, entonces aprovechaban pa' celebrar la fiesta del nacimiento del niño desde cuando ellos se iban hasta semana santa. No, no, no, espere, era hasta la cuaresma cuando se pone la ceniza de la cruz, pues tenían que devolver el niño dios antes de que regresaran los amos a pasar esos días de Semana Santa otra vez en las casas de hacienda y entonces durante todo ese tiempo se hacía la celebración de adorar al niño dios con jugas y música de violines. Por ejemplo, allá en mi tierra, de donde yo soy (Buenos Aires), las adoraciones se hacen con puro violín y las cantadoras, porque no es lo mismo como ahora que creen que cantan, esas son cantantes más no cantadoras o cantaoras como les dicen pu' allá en el Patía. Yo me vine a vivir a Caloto y acá tengo mi grupo de violines caucanos y por acá aunque también hacemos las adoraciones del niño dios con cuerdas, con violines, pu' allá más al norte lo hacen con instrumentos de viento y tambora. Le digo esto de las fiestas de adorar al niño ha sido muy bueno, porque tiene cosas de la iglesia pero es de nosotros los negros. Con cura o sin cura hacemos nuestras fiestas.

Así como en las haciendas y misioneros en el norte del Cauca establecen su relación con las músicas y los instrumentos de cuerdas como el violín, también en El Tambo, en la región alta del Valle del Patía, aflora esa correlación de la imitación del violín de la comuni-

dad religiosa de Los Camilos. Roberto Camilo (2001) de la Alianza Quilcacé, Tambo, me comentó:

En La Alianza, Tambo, antiguamente tocaban la tambora anunciando que había “bando” (noticias extras de personajes que llegaban a la región) tocar tambora sin haber fiesta era novedoso. Aprendí a tocar los instrumentos de mi padre Buenaventura Camilo, él me comentó de la comunidad religiosa de la zona los hermanos Camilistas, de ellos aprendieron los negros a escondidas a tocar el violín, imitando los violines los realizaban en guadua o madera de alón y el arco con crin de caballo.

Es cierto que en el asentamiento de Quilcacé, Tambo Sur, territorio norte del Valle del Patía, estaba la comunidad religiosa de Los Camilos, la congregación de los clérigos regulares ministros de los enfermos del italiano San Camilo De Lelis, su fundador. Los afrodescendientes de Quilcacé afirman que Los Camilos provenían de Ecuador, de ellos aprendieron a imitar el violín y aseveran que estos hermanos vinieron fue detrás del oro, si bien hacían trabajo de metalurgia y sacaban el oro por el río Timbío, de donde se llevaron el “tesoro de Merchán”, pues transportaban el oro en mulas y había un punto llamado El Morcón. Allí algunas veces las mulas se enterraban con todo y oro. Aunque la información de archivo dice que “Los Camilos llegaron a Popayán en 1766 –el Pbro. José Beltrán de Caicedo falleció cuando ya se había saldado todos los costos de la futura fundación– el Sr. Don Tomás Ruíz de Quijano, en calidad de su albacea fideicomisario, efectuó todas las diligencias hasta hacer efectiva la posesión del convento y de la hacienda de Quilcacé, pues los religiosos ya habían salido de España para dirigirse a esta ciudad.” (Hernández, 2005: IX).

Los denominaban “los sacerdotes de la buena muerte” porque ayudaban a morir mediante una relación del cristiano con la muerte a modo de una invitación al arrepentimiento, pero la gente de la región insiste que los hermanos Camilos habían llegado era por el oro y además ‘tocaban’ el violín. En cualquier caso, es importante acentuar que el poblamiento de los negros en esta región no fue por cimarrones sino de esclavizados llegados por medio de las haciendas,

especialmente la de Quilcacé. Luego fueron negros libertos (ACC). Al respecto, nos comentó Maximino Carabalí (2012), violinista campesino afrodescendiente de La Banda, Quilcacé del Tambo Sur:

Las chirimías, los indios de vez en cuando tocaban en navidad, los afros villancicos en el nacimiento del niño dios, congregaban y hacían coros también en la Iglesia católica, como en la vereda Yumbito de Cuatro Esquinas, en la escuela hacen el nacimiento y los gozos los cantan. Anteriormente tocaban con violín el nacimiento del niño dios, las fiestas eran de cuerda, desde niño entusiasmado por la música me arrimaba a las fiestas y me llamaba la atención que entonaban el ‘disco’ en el violín. El conjunto de cuerdas que tuve no tenía nombre ‘Los músicos’ nos llamaban. Julio Carabalí, mi hermano, tocaba el bandolín, con Ariel Camilo la guitarra en prima, que arranca con el disco el punteo, el violín hace la prima que era yo cuando se lleva ritmos de golpe. Tocábamos bambuco randiao, bambuco corrido, paseo, rancheo, música tropical y paso cortico. Nos invitaban a las fiestas, festivales no había otra clase de música luego conocí la vitrola que le daban cuerda, era un cajoncito que tenía algo automático y movía el disco, tenía aguja, con parlantes pa’ que saliera el sonido. Ya no hay eventos culturales ahora es solo música con tanto aparato.

El Valle del Patía, más hacia el sur del departamento del Cauca, durante el siglo XVII se fue poblando con negros cimarrones que huían de todas partes, de los lugares de la explotación minera y esclavización del Pacífico y de los territorios andinos mineros como Almaguer. Éstos conformaron un palenque, un lugar de refugio denominado el Palenque del Castigo, situado en un terreno escabroso y de difícil acceso, que para 1732 era el principal centro de reunión y de refugio de algunos negros esclavos que huían en busca de la libertad (Zuluaga, 1986), porque en la medida que se iba implantando la esclavitud en lo que hoy es Colombia y en el Cauca, la lucha se fue dando de manera paralela mediante la resistencia de los negros en contra del sistema de esclavización y sometimiento.

Pero en el Valle del Patía, a pesar de ser un lugar de refugio para negros cimarrones que huían de todas partes, el obispado de Popayán (constituido en 1546) no se hizo esperar, pues pretendía vincularlo a su vicariato, lo cual indica que desde la Conquista había un claro intento por parte de la Iglesia de penetrar en estos territorios. Los documentos del Archivo Histórico del Cauca del Presbítero Bueno y Quijano muestran luego, como a partir del siglo XVIII de los años 1731 a 1734, comienzan a darse contactos entre el Cabildo y la jerarquía eclesiástica de Popayán con los refugiados en el Palenque de El Castigo del Patía (Bueno y Quijano, 1945). Los palenqueros del Patía entraron en diálogo con el sacerdote Miguel de España quien a nombre de los negros solicitó el curato permanente en El Castigo ante las autoridades eclesiásticas y civiles de Popayán, lo mismo que el indulto para los negros refugiados. A pesar de que las autoridades de Popayán se mostraron dispuestas a acceder a estas peticiones, aun así, El Castigo continuó siendo refugio de negros huidos que aceptaban los servicios religiosos cristianos, pero rechazaban toda autoridad civil criolla, convirtiéndose en un valle de cimarronaje de grupos revelados contra el estado de sometimiento y opresión, a modo de un acto de rebelión de los esclavizados, escapando a este lugar alejados del control colonial.

Una vez confinado por el obispado de Popayán, poco después, al constituirse el pueblo de Patía, estableció su autoridad eclesiástica legitimando un código moral cristiano como regla para la comunidad negra de este Valle. Dice Francisco Zuluaga (1993: 53) que: “En el fondo, se buscaba quitar validez a los ritos, bailes y formas culturales negras, calificándolas de paganas. Al mismo tiempo se señalaban las formas de familia cristiana y de propiedad española, como las legalmente vigentes en el Valle”, si bien:

La iglesia cuando vino durante la Colonia el conquistador traía una espada y un misionero con la cruz, sino lo vences con la espada, véncelo con la cruz. Por eso aquí en el Valle la cruz es un elemento valiosísimo, es una veneración grande, porque fue acá en el Patía una opresión para que el negro la adoptara. (Ana Amelia Caicedo, 2002)

En medio de ese proceso histórico de esclavización en las haciendas y la cristiandad, los pobladores negros de estos valles geográficos interandinos se apropian de un instrumento como el violín, traído de Europa por los misioneros, pero que en la imitación práctica a través de la interpretación y la hechura constituye un poder simbólico musical, porque desde esos tiempos coloniales el violín no se aparta del lugar: habita en estos valles interandinos como un sistema musical que acompaña en la creatividad, y en una acción colectiva, ese mundo creado por los afrodescendientes.

Capítulo 2

Las almas de los violines negros

El alma es lo que tenemos adentro, es lo que nos hace pensar.
Gerardina Angulo Ibarra,
cantaora del Patía, Galíndez, Patía.

Negros y violines sin almas

Sin el alma la sonoridad del violín es muy débil. Aún sin el alma en su interior el violín revela toda la memoria de unas historias, de todo aquello que viene de atrás y del presente, de lo de adentro, del mundo interior en conexión con el mundo exterior, porque incluso así, sin el alma, el violín ha sido una posibilidad de lo sonoro, pues los violines negros constituyen una otredad. Al respecto, afirma Aureliano Mina (2010), violinista de la vereda La Palomera de Buenos Aires, Cauca: “Este violín tiene alma, el tiracuerdas no tiene alma, simplemente el palito de un grado de yarumo”.

La estructura interna del violín la constituyen dos elementos fundamentales. En la producción sonora del instrumento cuentan la barra armónica y el alma. La barra armónica corre a lo largo de la tapa debajo de las cuerdas graves y el alma está ubicada justo debajo del pie derecho del puente donde se ubican las cuerdas agudas. El alma es un palito de madera que está en el interior del violín y es el encargado de lograr mayor sonoridad del instrumento, porque hace que el sonido revote en la caja de resonancia, lo cual permite que la tapa inferior de madera resuene con la tapa superior y produzca una sonoridad de mayor volumen. La colocación del alma afecta en gran medida la resonancia y tono del violín, ya que no solo añade soporte y estructura al mismo, sino que también afecta los armónicos de las piezas individuales del instrumento. Un violín sin alma sonará débil, sordo y hueco, eso afirman los expertos lutieres o hacedores de instrumentos de cuerdas y, por supuesto, quienes lo interpretan.

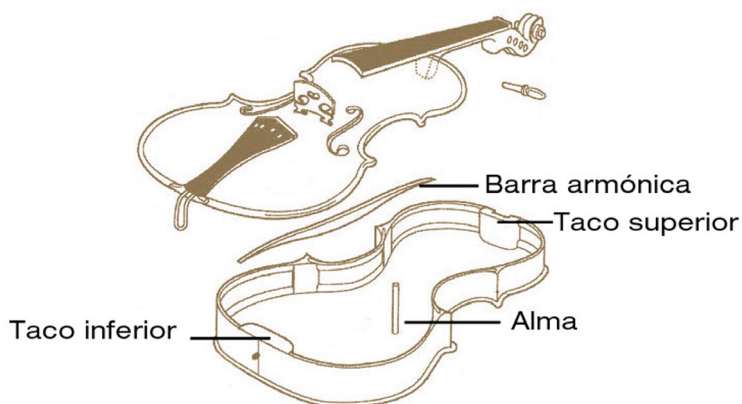
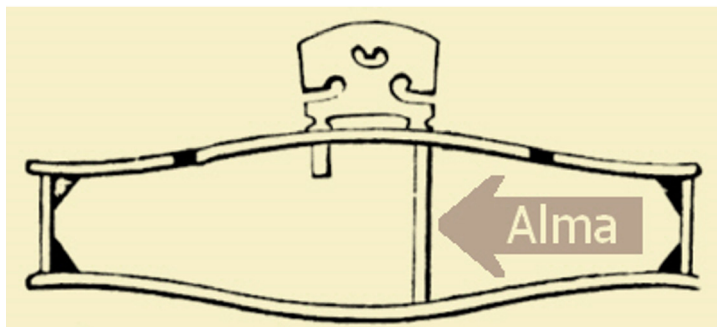


Imagen 7. Gráfico sobre el alma, palito interior del violín que permite la sonoridad en el instrumento⁴¹

En el trabajo de campo fueron asomándose los violines ‘hechizos’; es decir, los artesanales elaborados por los mismos violinistas. Algunos son hechos a machete y con distintos materiales y formas. Unos corresponden, documentalmente y en evidencia física, al siglo XIX, como es el violín hecho a machete del Patía que se encuentra en la colección de instrumentos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Y lo que concierne a otros violines en el Valle del Patía, como el de Ana Amelia Caicedo, la directora de la agrupación musical Las Cantaoras del Patía, es un violín de madera hecho con machete; igual en el Tambo con el violín de don Maximino Carabalí y en Mercaderes con el de don Simón Alemeza, y así con otros más.

41 Anatomía del violín. Recuperada de <https://www.deviolines.com/anatomia-de-un-violin/9223372036854775807/> (Acceso: año 2014).

Todos estos violines coinciden en no tener alma en su interior. Hay un vacío en la parte interna del violín, la ausencia de ese palito llamado alma que une las dos partes de la tapa de madera posterior y delantera del instrumento, lo cual permite una sonoridad distinta, de bajo volumen, un sonido grave que en algunos es metálico porque utilizan cuerdas de guitarra o de tiple en vez de las cuerdas de violín. Un violín en estas condiciones conduce a que haya que buscar una resolución en la sonoridad. O se lo abandona o se lo reinventa. ¿Cómo hacer para que este violín suene si le falta el alma?, ¿Qué sucedió históricamente en el proceso de construcción del instrumento para que los violines no tuvieran alma en su interior?, ¿Por qué otros violines si tienen alma adentro de la concavidad del instrumento?

Surge, entonces, el alma en una doble acepción: el violín como material con la sonoridad producida por el tronquito de madera en su interior y los negros y la materialidad de sus vidas, considerados no-humanos, infieles y esclavizados, más dueños del universo espiritual en que se mueven estas comunidades afrodescendientes, porque han establecido relaciones con el mundo de los espíritus, con los empantes o pactos con el diablo, para adquirir poderes y lograr ser buenos esgrimistas o grimistas,⁴² luchadores o guapetones, enamorar a las mujeres, tener bien de fortuna, obtener ganado y ser buenos violinistas.

En aquel tiempo, durante el período colonial y hasta mediados del siglo XX, qué mejor un pacto con el diablo por un instrumento que es carne, espíritu y madera a la vez. Esto le permitió a sus cuerpos marcar la sonoridad al ejecutarlo, ensimismarse en su mundo interior, entrar en arrobamiento al interpretarlo, en donde el brazo se vuelve tronco que toca, hace ritmos y se prolongan en él, porque trasciende la concepción de sujeto unido a la naturaleza. Un violín sin alma permitía a los músicos afrodescendientes establecer relaciones con el mundo de los espíritus, entrar en éxtasis,

42 Grimista es una expresión fonética que algunos pobladores del Valle del Patía la emplean para la lucha o pelea, práctica en la que el patiano con esgrimas o machetes exhibía sus habilidades marciales en ese encuentro de güapetones, de hombres guapos, en fuerza física y corporal, que habían adquirido poder por medio de los pactos con el diablo. En el norte del Cauca también ha existido esta práctica de los esgrimistas, considerada ahora como un deporte de exhibición en eventos culturales.



Imagen 8. El interior del violín en donde falta el alma, el palito para la sonoridad, de don Simón Alemeza de Mercaderes, al sur del Cauca. Foto: Diego Zapata (2013).

elevarse, flotar sobre sus mundos sonoros, en la necesidad de entregar el alma al diablo para poder tener sonoridad en un violín.

La conversación de dos campesinos afrodescendientes en La Alianza, Quilcacé, Tambo, en la cual preferí guardar silencio para escucharlos, establece un espacio reflexivo entre concepciones religiosas diferentes para hablar acerca del alma, el cuerpo humano, la vida y la muerte:

Hay mucha gente que creen que viven pero no viven sino que mueren. Aunque el desierto está abierto porque el corazón de algún hermano está en sepulcro, ¿sí o no?

- No, es que la vida no es la vida en que vivimos, la vida es el honor, el recuerdo. Hay seres en la tierra que están vivos y vivos que en la tierra ya están muertos.

- ¡Eh! Sí, eso... Hay personas que decimos que estamos vivos pero estamos muertos... y sabemos que estamos vivos porque resollamos, porque respiramos, porque lo demás estamos muertos, porque ya estamos caídos hasta el punto de la tierra del olvido. En un tiempo anhelábamos ser católico, pero nuestra vida no. ¿Qué significaba el catolicismo? Porque yo digo ser católico... el católico tiene que anhelar vivir en la misa, aprender a hacer lo que se debe hacer en la iglesia, pero muchas veces

oímos la misa de aquí a cada cuatro años entonces no reina el catolicismo en muchas personas.

- ¡El católico reina no! Porque es lo mismo el católico con el de la palabra ¿sabe? Aquí yo estoy con usted estamos conversando.

- Pero este cuerpo y ¿el alma?

- El cuerpo, por eso, estamos conversando en cuerpo.

- Por eso, ¿y el alma?

- Pues quien sabe dónde estará.

- No, el alma está en el ser que hablamos.

- Pero.

- Aunque, ¡mire, entiéndame, entiéndame, entiéndame, yo estoy hablando con usted, pero el alma está en el ser, está en el cuerpo porque estoy hablando con usted. Pero yo ya estoy muerto como yo hablo con usted.

- ¡Ah! No pues claro, por eso le digo.

- El cuerpo está vivo, mientras el alma esté allí, el cuerpo está vivo. Cuando el alma sale, ahí sí el cuerpo está muerto, su cuerpo y la carne está muerta. Pero el alma está viva. El que se muere se entierra.

- ¿El cuerpo?

- El alma no muere, nunca muere el alma.

- Tu cuerpo ríe pero tu alma llora, ¿Por qué llora tu alma? Porque está llorando, esta afligida de lo que está haciendo el cuerpo.

- De lo que hizo el cuerpo.

- De lo que hace el alma. De lo que hace, lo que haciendo el cuerpo; está vivo, está vivo el cuerpo pero el alma está llorando lo que está haciendo el cuerpo, porque sabe que el alma tiene que irse a pagar lo que está haciendo el cuerpo.

- Por eso mientras, por eso mientras que tu cuerpo ríe, tu alma está llorando. ¿Ah?

- ¿Por qué llora? Porque el cuerpo, el alma tiene que ir a pagar las penas amargas que, que, que hizo el cuerpo aquí en la tierra... mano

- No, no el alma no está pagando penas, las penas las paga el mismo cuerpo.

- No señor, no señor.
- ¿No?
- No, señor.
- Ahora, todo lo que usted hace aquí en esta tierra lo está pagando.
- No, señor, mientras usted vive el cuerpo no está pagando nada, las penas las paga el alma cuando usted muere. Cuando usted llega ante Jesucristo, ante Él; Jesucristo tiene un libro abierto, un libro abierto y ahí está escrito lo que hizo uno aquí en la tierra.
- Pero si hay cosas que uno las hace aquí y aquí en este cuerpo tiene que pagarlo. Cuando usted se muere el alma se va sana, ole.
- No (dice con su cabeza y su dedo índice, muchas veces).
- No, no párale ahí (que espere que él continúe hablando). Porque Octavio me hirió a mí sin querer, ¿no cierto? Y cuánto sufrimiento no tuvo aquí, cuando él se murió ya había pagado todo eso, ya se fue sana el alma.
- ¿Ya había pagado? Aquí estaba pagando era una karma. Una karma estaba pagando aquí en la tierra (refiriéndose a Octavio). Pero no crea que cuando se murió él iba llegando donde Jesucristo y ya había pagado. Ya Jesucristo le iba a leer la sentencia, porque Jesucristo es el que perdona los pecados del hombre, no es el hombre que va a perdonar los pecados sino solo Jesucristo. Sino que Jesucristo por eso lo castiga para que los demás vean y no sigan por ahí.
- Pero, no porque sufrió aquí llega donde el cielo y allá es salvo.
- No, no (dice con su cabeza y su dedo índice muchas veces)
- ¡Que sí hombre!
- No, no, no señor.
- Por eso mi Dios castiga al que la debe ¿no? Para que los otros pongan cuidado, pa' que no sigan por ahí.
- No, no, no.
- No y que es lo que te acabo de decir.
- Eh, eh mire, la Biblia dice solamente en Cristo puede

ser salvo el hombre, únicamente en Jesucristo. El que no acepte a Jesucristo como único hijo, suficiente salvador de su alma, no tiene perdón, no tiene perdón, por que Jesucristo es el que perdona los pecados. Solamente Jesucristo. Aquí en la tierra no hay quien perdone pecados, no hay quien salve al hombre. No hay quien salve al hombre aquí en la tierra, solamente Jesucristo tiene poder de perdonar al hombre y de salvar al hombre.

- ¡Hombre! Jesucristo sí, ¡hombre!

- Por eso, por eso le digo, no hay quien, solamente Jesucristo.

- Jesucristo tiene a quien mandar.

- Mire le voy a hablar, le voy a hablar, la Biblia dice: la revelación de los ángeles. Dios tiene unos ángeles y esos ángeles Jesucristo los manda como una persona y le revelan a usted una revelación por el Espíritu Santo de Dios. Porque son ángel de Dios mandando, la revelación Jesucristo se la da a los ángeles para que la revelen a mí, a usted y a todas estas personas. Hay veces un ángel se le revela a usted en un espíritu de una persona que ya se ha muerto, llega y le dice tal y tal cosa; son revelaciones del Espíritu Santo.

- Por lo mismo es lo que te digo; mi Dios tiene a quien mandar.

- Pero no es a cualquier persona que Dios va a mandar esas revelaciones por los ángeles, no es a cualquier persona, sino que Jesucristo tiene sus escogidos para darle esa revelación.

- Por eso, por eso porque usted en sus hijos cualquiera no los va a mandar, yo mando los míos, usted manda los suyos. Y por ejemplo usted está aquí, puede ser evangélico y es una persona desobediente, ahí Dios no vive al agrado de lo que usted hace, por eso en el mundo Dios tiene unos escogidos y Dios manda sus ángeles y les revela las palabras. Hay veces usted está dormido y tuvo un sueño, un ángel le apareció y le habló, que hable a otras personas particularmente. ¿Cuál será esa persona, que habla con una persona que se ha muerto, quién sabe quién será?

En la conversación se puede apreciar que las creencias religiosas cristianas, primero la católica y luego la evangélica, tienen un peso mayor en sus vidas; estas creencias mantienen una estrecha relación con sus prácticas culturales, de ahí que en este caso la concepción del alma tenga una carga valorativa religiosa de la cristiandad. Esa relación de las creencias sobre el alma está entremezclada con la religión y la música porque en esos procesos del violín y creencias religiosas cristianas se da una expresión musical de adoraciones a los santos patronos, al niño dios, en particular, por sus cantos de adoración, las fugas/jugas musicales, bambucos, torbellinos negros, salves, licencias y bundes que giran en torno a las celebraciones y encuentros culturales en donde se expresan la religión y la música.

Y con la religión evangélica, mucho después y hasta la actualidad, se mantiene la prohibición de la interpretación del violín, el cual deber ser solo para los cultos de alabanza, porque la música únicamente debe ser para 'Dios', de lo contrario esas canciones populares son paganas⁴³, o son para el diablo, según me comentaron varios músicos y pobladores del Patía, en Pueblo Nuevo y en Quilcacé, Tambo. En cierta ocasión hablando con el violinista Maximino Carabalí en Pueblo Nuevo, sus pastores evangélicos (hombres mestizos), mientras conversábamos lo obligaron a no dar tanta información ni tocar el violín porque le era prohibido a él o a cualquier músico que estuviera en la religión evangélica, no podían tocar otras músicas distintas a la alabanza porque eran mundanas y los instrumentos y el canto solo deben ser para Dios. Los pastores no pudieron darse cuenta que Maximino tocó conmigo sin que ellos se enteraran. Aunque le insistí que no lo hiciera porque no quería atentar a sus creencias, me dijo: "Es que esto de la música del violín, los bambucos y pasillos me llaman".

La memoria no los traiciona, pues aunque sus credos religiosos les impiden hablar sobre la relación del violín con el diablo, su historicidad está ahí en la memoria, lo rechazan por su religión, pero a medida que avanza la conversación aparece en sus relatos la transvaloración creativa, de lo cual hablaré más adelante, y terminan aceptando que

43 Pagano significa campesino, aldeano, pero los cristianos del siglo IV pasaron a llamar pagano a todo aquel que realizaba rituales o prácticas de veneración a dioses diferentes al dios monoteísta.

“antiguamente eso existía, eso me lo contaban mis mayores” pero no se sienten implicados, puesto que la dominación colonial comprendió también una dimensión estética, fundada en los discursos de evangelización. En lo musical fue imponiendo los lenguajes hegemónicos sobre lo que sería la vida de la gente, en este caso, de los negros y la de los pueblos indios, acerca de las maneras de sentir, de decir el lenguaje, de cantar, de sonar, de oír, de ver y de pensar.

La mención de la guerra, la conquista y el genocidio traen a la luz otro aspecto fundamental de la colonialidad. La pregunta sobre si los pueblos indígenas de las Américas tenían alma o no fue concebida en relación con la pregunta sobre la guerra justa⁴⁴. Ejemplo de estos son los españoles “que argumentaron una guerra justa contra los indígenas sino se sometían a la cristiandad” (Maldonado, 2007: 137). Y desde luego, así como ha ocurrido en los valles interandinos del Cauca, todo lo anterior no es ajeno a la historia oficial de Colombia, de Latinoamérica y del mundo, como en África, por ejemplo, porque se ha tratado desde una posición ontológica de colonialidad del ser y del saber, si bien:

Más tarde, ya en la Edad Moderna, las misiones cristianas, por el ambiguo camino entre el poder y la fe, consiguieron algunas cosas buenas, pero también resultados muy dudosos. El poder y su expresión a través del sometimiento de las comunidades son formas indiscutibles de una exhibición patriarcal de la fuerza. Ésta puede manifestarse con la espada y la palabra. Todas las religiones de tradición escrita (judaísmo, islamismo y cristianismo) estaban por ello mejor adaptadas para instruir a sus sometidos y consolidar así su dominio de forma religiosa-dogmática. Este planteamiento llegó a ser fatal para la verdadera alma de África. (Müller, 2000: 442).

Pese al sometimiento, esto muestra cómo se iban validando los ejercicios de la colonización de una sola visión de mundo, un

44 La Guerra justa es un concepto teológico-político desarrollado fundamentalmente por teólogos y juristas católicos. Sobre esta concepción se fue constituyendo éticamente el derecho a la guerra y después de la guerra, con la facultad de poder invadir, y conquistar. Paradójicamente frente a los planteamientos de la ética de Jesús, quien infundía mandatos de “amar al enemigo”, “perdónanos así como nosotros perdonamos a los que nos ofenden” (el padrenuestro) (Mateo 5-7 Sermón del Monte). (Conversación con el Padre Gabriel Izquierdo, Jesuita, en Popayán 2015).

solo dios cristiano para América, que se impone en sus creencias, a modo de un proceso hegemónico de lo ontológico, del cómo ser y cómo creer en sus mundos. Más hay una salvedad: los violines no fueron históricamente impuestos a los negros de esta región de los valles interandinos, a diferencia de la presencia de este instrumento de cuerdas frotadas en poblaciones indígenas y criollas en distintas latitudes de América llegados desde Europa a finales del siglo XVI, pues aparece la evangelización y presencia de violines en pueblos de Cundinamarca, Boyacá y Putumayo en Colombia, en los Guaraníes de Paraguay, Argentina, Perú, Bolivia y en México, entre otros lugares.

El violín en los valles interandinos del Cauca estaba vedado para los negros, porque ellos eran infieles, sin alma y esclavizados para la servidumbre en las grandes haciendas del Cauca y en los servicios domésticos de las casonas de la élite criolla y en las comunidades religiosas. En razón también porque los cuerpos de los esclavos eran cosas, vendidos como animales a los que se marcaba con fuego en señal de propiedad. De este modo eran tratados como salvajes por un mundo ‘civilizado’ que no valoraba sus cuerpos ni sus almas, si bien se ejerció la dependencia de la fuerza para relacionarse con el mundo. “Porque ese *Otro* fue *en-cubierto*, no fue *des-cubierto* como *Otro*, sino en un proceso de “en-cubrimiento” de lo no-europeo”, como lo sostiene Enrique Dussel (1994: 8).

En este proceso residía la convicción de que había fuertes y débiles, vinculado a una fuerza física dominante, por ello en medio de esa relación de fuerzas surgen unos instrumentos simbólicos de resistencia al sometimiento de la esclavización como los violines copiados del modelo europeo, en tanto los afrodescendientes los recrean, los re-inventan a su manera, generando unos lenguajes propios a través de los cantos, las músicas y los gestos. Esto genera una corporeidad y pensamiento inmanente que la he denominado *transvaloración creativa*; es decir, un agenciamiento colectivo, de enunciación invertido, que lleva a inventar en la palabra y en la acción de una práctica de transformación en pro de la significación y los sentidos de relaciones sociales como posibilidad de existencia; lo cual en medio de esa impotencia generada por la esclavización como fuerza dominante,⁴⁵ en

45 Expresión recogida en el Seminario del Doctorado en Antropología: *Relaciones sociales y orden simbólico*. José Luis Grosso (2011). Universidad del Cauca. Popayán, Colombia.

palabras de Nietzsche, como dice Grosso, les “dio una alma interior”, que a pesar de su vulnerabilidad social podían hacerse fuertes en la medida que fueron cambiando la valoración de su existencia: una fuerza simulada, imitada e inventada para existir. Y que mejor el desarrollo de unos mundos sonoros que les permitiera re-existir, a modo de una estrategia en la música como posibilidad de vida.

En la imputación de “infieles”, “salvajes”, “negros”, “sin alma” de la esclavización en estos valles interandinos, se proyectó aún más esa teoría absolutista de Occidente acerca de lo bueno y lo malo. Lo bueno como el sujeto de raza blanca, católico, europeo, criollo, y lo malo el sujeto negro, indio, esclavo, infiel, desalmado y bárbaro. Dentro de esta dicotomía, lo bueno para la “sociedad mayor” en la época colonial era Popayán, el señor de la nobleza porque estaba la convicción de que había seres superiores e inferiores, fuertes y débiles, vinculados a una fuerza física dominante, se anotaba ya, bajo una clasificación axiológica establecida en discursos y acciones discriminatorias impuestas por los españoles de la Corona y la élite criolla. Al respecto, Enrique Dussel (1994: 16) señala como Antonello Gerbi⁴⁶, en su obra “La naturaleza de las Indias Nuevas”, muestra que los europeos y el mismo Hegel, pensaban que hasta la geología (las piedras), la fauna y la flora eran en las Indias más brutales, primitivas y salvajes”.

Contrario de la postura anterior acerca de la concepción del alma en una unidad cristiana monoteísta⁴⁷, doña María Eva Camilo⁴⁸ de La Banda, Quilcacé, Tambo, en una conversación deja entrever que hay otra idea del alma, si bien para ella: “El alma es la fuente de vida, el espíritu, los humanos tenemos alma, los animales, las plantas, aunque nunca he visto que a un perro le hagan misa al alma. Influyen las creencias” (2012).

Doña María Eva le otorga al alma un referente de historicidad por efecto de una revelación epistémica distinta a la exclusión

46 Antonello Gerbi, historiador, economista y literato italiano de origen judío, quien en 1938 se traslada a Lima y permanece hasta 1948 para desarrollar un trabajo investigativo sobre la historia del Perú, de donde surge su libro “La disputa de un Nuevo Mundo. Historia de una controversia, 1750-1900”, publicado en 1950.

47 por la cual el alma solo es para los humanos y cuando muere busca la redención de ir al Padre o de ser castigado, yendo su alma al morir a un lugar en el infierno.

48 quien tenía 82 años en 2012, y ha ayudado a nacer y a morir a gente de su comunidad como partera, rezandera y cantaora.

de esa jerarquía epistemológica y espiritual impuesta por el colonialismo. Se trata de un acervo de conocimiento y de prácticas de relación con la naturaleza, a modo de un fenómeno plural lleno de seres vivos que tienen alma también, aunque en sus palabras se entremezcle la creencia cristiana del alma al decir que “aunque nunca he visto que a un perro le hagan misa al alma”. Pero es la manifestación de una riqueza epistémica de mundos diferentes al moderno que había sido impuesto por el sistema colonial del ser, en el cual solo los humanos tienen alma.

También las palabras de Simón Alemeza, violinista de la vereda Los Medios de Mercaderes, Cauca testimonia la concepción de alma, relacionada con el tiempo y el espacio: “El alma es un recipiente que no tiene forma material, está cargado de energía, no se ve, pero se siente, pero necesita de un cuerpo y cuando se va del cuerpo éste se muere y el alma se va al cielo, al infinito por allá a la espera de otro cuerpo”.

Al alma, en sus concepciones de tiempo y espacio, los afrodescendientes le otorgan un referente de futuro–presente–estacional; es decir, de estar ahí aunque los cuerpos físicos mueran, cumplen un ciclo y se van de este mundo “al infinito, por allá, a la espera de otro cuerpo”; o sea, el renacimiento del alma después de la muerte material de los cuerpos. Por eso sus seres queridos los habitan y los acompañan mientras cumplen un determinado tiempo como si tuvieran algo pendiente. Una concepción contraria al cristianismo que no cree en los postulados de la reencarnación, sino que “retornan al Padre”.

Una memoria ancestral de sus antepasados africanos que en estos territorios de los valles interandinos se entrecruza con las concepciones de la cristiandad colonial, de “la resurrección en la fe para el juicio final” (Hebreos 9: 27 en la Biblia). Los aspectos de esa influencia religiosa cristiana, con sus prácticas de creencias espirituales cosmogónicas, musicales, y de celebraciones de los ancestros africanos, se nota en sus músicas, por ejemplo, mediante el uso del canto responsorial africano con bailes cantados y el manejo ritual funerario que se da en distintas poblaciones afrodescendientes, tanto en estos valles interandinos como en San Basilio de Palenque⁴⁹, en la costa del pacífico colombo-ecuadoriano y en el Caribe.

49 Pueblo fundado por esclavos fugados de Cartagena de Indias, comandados por Benkos Biohó, en el norte de Colombia en el departamento de Bolívar.

Mediante sus celebraciones afirman su pertenencia al catolicismo o a otras religiones, pero en ese tránsito de su vida cotidiana y mediante la oralidad, se revelan creencias de poderes sobrenaturales, de pactos, de amarres, de secretos. Como si tuvieran no solo una o dos, sino más afiliaciones de creencias, incluso la de los indígenas. Aunque cuando se dirigen a los investigadores o gente que los visita, niegan cualquier tipo de relación con otras prácticas. “Aquí en el Patía se ha dado todo eso”, afirman (Virgilio Llanos, 2012; María Dolores “Lola” Grueso, 2014), pero no son ellos sino los demás los que lo hacen, porque son “creyentes”.

Así entonces, para los afrodescendientes de los valles interandinos, el alma es tiempo-lugar porque es un espacio amorfo que habita el cuerpo de cualquier ser y en esa concepción africana de la vida, en relación con la muerte de los humanos, tienen además otras maneras de morir, más allá de la muerte cristiana. Según los mitos de origen africano como el dicho de los Dyula de Senegal: “La vida es el fruto de la muerte, la muerte es el fruto de la vida” porque se refieren a que el ‘hombre’ debe abandonar el mundo algún día, pero es porque ha vivido, comido, bebido, dormido, trabajado y reposado, y porque además ha cuidado sus campos, bailado, celebrado y sobretodo porque ha concebido hijos. Müller (2000: 170), uno de los investigadores, dice:

En cualquier zona de África existen mitos en los que se dice que originariamente la muerte no existía en el mundo: El hombre, concebido como inmortal, cae en desgracia por culpa de un mensajero, generalmente es un animal o bien porque este transmite su mensaje equivocado o con retraso. Por este motivo el hombre recibe la noticia de la muerte en lugar de la promesa de la vida eterna.

Recuerdo que hace mucho tiempo alguien en el Patía me comentó sobre un animalito que traía mala suerte para el que lo veía, pero en ese tiempo no le presté atención. Viene a mi memoria esta narración cuando leí este texto de unos investigadores en el África.

Y porque todos ellos llevan ese espacio-temporal sin forma física, esa energía vital que permite dar movimiento a la vida, pues como dice Taussig (1993): el tiempo no se trata del que marca el

reloj sino de lo que podría llamarse el tiempo humano; es decir, de ese tiempo que es igual a las relaciones sociales, por eso afirma que para esta gente los afrodescendientes del norte del Cauca, donde él adelantó estudios de investigación, el tiempo no se abstrae de la trama de las actividades de la vida, sino que está imbuido en ellas. Recuerdo que en cierta ocasión teníamos una reunión a las 4 de la tarde en la finca La Pachuca en el Patía, la gente fue llegando a las 5 p.m., les recordé que la reunión era a las 4 p.m. y me contestaron: “es que las cinco forma parte de las cuatro”.

En los afrodescendientes de estos valles interandinos, especialmente del Valle del Patía, habitan los espíritus de su gente, pues estos son nombrados en sus conversaciones como seres que deambulan por ahí, son sus fantasmas, sus espíritus. Ellos los sienten, los oyen, los han visto, porque sus almas tienen la ‘ventaja’ de transitar sin ese cuerpo físico.

En un ejercicio de respeto y creencia de la naturaleza reconocían las almas de los demás seres, por ejemplo, en el Patía me comentó don Virgilio Llanos Caicedo, de la vereda El Tuno, que cuando una persona necesitaba confirmar su talento de ser buen músico o no, debía ir al río Patía o al Guachicono a escuchar el canto del río durante tres días y tres noches en ayuno⁵⁰, en tanto “Los ríos tienen espíritus ‘congola’, pipas, hechizos como el Río La Vieja”. Y si lograba escuchar era porque “el agua que le hablaba y oía cantar al Guachicono o al Patía ese canto y aprendía, porque todo el mundo no podía oírlo y luego tocarlo en el instrumento, sea violín, tiple o guitarra”, lo que confirmaba si podía dedicarse a la música, se “salía músico”, de lo contrario debía dedicarse a otra cosa. “Ahora los ríos están despejados, había cosas encantadas ahora ya no, el mundo ha cambiado, antes hubo cosas muy bonitas”, terminó diciendo don Virgilio Llanos Caicedo.

Por ende, en esas concepciones sobre el alma, los pobladores afrodescendientes dejan entrever esa espiritualidad, en la necesidad de la trascendencia cósmica y diversa, en lo sagrado y en unos instrumentos musicales como el violín, como también mediante la relación con una conexión interior étnica de concepciones y saberes con sus

50 Significa que se debe privar de alimentos, sentimientos y placeres, y poner el cuerpo y el alma en abstinencia de alimentos y quietud.

antepasados, pero con un nuevo lenguaje. Porque el violín es toda la posibilidad de la naturaleza, de lo sagrado, de lo humano en grande.

Me comentó Gerardina Angulo Ibarra⁵¹ que “El alma es lo que tenemos adentro, es lo que nos hace pensar”. Esta afirmación permite entender que el alma es lo que posibilita generar pensamiento, aprendizaje, aprehensión de saberes. Por demás el alma es el interés que los motiva a comprender el mundo de la vida y para hacer música también. Porque el alma es la presencia inmortal, la fuerza vital que trasciende el tiempo y el espacio, y permite vivir el encantamiento, la magia, el entusiasmo, el empautamiento o trato con el diablo y permanecer, estar ahí fuera del tiempo lineal en unos cuerpos, en donde el cuerpo y alma son pensamiento. Existir en el secreto, en la magia, en la divinidad, en los espíritus, en el re-encuentro, en el espacio íntimo de la tierra, de la naturaleza y la vida como la cueva para concebir el mundo y la concavidad del violín en tanto espacios sagrados, porque el alma es la posibilidad de humanizarse y estar ahí y existir.

Por eso el alma del violín, ese palito interior ubicado como pieza del instrumento musical permite la sonoridad, y está relacionado con el alma que va dentro del cuerpo humano, de los seres no humanos como las plantas, los ríos, los animales, la tierra, las estrellas, el viento, la misma madera del tronquito del violín, en fin, todo. Ese tronquito de madera del violín que determina el mundo musical de los afrodescendientes de estos valles interandinos afecta la sonoridad y sus relaciones culturales, si bien se trata de un instrumento como el del Valle del Patía que no tiene alma en su interior, los obligó a buscar esa resolución sonora en unos tratos sobrenaturales de donación, entregando sus propias almas para adquirir sonoridad en su violín, y así llegar a ser buenos violinistas.

En el sonar hay pensamiento, sabiduría y sacrificio, contrario a ese mundo racional y ordenado de Occidente del cual Arturo Escobar (2005: 146) dice: “Un mundo perfectamente ordenado, racional y predecible. De una forma más técnica, fundamento de toda teoría racional del mundo, el cual es constituido por objetos y seres cog-

51 Mujer de 80 años que vive en Galíndez, Patía, madre de la maestra Lola Grueso e integrante de la agrupación Cantaoras del Patía.

noscibles y ordenables”. Las comunidades afrodescendientes de estos valles interandinos se atrevieron a copiar e imitar un instrumento con tanta alma, siendo que para los sujetos europeos eran ellos, los divinizados, los que sí tenían alma, y a su vez la élite criolla colombiana a quienes les estaba permitido la interpretación de ese violín, pero que en un acto simulado, imitado, copiado por los negros, comienzan a establecer un mundo de la vida, sonoro, sacrificial que se caracteriza por una visión subjetiva, simbólica y espiritual, a partir de estas acciones de transvaloración creativa van concibiendo unas nuevas formas de expresión y de pensamiento, ante la premisa de un sistema mundo de la Modernidad de sometimiento y explotación.

Violines *sin alma* en el Valle del Patía, negros cimarrones

Cuando decidí metodológicamente seguirle la ruta al violín como instrumento, como objeto sonoro, pude observar que algunos violines artesanales de los lutieres y músicos afrodescendientes tenían alma en su interior y otros no la tenían. Pude percatarme que los violines en el Tambo, Patía y Mercaderes no tenían alma, algo curioso que estos violines no tuvieran el palito o tronquito al interior del instrumento. Esto me llevó a observar los violines del norte del Cauca, que a diferencia de los del Patía, también artesanales, sí tenían alma en su interior, ¿Qué pudo haber sucedido?, ¿Por qué esta diferencia entre los violines negros ‘hechizos’ del norte del Cauca con alma y los violines del Valle del Patía sin alma?

El Valle del Patía está ubicado en el sur del departamento del Cauca, comienza en el centro del departamento, en la localidad del Tambo Sur, Región Alta del río Patía o ‘Tambo de negros’. En la vereda La Cuchilla, en un punto denominado El Hoyo, se forma el río Patía de la unión de dos ríos: el Timbío y Quilcacé, su recorrido se realiza con dirección al sur del departamento del Cauca y su cauce sigue al suroeste, rompe en la depresión de La Hoz de Minamá y entra a la llanura selvática y desemboca en el océano Pacífico.

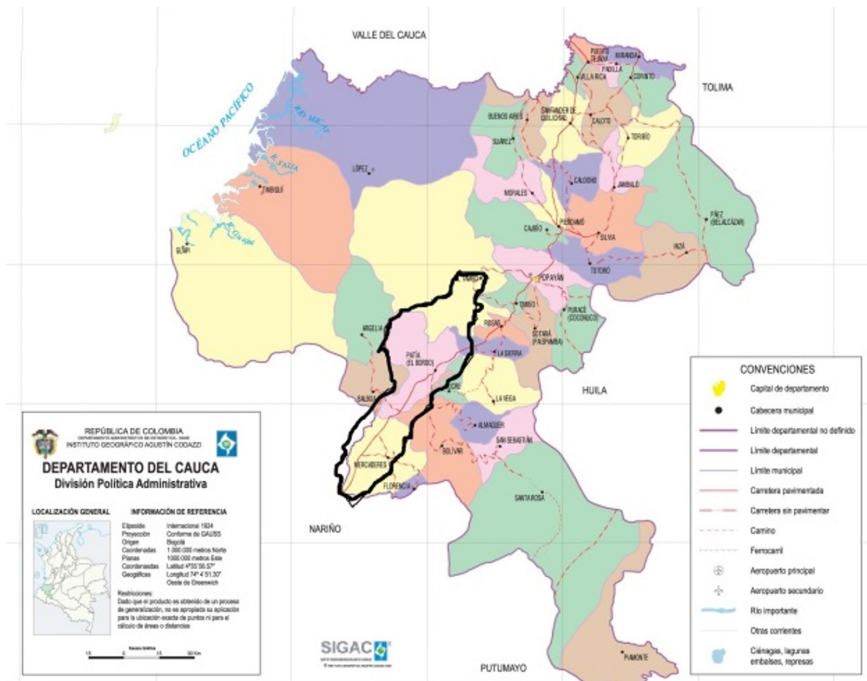


Imagen 9. Mapa de ubicación geográfica⁵² del Valle del Patía, Sur del Cauca y cartografía de los violines en este valle.

En el valle del río Patía estuvieron primero los indígenas Sindagua, Bamba y Patía; grupos que habitaron la región cerca del río Patía como sus afluentes. Una región fértil, rica en sal y oro que era considerado “oro bajo de poca ley”⁵³. La documentación consultada deja entrever que los pueblos indios estuvieron organizados y dispuestos en la defensa de su territorio, pues el ejército en campaña del lugarteniente español Sebastián de Belalcázar⁵⁴ comandado

52 Mapa del Departamento del Cauca tomado y afectado gráficamente para ubicar la región del Valle del Patía. <http://www.colombiamania.com/mapas/departamentos/cauca.html> (Acceso: 2010)

53 El cronista Pedro Cieza de León (Patiño y Gnecco, en Zuluaga, 1993: 27) dice: “Hay otros pueblos poblados de muchos indios, donde se ha fundado una villa y llaman a aquellos provincias de Chapancita. Todas estas naciones están pobladas en tierras fértiles y abundantes y poseen gran cantidad de oro bajo de poca ley que a tenerla entera, no le pesará a los vecinos de Popayán”.

54 Sebastián de Belalcázar quien venía desde Quito (1534) había desertado del ejército de Francisco Pizarro, salió con el propósito de descubrir el afamado territorio rico en oro “El Dorado” en el Reino de Cundinamarca y se encuentra con las tierras gobernadas por los caciques Calambás y Payán hermanos, en el Valle de Pubén (hoy Popayán). (Cfr. Muñoz, 2010)

por Juan de Ampudia y Pedro de Añasco, que venían de Quito a mediados de octubre de 1535, tuvieron que enfrentarse con los indígenas, lo que dio lugar a una gran batalla de resistencia por parte de los indígenas pobladores. Los Sindaguas combatieron durante 100 años, aunque la historia oficial poco lo sabe, lo cual da cuenta de la organización político-militar de los nativos.

Finalmente, por la hostilidad de los indígenas, las condiciones climáticas y por ser un lugar escabroso, el Valle del Patía fue reducido al delineamiento de un camino que uniera las ciudades de Popayán y Quito (Zuluaga, 1993; Muñoz, 2010). El sustrato indígena todavía está en el Valle del Patía: “Patía es un nombre indígena del quechua, al igual que otros nombres que aparecen en la región como Quilcacé, Guachicono, Mamaconde, Chontaduro, Sajandí, entre otros”. (Barona, et al., 1989: 30).

Luego, con la migración de negros cimarrones desde distintos lugares llegan al Valle del Patía, en la depresión baja del río, para ubicarse como seres libres en busca de un lugar para habitar. Así se constituye un palenque como refugio de libertad, denominado Palenque del Castigo. Pero al tiempo que se daba este poblamiento con el palenque, se iniciaba una avanzada de mineros criollos de Popayán y Pasto que empezaron a solicitar títulos para la explotación de minas en las cercanías del río Mayo, unidas a extensos territorios que se fueron constituyendo en hatos ganaderos que sustentaban la explotación de las minas.

Precisamente, por esa época fueron surgiendo las haciendas ganaderas en el Patía, convirtiéndose la hacienda en una unidad económica y administrativa de las minas y la ganadería. Dada la baja calidad del oro del Patía estas minas-haciendas se fueron transformando rápidamente en grandes latifundios ganaderos que abastecían los mercados de Popayán y Pasto. (Cfr. Zuluaga, 1993).

Así, unos negros fugados poblaron el Valle del Patía en busca de la libertad, mediante una fuga denominada ‘cimarronaje’, considerada como resistencia de africanía contra la esclavitud, en un acto agonista, sacrificial, en esa apuesta oculta, como diría Duvignaud (1979) en la práctica sacrificatoria que implica ese don, huir para construir para ellos y los suyos un nuevo territorio, una nueva cultura. Y es que con frecuencia en la época colonial, hubo numerosos alzamientos de negros esclavizados. Los negros cimarrones se fuga-

ban de las haciendas o de las minas, algunos grupos de cimarrones se agruparon en los llamados ‘Palenques’, los cuales se ampararon en la selva para defender su libertad y su procedencia africana, si bien:

En relación con los afrodescendientes y los procesos de poblamiento, ha sido un problema que escasamente ha concitado el interés de los investigadores. No se puede percibir como la simple presencia de hombres y mujeres afros, esclavizados o libres, en los diferentes núcleos urbanos o rurales de poblamiento en donde forzosamente fueron instalados por los esclavistas y las autoridades de turno, para cumplir con las labores propias que la estructura colonial y luego la republicana les asignaron. El cimarronaje, por ejemplo, que desembocaron en la invención de un nuevo tipo de poblamiento: los palenques. Pueblos estos que sólo se pueden concebir como núcleos poblacionales irreverentes, subversivos, alternativos y marginales del control español. Con su presencia desde la segunda mitad del siglo XVI, se trastoca por primera vez la estructura poblacional diseñada por la Corona para estas tierras, esto es, aquella conformada por pueblos blancos y pueblos de indios. (Romero Jaramillo, 2003: 99)

Las luchas cimarronas fueron vitales para desencadenar la desestabilización del sistema colonial. En el Virreinato de la Nueva Granada, el movimiento cimarrón y la formación de palenques fueron importantes y significaron una gran resistencia contra el régimen colonial español. La apropiación de estos diferentes espacios implica, indudablemente, una construcción simbólica, un sistema de saberes culturalmente elaborados, históricamente constituido por los africanos esclavizados. Pero también otros fueron cimarrones con la estrategia “pasiva” de la obediencia aparente y el desgano en el trabajo.

En los palenques, como señala Aquiles Escalante (1964), se sintetiza la insurgencia anticolonial; desde los palenques, el negro cimarrón y el negro liberto empezaron a crear condiciones para construir una territorialidad y a organizar su nueva manera de vivir,

pues crean sus propias formas de gobierno y de organización social. Esto constituye una ruptura con la lógica del capital porque involucra otras relaciones, otras narrativas, incluye el cuerpo entero, es una cuestión existencial dado por el juego concebido en la edificación de unas nuevas culturas. Asimismo, irrumpe con el agenciamiento en la manera de actuar en un espacio tiempo otro. Como afirma Grosso (2009: 5) “*Gestas que hacen otra historia, demorada y discontinúa a la vez, subterránea y opaca en el discurso de los cuerpos, que se insinúa y anuncia en cada gesto de –violentación simbólica contra la–violencia simbólica*”.

Pero además, en ese acto de cimarronaje, los negros que poblaron el Valle del Patía se llevaron consigo la imagen, la representación del violín imitado de sus amos, de los conventos de Popayán y de las Haciendas y de otros lugares de confinamiento, ya que el violín es un instrumento heredado de las comunidades religiosas del gobierno virreinal, herencia incubada por los misioneros en los conventos y en las haciendas en la Colonia. Al parecer, de ese proceso evangelizador de la Iglesia católica se llevaron los modelos musicales, de influencia hispana, que luego serían reforzados cuando la Iglesia llega mucho después al Valle del Patía con sus cantos y celebraciones religiosas. Pareciera que en esa huida se llevaron la imagen de un violín imitado, copiado de un referente de violín europeo, pero que tan solo se llevaron la imagen externa, la parte física del violín, y no alcanzaron a captar la parte interior del instrumento, pues “Cuentan que los violines los tocaban en las iglesias y por las hendijas los negros lo imitaron y no le hicieron alma, hicieron los dos cocos,” (Ana Amelia Caicedo, 2013). Hace tiempo Ana Amelia Caicedo (2001), cantaora del Patía, me comentó esto, fue cuando nos sentábamos a conversar sobre el bambuco patiano⁵⁵.

En 2013 me volvió a recordar esta conversación, referida ahora al palito interno que lleva el violín, pero también a la relación del violín con las comunidades religiosas que no fuera impuesto sino imitado a hurtadillas, a escondidas, porque la traída del violín

55 Del trabajo investigativo que realicé sobre el bambuco patiano y los violines en el Patía y que luego se convirtió en un video documental llamado *Bambuco negro*, realizado con los productores de Telepacífico Juan Carlos Díaz y Sandra Escobar en el 2003, gracias a una beca otorgada por Señal Colombia.

al Cauca solo fue para la élite criolla, según se revela en la historia antes comentada. Además, Ana Amelia posee un violín patiano del siglo XIX hecho a machete que no tiene alma (tronquito de madera) en su interior y el tiracuerdas es de guadua.

La presencia de los negros en las fiestas y celebraciones en Popayán durante la época colonial y el papel fundamental de la música en dichas fiestas, especialmente en la celebración del Corpus Christi, se aprecia en un documento de 1788: “Diputados con asistencia del señor gobernador tengan cuidado con aquel día haya danza de indios y negros y algunos corrillos de niños si fuera posible que canten y que las calles muy bien aderezadas y toldada” (Muñoz, 2010: 154)⁵⁶. No se puede desconocer la gran influencia musical de Popayán que irradia a los campos del Cauca en la época de la Colonia, su papel evangelizador y de poderío económico con la trata de negros esclavizados.

Pero es posible también que la falta de alma en el violín se hubiera dado por la presencia de los instrumentos de cuerda pulsada en el Valle del Patía, cuya fabricación no posee alma en su interior, ese tronquito de madera de los instrumentos de cuerdas frotadas. Instrumentos pulsados y rasgados como el bandolín y el brujo que aparecen en la oralidad de la gente del Patía y en algunos registros históricos como los relatos del viajero Eduoard André, encargado de la misión del gobierno francés entre 1875 y 1876, quien junto al dibujante de plumillas Sirouy, registran la presencia de unos instrumentos de cuerdas y de bambuco, cuando señalan que en el Patía en una “fiesta del negro Marco Antonio”, acababan de decirles que en una vivienda de la parte alta se ha organizado un bambuco monstruo, en tanto:

La fiesta se celebra en casa de un negro barbudo, llamado Marco Antonio, y es de carácter privado. ¿Se nos permitirá la entrada? Fritz y yo lo intentaremos, presentándonos en compañía de un hijo de la población. Son las dos de la tarde, y la sala tiene cerrada todas las ventanas. A nuestra llegada para la orquesta en seco, y nos quedamos de pie en medio de la estancia hasta

56 A.C.C. Libros de Belalcázar, Folio 161 v.

acostumbrarnos poco a poco a las tinieblas, sólo ligeramente atenuados por ‘alguos’ rayos de luz que penetran por los intersticios de las hojas de las puertas. El dueño de la casa se digna acoger con majestuosa benevolencia nuestro deseo de asistir al baile, para comparar con las nuestras las danzas “de las que tanto nos ha hablado”. Satisfecha su vanidad con esta declaración, da orden a la orquesta de continuar con más vigor que antes. Los ejecutantes son seis, sentados al fondo del local sobre un banco rústico. El primero toca el tiple o la bandurria, del tamaño de media sandía, cuyo instrumento hace las veces de primer violín. A su lado se sienta el de las maracas, compuestas de dos calabazas con mango de palo y llenas de semillas negras de achira; este instrumento se toca agitándolo como los antiguos chinoscos o campanillas. Siguen dos guitarras o vihuelas segundas de la misma forma que la primera, pero cuatro veces mayores, las cuales reemplazan el violín segundo y al violonchelo. Viene a continuación el tambor, equivalente al bombo, que descansa horizontalmente y es sacudido a fuerza de brazos con una baqueta forrada de piel. Por último, el cuño desempeña el oficio de tamboril y pandereta, siendo un instrumento muy parecido a un enorme pote de confituras tapado con su papel, el cual se toca con los dedos, las uñas, el puño, el codo y las rodillas. El efecto de esa orquesta medio salvaje es de todo punto indescriptible. (André, 1889: s.p.)

Y además describe el baile de bambuco del Patía, registro documental importante pues es el género musical de la región que se canta, se baila, se come, se bebe y se goza, y mantiene relación con los instrumentos de cuerda y percusión y la corporeidad del Patía, si bien:

Marco Antonio con la sonrisa en los labios no quiere dejar a nadie, se cuelga el cuidado de desplegar ante nosotros las gracias del bambuco nacional. Elige su bailadora, se echa la mano atrás, se cuelga un pañuelo de seda



Imagen 10. Baile de bambuco en el Bordo Patía. Plumilla de Sirouy 1875. En: América Equinocial 1879

al cuello, coge los picos, se pone en jarras y comienza la persecución. Digo persecución porque eso y nada más es el bambuco que he visto bailar. La bailadora retrocede, gira sobre si misma con los ojos modestamente bajos, balanceando los brazos y sin levantar apenas los pies del suelo; escapa sin cesar a los obsequios de su pareja, resistiendo a todas las seducciones que despliega ante ella. Ese manejo duras horas enteras y hasta que después de mil vueltas y revueltas, cae por fin bajo la fascinación de los ojos inexorables del bailarador, quien entonces la coge en sus brazos y rendida y palpitante la lleva a la sala vecina, donde la esperan refrescos en formas de copa de aguardiente y cigarros de tabaco negro. (André, 1889: s.p.).

Los relatos de Edouard André y la iconografía musical de las plumillas de Sirouy de 1875, evidencian la presencia del tiple o la bandurria que Edouard asemeja a un violín, cuando señala que “haces las veces de primer violín” (por aquello del formato de cuerdas europeo), la bandurria es un instrumento de cuerda pulsada y pertenece a la familia del laúd español-bandurria muy parecido a la guitarra, pero tiene una forma redondeada con tapas planas y no abombada en su parte trasera, con un mástil o brazo corto.

En algunos lugares a la bandurria se llama bandolín o mandolina (Muñoz, 2010). Edouard André (1889: s.p.) también habla de

otros instrumentos de cuerda: “Siguen dos guitarras o vihuelas segundas de la misma forma que la primera, pero cuatro veces mayores, las cuales reemplazan el violín segundo y al violonchelo”. La vihuela, instrumento musical antiguo muy popular en España y Portugal, parecido también a una guitarra, se toca pulsando con los dedos o con un plectro, antiguamente algunas vihuelas se frotaban con un arco. Pero la plumilla de Sirouy muestra a estos instrumentos como instrumentos pulsados y no frotados, que en el Patía los denominan bandolín, luego este instrumento va a estar relacionado con los orígenes del tiple, instrumento musical de Colombia (Muñoz, 2004).

Es importante tener en cuenta que en la documentación consultada se registra la presencia de la interpretación de la vihuela por los negros en Popayán, ya que aparece un negro esclavo entregando su vihuela en un dato de cuentas de castigo, antes citado, seguramente por ser en esa época un instrumento fácil de imitar dada su popularidad.

Así, la ausencia del alma en el violín ha sucedido a lo largo de todo el Valle del Patía. Aparece una variedad de violines sin alma, como los violines encontrados en los municipios del Tambo (Quilcacé, La Banda, Pueblo Nuevo y La Alianza), en Mercaderes (Cajamarca, Los Medios, San Joaquín, Casas Bajas), de Patía (poblado del Patía, El Estrecho, El Tunó, Angulo, Galíndez, vereda Palo Verde y Piedra Sentada), Bolívar (Capellanías) y en La Sierra (La Depresión y Párraga) sobre la carretera panamericana. Instrumentos elaborados con distintos materiales: madera, guadua, totumo, concha de armadillo, hechos a machete, con la característica de no tener alma, el palito interior que le da sonoridad al violín. La falta del alma en el violín y ser un instrumento de tamaño más grande parecido a una viola, produce la sonoridad característica del Patía, lo cual le da identidad por ser un sonido más grave y de poco volumen.

Por lo tanto, es de suponer que unos negros libertos del Valle del Patía, que en su huida y por permanecer en un lugar escabroso y de difícil acceso, seguramente no alcanzaron a copiar la parte física interna del instrumento, tan solo lo de afuera, la parte externa. O acaso se deba por la presencia tradicional de instrumentos de cuerda pulsadas como el bandolín y el brujo que en su elaboración no requieren alma, porque su composición es distinta a la de un violín. Por eso, es más



Imagen 11. Violines “hechizos” sin alma, sin el tronquito o palito de madera interior, de Ana Amelia Caicedo del Patía. Y el de Simón Alemeza de Mercaderes. Fotos: Diego Zapata y Paloma Muñoz.

factible que a causa del cimarronaje se llevaran la idea o imagen de un violín imitado de sus lugares de confinamiento, pues en la oralidad aparecen primero los violines en guadua con crin de caballo.

Así, en el proceso de fabricación de los instrumentos primero en guadua, luego en totumo o calabaza y después en madera, al estilo del violín europeo, no alteraron la elaboración de los violines pues hasta el presente se conservan violines sin alma en todo este Valle del Patía, como el de Simón Alemeza, hecho con molde a machete; los violines en totumo, en caparazón de armadillo y de madera sin alma de la familia Velasco en Mercaderes; el de Maximino Carabalí en la Banda Quilcacé, Tambo Sur; el violín de Ana Amelia Caicedo en el Patía. Todos estos violines no tienen alma en su interior.

Transita, entonces, la creencia de que para ser buenos violinistas, para lograr esa sonoridad ideal al violín imitado europeo, qué mejor que hacer un pacto entregándole su propia alma al diablo y así adquirir poderes para que suene bien ese violín; es decir, por su sonoridad entregar la propia alma a cambio del alma del violín.

Y precisamente por ese vínculo del violín con el diablo, estaba más relacionado con la fiesta, con lo carnavalesco. Manifiestan que una vez llegada la Iglesia católica a la región, los violines no podían participar de las celebraciones religiosas. Me cuenta doña María Eva Camilo de La Banda Quilcacé, Tambo (2012) que los curas no permitían que esos violines hechizos de los negros entraran a tocar en las misas, pues:

Los violines se usaban para los arrullos, los niños muertos, fiestas y rumbas. Para los muertos adultos en los alabaos los violines no tocaban porque es un canto solo. En las fiestas de la virgen y los santos los violines no se tocaban porque se escuchaba que el diablo les daba ese valor de aprender, a través de un pedido que les ayudaba a aprender.

Afirman los pobladores del Patía que luego los violines de “fábrica” comenzaron a traerlos desde Cartagena hasta Bogotá y se demoraban alrededor de tres meses en llegar al Valle del Patía porque eran traídos a caballo. Dicen que este tipo de violines más modernos llegaban por Almaguer al Valle, si bien:

Los primeros violines los trajeron de Alemania, uno de ellos lo tiene Parménides y el otro la familia Vásquez, de Mercaderes, que son músicos como Anacreonte, César, Ricardo Vázquez y mi papá. Dicen que eran modelo Stradivarius, por eso se llevaron a la Universidad del Cauca para verificar si eran verdaderos pero descubrieron que no eran originales. (Alejandro Solís, 2000).⁵⁷

En el Valle del Patía a partir de 1930, con la construcción de la carretera Panamericana, empezó el proceso de modernización de este Valle, ya que el Estado aceleró el proceso de desarrollo de una red vial mediante la construcción de la carretera que conectó las poblaciones del sur de Colombia: Cali - Popayán - San Juan de Pasto, convirtiéndose, para los patianos, en un polo de comercialización de productos agrícolas, sal y oro extraídos de la región (Albán, 1999). Y por supuesto con esta construcción sufrió alteraciones significativas la estructura espacial, los modos de vida mágicos y el mundo sonoro de los patianos. Pero lo más curioso a pesar de todos los “avances” tecnológicos del desarrollo, es que los músicos continúan construyendo violines sin alma desde hace doscientos años.

57 Testimonio de Alejandro Solís, de Mercaderes, Cauca. Esto lo cito ampliamente en el trabajo musicológico investigativo que adelanté en el año 2000 denominado *La música del Patía: Negros, violines, brujos y bambucos*. Y aparece publicado en varios artículos.

De tal manera que un violín sin alma muestra un desplazamiento de sentido, de la fuga del negro cimarrón, del escape de la evangelización, de la cristiandad que es la impronta del occidente europeo. Un violín sin alma revela toda una memoria, unas historias de lo que viene de atrás de sus ancestros, de la esclavización, de lo de adentro, de la fuga, del por qué en un territorio cóncavo entre montañas de explotación como han sido los valles interandinos, especialmente los pobladores del Valle del Patía, los evangelizaban, aparentemente para dotarlos de alma, bajo el presupuesto de no tenerla, conforme la clasificación religiosa cristiana que los veía como el salvaje de un sistema mundo, todo porque para ellos los africanos traídos a América no tenían alma, de tal suerte que la mirada hegemónica del mundo venido de Europa comulga con la teoría absolutista de Occidente de la fuerza, una fuerza bruta del imaginario impuesto de ser lo blanco, la raza superior y dominante, con lo cual la Iglesia cristiana contribuyó al ejercicio de la dominación en pro de la expansión de la corona española.

Violines con *alma* en el Norte del Cauca

La región norte del departamento, por donde pasa el río Cauca, constituye un valle interandino entre las Cordilleras Central y Occidental, conformada hoy por los municipios de Suárez, Buenos Aires, Santander de Quilichao, Caloto, Guachené, Villa Rica, Corinto, Miranda, Padilla, Jambaló, Caldonó, Toribío y Puerto Tejada.

Esta zona tiene una confluencia étnica muy fuerte, gracias a la presencia afrodescendiente, indígena y mestiza. En lo que hoy son los municipios del norte del Cauca se construyeron grandes haciendas y explotaron minas a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, con un gran poderío económico gracias también a la crianza de ganado, siembra de arroz, fríjol, tabaco y caña de azúcar; labores que eran desarrolladas por los esclavos en las haciendas.

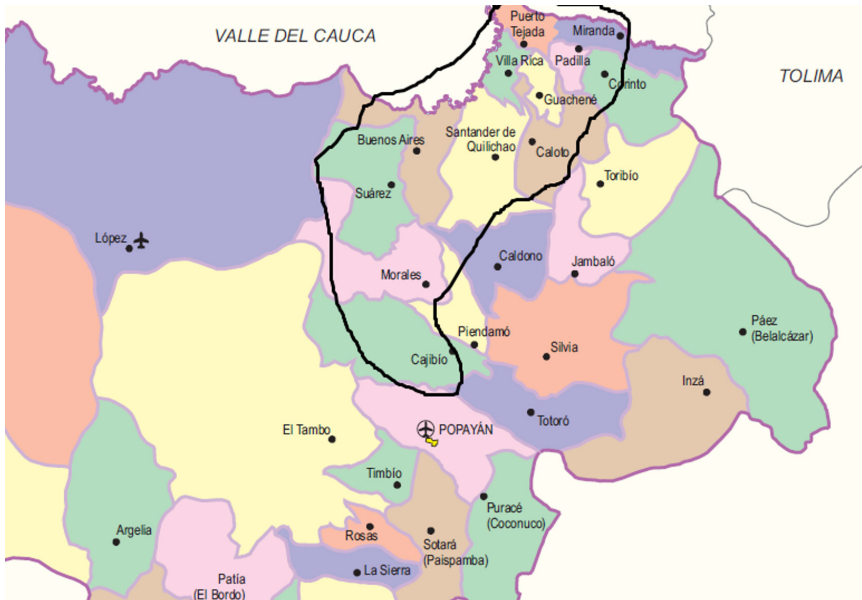


Imagen 12. El valle interandino del río Cauca, norte del departamento del Cauca y señalización de la cartografía de los violines en esta región.⁵⁸

Sucede que los violines negros; o sea, los imitados y elaborados por los negros esclavizados en el norte del Cauca, a diferencia de los violines del Valle del Patía, que aun siendo elaborados también a machete, de manera artesanal, con distintos materiales y formas, en guadua y crin de caballo, sí tienen alma, cuentan con el tronquito de madera que soporta la unión de las dos tapas posterior e inferior del violín. Aureliano Mina, violinista de la vereda La Palomera (Buenos Aires, Cauca), me comentó sobre un lutier o constructor de instrumentos: “En Honduras hay un señor que hace violines hechos a machete, lo único que lleva es ese palito adentro de resto no tiene nada”.

¿Qué pudo suceder? Cuando les pregunté a los músicos del norte del Cauca, si hacían pactos con el diablo me afirmaron que “esos” eran los del Patía, ellos no, pues “Son los del Valle del Patía

58 Mapa del Departamento del Cauca tomado y afectado gráficamente para ubicar la región del Norte del Cauca. Recuperado de https://www.google.com.co/search?q=mapa+departamento+del+Cauca&safe=active&rlz=1C1T5NG_enCO464CO464&espv=2&biw=1093&bih=499&source=lnms&tbn=isch&a=X&ved=0ahUKEwiul8rhiuLLAhVCqh-4KHUhuCiEQ_AUIBigB#imgrc=N4TzsaAD2OG91M%3A (Acceso: 2010)

los que tienen esas prácticas de hacer pactos con el diablo” (Eliazar Lucumí y Luis Edel Carabalí, 2013) Afirman que precisamente cuando tocan el violín hacen la cruz al frotar el arco sobre las cuerdas del violín. Porque la cruz es un arma de defensa, como signo de veneración y oración, y en la doctrina cristiana se ha usado ante todo para ahuyentar las potencias del mal. La cruz de un crucifijo, símbolo más antiguo de dolor, de sometimiento, se emplea para expiar las culpas, consigna moral máxima del cristianismo.

El norte del Cauca, sobre el valle del río Cauca⁵⁹, históricamente tuvo un proceso de evangelización mayor en las haciendas por las comunidades religiosas que oficiaban en ellas. En la hacienda del Japio se establecieron los primeros encomenderos de la Corona española, inicialmente la Compañía de Jesús permaneció durante más de 40 años en la hacienda, ocupando estos extensos territorios para la explotación económica, luego heredó la hacienda la familia Arboleda, con don Francisco Antonio Arboleda y sus descendientes, oriundos de Popayán, quienes haciendo honor a su abolengo explotaron minas de oro en su gigantesca hacienda y en varios sectores de la provincia.

Fue ésta la principal hacienda esclavista del norte del Cauca, con la decisiva presencia de la Iglesia católica representada en sus capillas doctrineras, desde donde se impartían los oficios litúrgicos, cultos en los cuales los esclavos participaban de manera obligada, pues su ausencia era castigada severamente. La hacienda y su capilla se constituían en sitio de confinamiento del que no podían salir sin permiso especial, ni siquiera en los días de fiesta. Era un extenso territorio que hoy incluye los municipios de Caloto, Miranda, Corinto, Santander de Quilichao y las tierras planas de Toribío, con una extensión que llegó hasta los límites cercanos a Popayán, como fue Cajibío.

En el norte del Cauca, la asimilación de la religión católica, a diferencia de otras regiones del país, fue muy fuerte. La Corona española, por medio del adoctrinamiento de los africanos, logró inspirar en ellos un sentimiento de obediencia y sometimiento (De Friedemann y Arocha, 1986). Y aun así, hubo grandes e intensas

59 conformado por territorios confinados para la explotación minera, la esclavización y el trabajo de servidumbre en haciendas, hoy día continúa con la explotación minera de multinacionales y los grandes cañaduzales de los ingenios azucareros.

rebeliones que libraron los negros para obtener su libertad. Luego de la abolición de la esclavitud, los esclavistas trataron de evitar que los negros abandonaran sus tierras, ya que les propusieron formas de campesinado. Algunos hacendados les cedieron terrenos condicionados para que vivieran con sus familias, a cambio de trabajar diez días sembrando caña, plátano y cacao en las haciendas. Los que habitaban las zonas selváticas decidieron quedarse con los terrenos que cultivaban defendiéndolos a toda costa (Cfr. Atencio y Castellanos, 1982; Almarío García, 2013).

El sistema de confinamiento de los negros esclavizados en las haciendas del norte del Cauca y la llegada de la comunidad religiosa de la Compañía de Jesús, tanto en Popayán como en las diferentes haciendas de los demás lugares de la Gobernación de la Provincia de Popayán, trae consigo los violines de Europa, violines que acompañaban las fiestas de la élite criolla que realizaba las celebraciones cristianas en diciembre y en enero con las fiestas del nacimiento del Niño dios, la de los Reyes Magos, y los tiempos de la Semana Santa, del Corpus Christi y los ruegos a la Virgen María.

Con esta cercanía directa por el proceso de adoctrinamiento de los Jesuitas en las haciendas y el hecho de estar confinados especialmente en la hacienda del Japio, los negros pudieron observar e imitar el violín en toda su composición instrumental, tanto las partes internas como externas para su fabricación artesanal, además de los cantos litúrgicos traídos del romancero español de los siglos XVI y XVII, al punto que en la actualidad la gente del norte del Cauca conserva sus cuadernos llenos de canciones religiosas con interés e intención de mantenerlas en la memoria, pues las cantan y recitan, algunas incluso en latín, en las fiestas, sin entenderlas pero que tienen una profunda significación para ellos.

Una transmisión oral de los textos hace que perduren y se mantengan vivos los cantos de juga y los rezos como en las adoraciones al Niño dios, los bundes⁶⁰, las salves o cantos que están ligados al texto en latín, y las novenas que son rogativas durante nueve días después del fallecimiento de un adulto, con himnos y

60 Dichas en el velorio de un 'angelito' o niño menor de siete años, y que en un sentido festivo celebran el buen tránsito de su alma directamente al cielo.

oraciones y salves cantadas *acapella*, y que forman parte de su tradición como un modo de apropiación e integración cultural.

Pero no solo los violines tienen alma, también se encuentra en la manufactura del contrabajo, instrumento muy característico de las agrupaciones de los violines negros en el norte del Cauca, el cual aparece después en esta región, a finales del siglo XIX, coincidente con el origen del contrabajo en la historia musical europea, que en la combinación de elementos propios del violín y de la viola de gamba o de pierna, solo en el siglo XIX el contrabajo adoptó las formas características actuales. Adelmo Casarán, intérprete del contrabajo de la agrupación musical “Palmeras” de la vereda el Palmar de Santander de Quilichao, comentó al respecto (2013):

El contrabajo ha sido un instrumento imponente en la región, de eso me contaba mi padre que cuando dejaron de gobernar los españoles la gente empezó a hacer los contrabajos, había un señor en Puerto Tejada que los hacía, don Aníbal Lobo, este que tengo yo lo hizo él, aunque yo también he hecho violines y contrabajos y los hemos fabricado con pino y cedro, pero mi papá no le dejaba tocar a uno el contrabajo, porque él también lo tocó. Este contrabajo era de mi papá y se lo hizo don Aníbal, pero fíjese que mi papá no era que se sentara con uno a enseñarnos a nosotros los hijos, ese instrumento era intocable, pues cuando él se iba a cultivar lo dejaba en una esquina de la casa y ay de nosotros cuando él regresara y no lo encontrara en el mismo lugar donde lo dejó. Pero yo me daba mis maneras y lo cogía a escondidas para tocarlo y lo iba aprendiendo, claro yo lo veía tocar en las fiestas, así era como uno aprendía, era la única forma de aprender el contrabajo y también con los violines, puacá nadie enseña, así Luis Edel le dé las gracias a su papá en una canción que le hizo, pero él aprendió de niño viendo no porque el papá le enseñara.

Hasta ahora he encontrado que el contrabajo sólo está presente en las agrupaciones del norte del Cauca, como un instrumento musical ejecutado sin arco, de tres cuerdas (el contrabajo

sinfónico ahora es de cuatro cuerdas y con arco), más es un instrumento que a pesar de su tradición en esta región, sí tiene alma. Es decir, que tanto a los violines como a los contrabajos ‘hechizos’, en su construcción, les ubicaron el alma en su interior.

Los violines y los demás instrumentos del formato de cuerdas como las guitarras, el tiple, el requinto, el contrabajo y los instrumentos de percusión como la tambora y los idiófonos, maracas y guacharaca, pueden participar en las fiestas y celebraciones religiosas como en las Adoraciones del Niño dios y en las fiestas de la Niña María en Caloto, entre otros. Por lo menos hasta ahora no tienen ninguna relación estos instrumentos con pactos con el diablo ni brujerías, algo distinto al comportamiento de los violines en el Valle del Patía, donde no podían participar en los cultos religiosos por su relación con el diablo.

Pero sí hay una fuerte creencia en todo el norte del Cauca en los espíritus, curaciones con secreto, ‘queremes’ o brebaje de hierbas con “potencia” y juego de esgrimistas con machetes; prácticas culturales similares a las de los afrodescendientes del Valle del Patía, como en Villa Rica⁶¹, por ejemplo. Roller Escobar Gómez (Entrevista 2014), integrante de la organización afrodescendiente del norte del Cauca UOAFROC Unidad de Organizaciones Afrocaucanas comentó que: “Mi madre me tenía prohibido que me acercara a mi abuelo, porque me decía que ese viejo estaba empautao’, él era músico, tocaba violín y guitarra”. Su testimonio me hizo dudar ¿un empautao’ en el norte del Cauca? Como si adivinara la pregunta que mentalmente me hice, agregó:

Nooo, mi abuelo era de Piedra Sentada (poblado que pertenece al Valle geográfico del Patía), pues la verdad en el norte del Cauca le atribuyen los pactos con el diablo a los del Patía. Cuando niño a escurridizas de mi madre me encontraba con mi abuelo quien me hacía demostraciones de pasar maíz de una mano a otra con los puños cerrados.

61 Villa Rica fue un corregimiento que hasta hace poco perteneció al municipio de Santander de Quilichao, hoy es un municipio aparte. Esta población se fue constituyendo a lo largo del siglo XIX como fruto de los asentamientos negros que huyeron de la esclavitud o que siendo libres por ley se negaron a seguir vinculados a las haciendas.

De suerte que la presencia de violines y contrabajos con almas, el tronquito en el interior del instrumento pudo darse por la cercanía en la interpretación de los instrumentos de los amos, por lo tanto, esto permitió la observación y copia en la imitación de los instrumentos, tanto de su parte externa como interna de los instrumentos.

Un violín *con alma* como los del norte del Cauca, revela la cristianización de la música y el sometimiento de sus cuerpos, en ese proceso de confinamiento en las haciendas, porque esto les pudo permitir la imitación práctica en la hechura de un violín con las características completas de un violín europeo. Pero aun así, para su alma y cuerpo confinados, tuvieron también las fugas temporales de ese sistema mundo impuesto, entre el intersticio de la fiesta de Reyes y la cuaresma, arrebatándoles a los patrones su niño dios y elaborar también ese violín en guadua y crin de caballo con alma y celebrar sus propias fiestas de adoración; mediante un desplazamiento espacial y temporal para realizarlo no en la época convencional de la navidad, sino para adorar a su manera, porque adorar es venerar, reconocer, amar al extremo, amar en el extremo; es decir, lejos de las haciendas y del verbo extremar; para hincharse de músicas, de arrobamientos y conjugar entre todos, con-jugas/ fugas conjurando sus vidas.

Al respecto Grosso (2016) dice: “Porque el motivo de la fuga de las imágenes (de Santos, de Vírgenes) parece ser un elemento constitutivo de las prácticas de fe populares. Notar asimismo la asociación entre fuga de imágenes – fuga de fe”.⁶² En las fiestas de la Niña María de Caloto, en las adoraciones al niño dios y en las distintas fiestas patronales, como las del patrón celestial (del propietario) y populares, transita este violín desde hace aproximadamente doscientos años. Por eso este violín se da el gusto de participar del acontecimiento, de la fiesta, de quien asiste, del que está presente y vivo, pues se asiste a estos lugares para tener abrigo sonoro en la casa de los dioses africanos y los santos cristianos. Se trata de la búsqueda permanente por darle resurgimiento a los espíritus invisibles que habitan los afrodescendientes en este costado del mundo. Y porque

62 Valoración como aporte del Dr. José Luis Grosso en calidad de jurado de esta tesis de grado.

lo que realmente importa es que a pesar de todo en la invisibilización de su ser se reconocen en sus prácticas comunitarias, al permitirse ser con un sistema de violines negros.

Un sistema de violines ya sea *con alma* o *sin alma* ha sido la posibilidad que les ha permitido estar en el mundo, en un escenario en donde los afrodescendientes históricamente han sido invisibles, bajo una invisibilidad del ser, porque en esa actitud y decisión tan violenta que históricamente han dejado las empresas de expansión de la conquista y de la colonia, impusieron un modelo de pensamiento, de degradación y de deshumanización tan vil que se puede ejercer sobre un ser, al modo en que esa marca de occidente todo lo separa, incluso que ha llevado a negarnos en lo que somos como seres relacionados, pero que los negros buscaron re-existir; es decir, como incitando a la inversión de los valores establecidos por el proyecto hegemónico moderno/colonial que los consideró inferiores, sin alma, esclavizados, y que gracias a la simbología de un violín logran la re-interpretación de la vida misma para de construir un mundo de vida a través de unas sonoridades creadas por un sistema de violines negros que les pertenece, si bien:

Lo que es invisible sobre la persona de color es su propia humanidad. La invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser. La colonialidad del ser indica esos aspectos que producen una excepción del orden del ser: es como si ésta fuera el producto del exceso del ser que, en su gesta por continuar siendo y por evitar la interrupción de lo que reside más allá del ser, produce aquello que lo mantendrá siendo, el no-ser humano y un mundo inhumano. (Maldonado, 2007: 150)

Justamente, el violín es el instrumento que posibilita a los afrodescendientes fundir y construir sus mundos de vida relacionados y no ya bajo ese dualismo pretendido por la modernidad de separar cuerpo y alma, ya que por lo contrario logran, gracias a un remedo de violín, fundir sus cuerpos, sus almas y sus antepasados. Porque en una serie de ritmos y fraseos musicales en complicidad con el mundo que les rodea, lo hacen, lo interpretan, suenan, existen. Por

eso el músico y el violín son violín negro, con alma o sin alma pero subsumidos entre sí, porque se necesitan mutuamente, en tanto son correlativos el instrumento como el sujeto que lo practica.

Capítulo Tres

El empautamiento y la transvaloración creativa: una epistémica sémica de los ‘negros’

*Gracias a dios y nuestro señor salvador,
fue el diablo el que me enseñó a tocar violín.*

Felipe Ibarra, violinista (q.e.p.d.) El empaute, el trato de entregarle el alma al diablo

*Tres días y tres noches seguidas tocaba el violín y no paraba,
como si tuviera pacto con el diablo.*

Simón Alemeza (2013) en Mercaderes, Cauca.

Afirman los pobladores de Mercaderes, Cauca, sobre Juan Salvador Angulo “Chavaró” o “Cocaliza”⁶³ como se le conocía comúnmente en la región, que es uno de los músicos empautados, y miembro de una familia con tradición musical, si bien:

63 Apodos que le puso su abuelo. Salvador, afrodescendiente fallecido, violinista de Pantanguajo de la vereda Cajamarca, Mercaderes, hacía grupo musical con sus hermanos Fortunato (guitarrista), Licímaco Angulo y Gentil Angulo, también violinistas como Salvador. Fortunato es el padre de los posteriores violinistas muy reconocidos en la región, Salvador y Gentil Gutiérrez, ya fallecidos. Una característica de los músicos en el Valle del Patía es que proceden de troncos familiares, porque como dice Olivia Angulo del poblado del Patía y Virginio Llanos Caicedo del Tunó: “Los viejos antes casi todos eran músicos, por ejemplo, mi tío Alberto cantaba y tocaba guitarra, hizo poemas y canciones y hoy yo formo parte de las Cantaoras del Patía y mis hijas integran el Palenque del Patía la agrupación de danzas. (Olivia Angulo, 2013).

En trabajos investigativos anteriores que he adelantado como *La música del Patía: Negros, violines brujos y bambucos*, apoyado con una beca de Colcultura, a través del Fondo Mixto de Cultura del Cauca, manifiesto cómo los músicos del Valle del Patía provienen de troncos familiares: La familia Rodríguez con los violinistas tan reconocidos en la región como Diomedes y Gentil Rodríguez de la vereda La Ventic, Patía, ya fallecidos. Con don Gentil logré entrevistarme, diálogo que se encuentra en el video documental producido en 2003 para Señal Colombia, con el apoyo del canal regional TelePacífico, denominado *Bambuco negro*, y publicaciones en el libro denominado *Músicas y prácticas sonoras en pacífico afrocolombiano*, editado por la Universidad Pontificia Javeriana.

Antes había mucho músico, hacían violines, por ejemplo Olimpo Llanos Caicedo hacía violines a machete, las cuerdas las compraba en el Bordo, eran de tiple o de guitarra, era curioso, él hizo un violín para la historia, pero parece que lo quemaron, la gente no sabe el valor que tienen las cosas. Todo el que tocaba era ‘acapella’ sin micrófonos porque no había energía, tocaban tres noches y tres días seguidos y a los músicos no les pagaban, era a voluntad. (Virgilio Llanos, 2013).

Salvador *Chavaró*, violinista reconocido en todo el Valle del Patía como el gran violinista *empautao*, se ha convertido en una gran leyenda en las narraciones de los pobladores donde aparece como el músico que hizo pacto o trato con el diablo para ser un gran intérprete del violín. Cuentan que una noche se fueron a duelo Salvador y el diablo para comprobar quién tocaba mejor el violín. Después de varios días con sus noches de estar tocando su violín junto a sus amigos en una larga parranda, *Chavaró* se fue para su rancho y mientras se detuvo a tomar agua en la quebrada se le presentó el diablo en cuerpo entero y lo desafió a tocar el violín. A pesar del miedo *Chavaró* aceptó la propuesta y arrancó a tocar bambucos patianos y se transaron en una tocata por varias horas.

También cuentan que el olor a azufre empezó a invadir la quebrada, pues el duelo se dio como a eso de las tres de la madrugada, la hora en que cantan los gallos, y Salvador *Chavaró* se sentía en trance, como flotando en el espacio, de manera que sus dientes blancos brillaban como los ojos del diablo en la oscuridad, mientras competía con su rival. El diablo se sintió derrotado y huyó despavorido en medio de un trueno. *Chavaró* corrió a su rancho y cayó sudoroso al suelo, su hermano Gentil Angulo lo vio y pudo percatarse que a su lado estaba el violín y bramaba solo como si lo estuvieran tocando. Desde ese entonces a *Chavaró* le gustaba andar más de noche que de día y no permitía que nadie tocara su violín. A partir de entonces le sucedían cosas raras, pues su hermano Gentil en cierta ocasión quiso levantar el violín de su hermano Salvador pero no pudo, él también tocaba el violín, pero ese violín de *Chavaró* parecía estar cargado de plomo.

Por el sentido cultural de este relato quise irme detrás de la leyenda, pues aún en toda esta región del sur reconocen a Salvador *Chavaró*, como el gran violinista *empautao*. Antes se anotó que *el empaute* es el trato o pacto por el cual se entrega el alma al diablo a cambio de los poderes solicitados.

Una vez llegamos a Mercaderes salimos en busca de su hermano Fortunato, que aún vive, y quien podría contarnos acerca de la vida de *Chavaró*. Antes habíamos concertado una cita a través de un contacto del poblado, y nos enteramos que Fortunato sí había bajado al pueblo, ya que él vive en la vereda de Los Medios y los domingos era posible que saliera al mercado. Y así fue, pero nos faltó a la cita en el lugar acordado porque se había ido al culto de la Iglesia evangélica a la que hoy pertenece. Esperamos largo rato, pero no apareció. Mientras tanto nos fuimos a buscar a otro violinista para darle espera a Fortunato. Regresamos luego a buscarlo y ya estaba ahí, recostado sobre una mesa pequeña, almorzando un pedazo grande de carne con un montón de arroz. Silencioso nos miraba como hurgándonos para saber quiénes éramos, porque yo había ido con el guía de contacto de la localidad, una estudiante y un fotógrafo, y nos dijo que lo esperaríamos, pero al terminar su comida se levantó y con un gesto esquivo dijo que luego regresaba porque tenía que hacer una vuelta, sin embargo, al retirarse, de manera enérgica nos miró y dijo: “Eso que dicen de mi hermano de hacer trato con el diablo no es cierto, sólo que él tocaba violín días y noches enteras y la gente creía que tenía pacto. No, él era creyente”. Y se fue. Lo esperamos, pero no regresó.

Aquella fue una afirmación en la negación, porque el diablo en las palabras narradas “Eso que dicen de mi hermano de hacer trato con el diablo no es cierto”, implica que mediante la negación existe lo negado (Kusch, 2000 [Tomo II]; Grosso, 2008). Seguramente en otros tiempos quizá Fortunato nos hubiera contado todo acerca de la leyenda de su hermano Salvador, pero ahora había otro condicionamiento moral, aportado por su credo religioso como el cristiano, y se señala porque el haber sido católico antes también implicaba un condicionamiento institucionalizado de su espiritualidad. Pertenecer a un “nuevo culto”, el de una religiosidad institucionalizada, lo pone igual a definir entre lo “bueno” y lo “malo”, dentro de ese dualismo claro de la modernidad que se fue apro-

piando de la espiritualidad cosmogónica y de la relación con todo de estos pueblos de América y, más aún, de una espiritualidad negra, africana. En las palabras “Él era creyente” hay una afirmación teológica propuesta por Fortunato, y pareciera que al decir que Salvador *Chavaró* “era creyente” esto ¿Implica la creencia en lo sagrado y de crear, en practicar, de hacer algo sobrehumano?, porque además confirma que “sólo tocaba violín días y noches enteras”; es decir, un ejercicio más allá de lo humano, a modo de un acto creador, espiritual, que se entrega, se da para sí, se desgasta en el derroche, en un acto de mismidad.

Las narraciones de los pactos con el diablo se repiten en las comunidades afrodescendientes que conforman el Valle del Patía. También hay relatos, según Taussig (1993) en el norte del Cauca. Pero es en el Valle del Patía donde ha habido una trayectoria de tratos con el diablo: desde el municipio del Tambo, en la región denominada Tambo Sur o ‘Tambo de negros’, en las veredas del corregimiento de Quilcacé: La Alianza, La Banda y Pueblo Nuevo, más al sur, en el municipio de Patía, en las mediaciones de los municipios de Bolívar, en Capellanías, en Balboa en la parte baja junto al río, y el municipio de Mercaderes que conforman el territorio geográfico del Valle del Patía. En estos lugares los pobladores afirman tener conocimiento del diablo, pues han mantenido la creencia del *empaute* o pacto con el diablo de entregar el alma a cambio de favores recibidos.

Manuel Ussa Fernández (q.e.p.d.) y su hermana Constanza Ussa, en sus trabajos de grado de antropología⁶⁴, revelan estas relaciones de los patianos de tratos con el diablo y el manejo de secretos con el fin de desarrollar ciertos poderes y beneficios a cambio del alma. Años más tarde adelanto un trabajo investigativo musicológico en el que narro los *empautamientos*, más directamente con la música y los instrumentos musicales de la región del Valle del Patía. Respecto al sentido de esta práctica se señala que:

64 *La música del Patía: negros, violines, brujos y bambucos. Presencia y actualidad.*, investigación que también apoyó el programa de becas del Fondo Mixto de Cultura del Cauca (2000), y cuyo informe se encuentra en la Biblioteca de la Universidad del Cauca y en varios artículos publicados. En el video documental *Bambuco negro, bambuco patiano* (2003) aparece esta relación del empaute con la música. Está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bPGLyxOPx80>

Igual, a través de pactos con el diablo o con el duende de oraciones profanas, de fe en algún santo católico, de cristos impregnados en la nuca, etc., se podían lograr esos atributos. (Ussa, M., 1987: 135).

Para el negro patiano **empauto, pauto, compactarse, entusiasmarse, entusiasmo**, son las expresiones que designan las acciones de aquellos hombres que efectuaron tratos con el diablo, con el fin de desarrollar ciertos poderes y disfrutar beneficios a cambio del alma. (Ussa, C., 1989: 96).⁶⁵

En un pacto entre el diablo y los hombres de manera literal, solo los hombres eran *empautoos* para adquirir poderes y bien de fortuna. Los músicos, en este caso, y sus instrumentos como el violín, *el brujo* un instrumento pequeño de cuatro cuerdas y cinco trastes de gran trayectoria en el Valle del Patía y la percusión, como las tambores y los cunos, entran a formar parte como instrumentos a través de los cuales se hace clara la evidencia de esos poderes adquiridos y mostrados en su ejecución. Esto llegó a un punto en que la Iglesia les prohibía la interpretación de los instrumentos, pues su habilidad y desdoblamiento corporal, al entrar en trance, los llevaba a ser arrojados a los ríos. Esto me comentaron hace algunos años los patianos, algo que volvió a recordármelo ahora, en este nuevo estudio, Ana Amelia Caicedo⁶⁶, directora de la agrupación ‘Las Cantoras del Patía’: “La iglesia cuando cada conquistador traía una espada traía una cruz, sino lo vences con la espada domínalo con la cruz. La cruz, el negro la adoptaron y los brujos, tambores, cununos, la iglesia los echaban a los ríos, viendo que los instrumentos los utilizaban fue para comunicarse”.

Vale anotar que este instrumento, igual que la tambora y el cuno o cununo, no podían ser ingresados a la iglesia. Un cura los consideró diabólicos, fijó tal censura e incluso llegó a prohibir, en el caso del brujo, que fuera interpretado. (Cfr. Ussa M., 1987).

65 El resaltado en negrilla es del original.

66 Esta entrevista aparece en el documental *Bambuco negro*, lo realizamos con los productores Juan Carlos Díaz y Sandra Escobar con Telepacifico para Señal Colombia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bPGLyxOPx80>

También se encuentran historias tan reconocidas como la de Sinforoso Urreste⁶⁷, personaje legendario del Patía, quien le hizo trampa al diablo al no cumplirle lo pactado, todo porque el diablo primero entregaba los poderes y luego venía por el alma. Narra la gente que cada día es un año y a los treientos días venía el diablo a llevárselo, galopaban los dos en sus caballos, el diablo detrás, al llegar al pueblo, Sinforoso se tiró al atrio de la iglesia y el diablo se puso furioso porque no lo pudo agarrar. Sinforoso Urreste fue el bisabuelo de Virgilio Llanos Caicedo, compositor y médico de yerbas con secretos y de Aidé Llanos Daza, cantaora de la Vereda El Tuno, Patía.

Asimismo, están las historias de Salvador *Chavaró*; Felipe Ibarra, violinista de Capellanías; Emiliano Guerrero de Hato Viejo, Mercaderes, quien tocaba la tambora y aparece en el tema musical del reconocido compositor mercadereño Jairo Ojeda; Benigno Ríos; Rufino Angulo a quien el diablo mismo le tenía miedo; Cornelio Jiménez, quien citó al diablo en la Fonda Patía y no aguantó el pacto y se desmayó; Juan de Dios Mosquera de Capellanías, Bolívar, conocido como ‘Juan sin miedo’ quien de día era Juan de Dios y de noche Juan del diablo, y así como ellos, muchos otros músicos.

Virgilio Llanos Caicedo de la Vereda El Tuno, Patía, compositor de la agrupación “Son del Tuno” dice que: “El diablo era un hombre con cachos, con un diente de oro blanco, a veces llegaba como hombre y se encontraba con la gente, a veces le veían las espuelas de gallo o las patas de ganado.” Virgilio agregó que: “La gente hacía trato con el diablo para jugar violín, naípe, conseguir mujer, comer pierna de novillo, pero con el compromiso de entregarle el alma al diablo, porque el diablo lo que quiere es el alma. Pero cuando no le cumplían el pacto, el diablo les hacía maldades”.

En todas las versiones de esta leyenda cultural la gente coincide en afirmar que el diablo era blanco o rojo, de pelo rubio, con dientes de oro y tenía los miembros inferiores de un animal, especie de patas de un animal vacuno con cascos.

67 Sinforoso Urreste, personaje legendario de quien también relata esta historia Constanza Ussa Fernández en su trabajo de grado de Antropología, denominado *De los Empautos a 1930*. (1989). Universidad del Cauca, Popayán.

También se dice que los que se iban a empautar del municipio del Patía, subían al cerro de Manzanillo para el empaute los jueves y viernes santos, tiempo en que la montaña se abría y era posible entrar al interior de una cueva, en donde se encontraba el diablo esperándolos para hacer el pacto de intercambio del alma a cambio de los favores solicitados. El cerro de Manzanillo es el lugar mítico y geográfico que los patianos definen como el sitio en donde se pacta, se negocia y se intercambia saberes en la cueva como una especie de protección de la vida para conectarse con sus antepasados.

En todo el Valle del Patía, en su mayoría habitado por afrodescendientes, ha existido esta creencia de que para ser buenos violinistas hay que hacer el pacto con el diablo, igual para adquirir poderes de bien de fortuna, ser guapetones (luchadores), esgrimistas o grimistas y enamorar a las mujeres. Al preguntarles por qué el jueves y viernes santo y no otro día hacían el pacto con el diablo, si era acaso por una manifestación en contra de la Iglesia católica, respondieron: “No, no, no ¡cómo se le ocurre! Lo que pasa es que en esos días Cristo está muerto y no nos ve, no ve los tratos que hacemos con el diablo”.

Es más, los patianos del poblado reafirman sus creencias cristianas pues tienen como patrono al Arcángel San Miguel y celebran la fiesta de la patrona que es la Virgen de agosto o la Señora de Agosto, como la nombran los patianos. En el trabajo investigativo que adelanté acerca del bambuco patiano hace varios años⁶⁸, encuentro que esta virgen está relacionada con la Virgen del Tránsito, patrona del Patía y se remonta a 1749, fecha que data con la “fundación del pueblo del Patía”. La Virgen del Tránsito es la misma Señora del Reposo, y corresponde a la misma figura de la Virgen de la Asunción, pues teológicamente tiene un desplazamiento que concuerda con la noción de ingreso al reino de los cielos, por lo cual está configurada como privilegio de las figuras principales de la Iglesia católica, porque no mueren sino que ascienden en cuerpo y alma. Y se relaciona con la fiesta más antigua en la ciudad de Popayán, cuya patrona también es la Virgen del Tránsito o de la Asun-

68 *La música del Patía: negros, violines, brujos y bambucos. Presencia y actualidad.* Del programa de becas del Fondo Mixto de Cultura del Cauca, 2000. El informe se encuentra en la Biblioteca de la Universidad del Cauca, del cual se publicaron varios artículos.



Imagen 13. Estatua del Arcángel San Miguel, santo patrono del poblado de Patía, ubicada en el templo, representa pisando al diablo y se le observan las pezuñas de animal vacuno. Fotos: Paloma Muñoz.

ción, que tuvo lugar el 15 de agosto de 1537, a través de un acto redactado por el propio conquistador Sebastián de Belalcázar, que dice: “Ponga por nombre señora del reposo porque ella se ayuda a favor contra nuestros enemigos [...] fúndase a treze de henero de treinta y siete años”. (Arboleda Llorente, 1966, Tomo I).

En las narraciones de los pobladores del Valle del Patía se observa que la relación entre esos cambios y contratos de hombres y dioses o personajes sobrenaturales y las creencias cristianas, dilucida la teoría del sacrificio realizada a cambio de dones. Aquello de entregar el alma a cambio de algo, implica una obligación entre las partes: la del *empautao*, el sujeto que entrega su alma al diablo a cambio del alma del violín para que suene de manera fastuosa. Por eso ofrecer algo es ofrecer algo propio, de sí, en este caso el alma del músico, lo cual en palabras de Mauss (1971: 7) se comprende pues: “Hay que darle al otro lo que en realidad es parte de su naturaleza y sustancia, ya que aceptar algo de alguien significa aceptar algo de ser esencia espiritual, de su alma.” Porque la donación es un acto sacrificial que implica la ofrenda, el esfuerzo extraordinario para alcanzar un beneficio mayor, por eso se entrega el alma, a cambio de ser buen

violinista, se entregó el alma a cambio del alma del violín, en su sonoridad; ese compartir saberes es un ejercicio de donación sapiente.

Pero hay que hacer real el don. Por un lado, la obligación de practicar el don recibido, en este caso de interpretar bien el violín, y por otro lado, el de entregarle el alma. En el pacto, el diablo cumple primero con entregar los dones para el disfrute y, en un tiempo determinado, viene por el alma del hombre con quien ha pactado. Por eso si no cumple “le hace maldades” o le cobra la vida, sobre todo a los *empautaos* para tener ganado, muchas mujeres, ser *guape-tones* buenos esgrimistas y tener fortuna, dicen los pobladores. De acuerdo con Tausig (1993), en las culturas occidentales y sudamericanas existe una mitología abundante relacionada con el hombre de vender su alma al diablo a cambio de riquezas, prácticas que son precursoras de destrucción y muerte.

“Benigno Ríos fue empautao y murió en la ruina más grande, todos terminaban en la ruina, daba lo mismo tener poderes para luego perderlos,” afirmó Ilmo Carlos Ramírez, del Patía. (q.e.p.d.),⁶⁹ puesto que pactar con el diablo implica cumplir lo pactado. Y es que para Ilmo Carlos Ramírez y para muchos otros pobladores se devela la carga herética de la verdad en las conversaciones, del condicionamiento moral que era difícil evitar, debido a su carga valorativa de la cristiandad. Pareciera una justificación estratégica en ese vaivén de ser, de supervivencia ante un proceso civilizatorio colonial. Pertener y permanecer en un lugar, habitar un espacio extraño, implica una negociación en el decir, algo que los demás quieren oír, como una estrategia, porque no es fácil evitar la hegemonía enquistada poscolonial (Grosso, 2008). En su diario vivir, en la cotidianidad, ellos la practican como un ejercicio de trueque, de donación, del sacrificio, la capacidad de compartir, de dar al otro en intercambio, en la mano vuelta, en la donación como un acto sacrificial, pues la muerte que conlleva la vida es sacrificio.

Por eso el violín y el diablo cohabitan en el Valle del Patía. Occidente los crea, pero los afrodescendientes lo magnifican y los juntan. Porque viven con ellos, en relaciones de uno y otro con los

69 A don Ilmo Carlos Ramírez (q.e.p.d.), que era un señor muy conocedor de las leyendas e historias patianas, logramos entrevistarle para el documental que realizamos en el 2003, denominado *Bambuco negro*, y elaborado por Telepacífico para Señal Colombia Canal Nacional de Televisión. Luego de esta entrevista don Ilmo fallece.

que interactúan. Elaboran e interpretan el violín, hacen música en una relación íntima espiritual, cósmica, con el alma de todos, en relación con la naturaleza, los seres no humanos, con el diablo, con los sonidos del agua, con los otros, en una relación musical colectiva, a partir de la laboriosidad de su trabajo como agricultores.

En las conversaciones la gente demuestra la añoranza de la creencia del diablo. Ahora pareciera que no se entusiasma con el diablo, con los *empautos*, antes la gente tocaba cuerdas y se entusiasmaba, frente a lo cual Don Ilmo Ramírez (2003) afirmó: “Hoy en día el diablo ya no se deja ver de nadie, pero ahora hasta la guerrilla corrió al diablo, antes uno creía y le tiraban piedras o palos, pero ahora ya no hay creyencia, por eso hoy ya no hay eso.”

El empautamiento, una perspectiva epistémica de negociación cultural.

El diablo y el violín

Amberto Rodríguez,⁷⁰ afrodescendiente del Bordo, capital del municipio de Patía, dice:

El encargao mandaba pruebas para ir venciendo y acercarse para el pacto. Pruebas como por ejemplo: El interesado en el trato tenía que llevar un gato negro sin un pelo, todo blanco y lo cocinaba, lo hervía todo el día hasta que quedaba en los puros huesos, sin carne, sacaba esos huesos y los votaba hacia atrás y mientras tanto el diablo le hacía destrucciones y si con el último hueso al tirarlo voltiaba a mirar, no servía para el pacto, pero había que tomarse ese caldo del gato. El gato era negro, como nosotros.

Amberto Rodríguez (2013) en su narración me dice: “había que llevar un gato negro sin un pelo, hasta que quedara blanco” y más adelante afirma: “tenía que tomarse todo ese caldo del gato y

70 Conversación que sostuve con don Amberto Rodríguez en la galería, día de mercado en El Bordo, cabecera municipal de Patía, 2013.

votar los huesos hacia atrás sin voltear a mirar.” ¿Acaso significa que debía olvidar sus antepasados, su ancestralidad para asumir un tipo de ser humano distinto? Puesto que el colonialismo, como dispositivo de la Modernidad, no solo era el sometimiento en el orden político y económico, sino que se legitimó también en lo físico de los cuerpos, en tanto violencia simbólica a través de imaginarios y concepciones, en la que se fueron construyendo personas, culturas y conocimientos como esa nueva configuración del orden mundial de Occidente.

Con ese discurso de sometimiento y control del viejo mundo como fue la estratificación de la estructura racial, la pureza de sangre se crea para diferenciarlos de ese referente ideal de ese sujeto blanco, europeo distinto de los “bárbaros”, “salvaje”, como lo ilustra Santiago Castro-Gómez (2005: 57), cuando sostiene que “El Nuevo Mundo se convertía entonces en el escenario natural para la prolongación del hombre blanco europeo y de su cultura cristiana. Dicho en otras palabras: el discurso de la limpieza de sangre”. La pureza de sangre es una estructura de poder hegemónica racial creada para ir consolidando un discurso discriminatorio del sistema mundo Moderno, que luego se legitimaría a través de la construcción del Estado nación. De un discurso establecido sobre lo que se debe ser, ser blanco y lo que no se debe ser y, por supuesto, el indio fue primero sometido y luego el ‘negro’ a la clasificación axiológica del sistema colonial.

Un tipo de ser humano que históricamente se fue configurando, adoptando y adaptándose a ciertas características étnicas de Europa, el de ser blanco. No es gratuito que Amberto Rodríguez reafirme diciendo “el gato era negro, como nosotros”, en ese sentido, el ser blanco pasó a ser casi consustancial del ser moderno; el ser moderno implicaba un cierto grado de “raza blanca”. Un rasgo característico de clasificación social como dice Maldonado (2004: 132) “Entre más clara sea la piel de uno, más cerca estará de representar el ideal de una humanidad completa”. Esa era y es la concepción que se ha mantenido hasta ahora respecto a la colonialidad del ser en América de unos pobladores de culturas indígenas, como de afrodescendientes.

Es cierto que los procesos de colonización y evangelización marcaron la pauta dualista entre el bien y el mal, y este diablo es el acusador, el que controla, es el maligno. El Valle del Patía ha sido conocido históricamente como un territorio portador del mal. El Patía lugar escabroso, de negros, de abigeato, baja asociación al ejer-

cicio de la fuerza, de la esgrima, del crimen y el trabajo forzoso en la minería. Recuerdo de niña que algunos adultos le decían a los niños en Popayán cuando eran necios, traviosos, desobedientes y callejeros, frases como: “Si te portas mal, te come o te mata un negro del Patía”. Epítetos como “negros”, “salvajes”, “infieles”, “sin alma” a lo largo de la colonia y hasta mediados del siglo XX, eran el mal para todo aquel que no estaba dentro de la norma establecida por la conducta moral del Estado-nación. Unos ‘irracionales’ eran considerados los afros en una racionalidad colonial, por su particular concepción y comportamiento distintos. Posteriormente fueron declarados “apátridas” por no ser partícipes de las contiendas en la campaña libertadora comandada por Simón Bolívar, ya que esa lucha la comandaban los que habían sido sus amos antes de fugarse y dejar de ser esclavos. El antropólogo Michael Taussig recuerda que:

El diablo fue traído al Nuevo Mundo por el imperialismo europeo, y aquí se mezcló con las deidades paganas y con los sistemas metafísicos representados por esas deidades. Y sin embargo, eran tan distintos de los europeos como distintos eran los sistemas socioeconómicos indígenas. Bajo estas circunstancias, la imagen del diablo y la mitología de la redención llegaron para mediar entre las tensiones dialécticas corporizadas en la conquista, y la historia del imperialismo. (Taussig, 1993: 11).

Un diablo venido a América es el que supone el origen del mal sobre la tierra y el que predomina desde el siglo XIII, aunque sus orígenes sean remotos, ubicados en el Antiguo Testamento. En distintas culturas aparece esta figura del diablo como el responsable de catástrofes y desgracias, es el “enemigo de la humanidad”⁷¹. Entre los indígenas Yanaconas del Macizo Colombiano y los Coconucos, al diablo cristiano lo denominan el *Putas* que es igual a llamarlo Satanás, el portador del mal, pero en su lenguaje indio aparece un diablo llamado ‘Jucas’ o ‘Viruña’ que para ellos es el espíritu tutelar de las huacas en donde está el oro enterrado. Porque la imagen de

71 *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo. El diablo medieval. “Non te riepto, ca eres una cativa bestia”*. Recuperado de http://www.vallenajerilla.com/berceo/indice_diablo.htm

ese diablo, Satanás para ellos, es el que se deriva del español, del cristiano con botas y espuelas, relacionados con “los que comen sal”, los bautizados (Urrutia, 1991).

En los países de oriente, en Indonesia, por ejemplo, este personaje no aparece como una entidad del mal, sino como fuerzas materiales. En la traducción occidental se conoce como las “fuerzas bajas”, pero estas fuerzas están concebidas como las fuerzas materiales necesarias, relacionadas con la mente y los pensamientos, por lo cual la mente debe aquietarse para alcanzar el mundo espiritual; en consecuencia, el ser humano ha pasado a estar regido gradualmente más por las fuerzas materiales, por el pensamiento, la razón, en vez de estarlo por la quietud del sentir del ser interno, el *jiwa* el alma. (Susila Budhi Dharma, citado por Sumohadiwidjojo, 1982).

Pero ese diablo, el que llega a estos territorios, es aquel cuya omnipresencia proviene justamente de Europa, en la creencia de un “Ángel caído”. Según el cristianismo, el diablo es un ser sobrenatural maligno, adversario de Dios y tentador de los hombres, con la serpiente del Génesis (3:1-5). En el Nuevo Testamento se identifica con el Satán hebreo del Libro de Job (1:6-8), en el Evangelio de Mateo (4: 8-10), y con el gran dragón del Apocalipsis (12: 9), todos como un solo personaje. El término *shatán* entra después en la vida jurídica israelita, y alcanza el sentido de ‘acusador delante del tribunal’ (Sal. 109, 6; Zac. 3, 1) y el término *shitna*, derivado de la misma raíz, es la ‘acusación’. Su equivalente en griego es *diábolos*, procedente del verbo *dia-ballō*, y posee un significado semejante de ‘oposición’ o ‘enfrentamiento’.

Un diablo de Europa que ha inspirado obras literarias de la talla del Fausto de Goethe o del Dr. Faustus de Thomas Mann. De la historia musical de Occidente, en los relatos en tensión, de Niccoló Paganini (1782-1840) conocido como ‘el violinista del diablo’, quien fue un virtuoso genovés del violín considerado como el más grande intérprete que ha habido hasta la actualidad, su técnica era tan deslumbrante que la mayoría de sus contemporáneos consideraban que había hecho pacto con el diablo, al punto que la Iglesia se negó a que Paganini fuera enterrado en cementerio cristiano. Las historias sobre los violines Stradivarius, los Luthiers y el Diablo, los rumores sobre estos pactos satánicos, se encuentran arraigados en Europa y, por lo tanto en sus “colonias” de América y África.

A propósito de los relatos acerca de la figura del demonio y del pacto satánico, de las maldiciones, de los objetos malditos que se prodigan en el tiempo y las historias, Amberto Rodríguez (2013) reafirma en la oralidad de los patianos los conceptos de “subir” al cerro de Manzanillo y el de “se abre” la montaña, cuenta que:

Los negros cimarrones subían al Cerro de Manzanillo para ver al África y lloraron hasta formar una laguna, ahora ya no hay laguna, solo hay vegetación. La gente se envolataba, se perdía en esa montaña. Hay algo misterioso porque cuentan que en cierta ocasión alguna gente subió al cerro y tomaron fotos y no apareció nada en las fotografías y la grabadora se les apagó. Ese cerro de noche se queja y hay una ruidamenta, es tenaz. Dicen que en el cerro de Manzanillo hay una cueva, no como la cueva de Uribe en Galíndez que es hechiza, la de Manzanillo es natural, no es muy honda, es como entrar a un quiosco redondo para el empaute, para la música.

El diablo, el de Occidente, el del cristianismo, el máximo-malo, el legendario personaje que puebla los cerros, como el del Cerro de Manzanillo, ha sido la figura que ha representado el control y ejerce en calidad de juez del sistema mundo de Occidente. Los afrodescendientes dejan entrever que tienen un ámbito propio, en donde solo ellos pueden entrar, y al cual, nosotros, los investigadores, los blancos u otra persona ajena a su lugar, no lo puede hacer. Ellos, sin cometer el más grande pecado del que habla el cristianismo, sí pueden hablar con el diablo. Por eso la gente distinta a ellos se envolataba y se perdía en el cerro de Manzanillo, donde no se puede “capturar en fotografías ni grabadoras”. Solo ellos lo podían hacer, y además subir a terrenos vedados por la cultura hegemónica, a re-vivir ancestrales relaciones animistas de origen africano. Porque pueden pactar con el diablo sin miedo y sin pecar.

El diablo en las creencias religiosas, y especialmente en la cultura cristiana, es el causante de la diferencia entre el “hombre” y el animal, lo cual determina que es el mismo cristianismo, en el orden colonial, que hace esa diferencia y no solo en términos del lenguaje, sino en lo simbólico, quien domina la naturaleza es el “hombre” y,

por lo tanto, éste no forma parte de ella, sino que es hijo de Dios. En este sentido, si el diablo es el que pertenece al mundo de abajo, de lo oscuro, de lo salvaje, de lo malo, según las concepciones del sistema colonial, son los negros también pertenecientes al orden de lo de abajo, de ser salvajes, animales, de la misma manera que el diablo de Occidente. Si tanto el diablo como los negros están asociados con el mundo de abajo, con la naturaleza, con lo salvaje y opuestos a lo humano, entonces, ese mundo de abajo pero transvalorado es el que les permite la posibilidad de permanecer, de estar, de existir; es la posibilidad de vida. Por eso el diablo forma parte de sí, de sus creencias y no hay que extrañarse si los dos están ubicados en la misma categoría de simbolización.

Los afrodescendientes del Valle del Patía lo transvaloran creativamente, pues invierten esa concepción del diablo, dado que por medio de esa inversión conceptual del diablo se invierten ellos también. Por eso es que “subir” a los montes resulta estratégico, nosotros también “subimos”, dicen, “para ver al África y llorar hasta formar una laguna y hacer el pacto”. Pareciera que quisieran decirnos: así como Occidente sube con sus dioses y profetas, como Jesús se transfigura en una loma, Cristo muere en otra y Moisés habla con Dios en otra alta montaña. Es una manera de mostrar una superioridad negra, a manera de la transvaloración simbólica, de tipo axiológico, creativo y político, si bien se invierten los conceptos y su significado pero con una identidad para sí, específicamente en el entendimiento y manejo del misterio, donde colocan el origen y manantial de la vida, de la música, en lo alto.

Con ello están diciendo en verdad que para ustedes lo que llaman diablo, y excluyen como lo-máximo-malo, para nosotros es lo contrario: son los espíritus de la música, de la voz, del canto, de la palabra, del lenguaje, del poder. Porque ese diablo que viene del mundo de abajo lo sacamos y lo elevamos a lo máximo-bueno, ya que lo volvemos maestro, el que enseña a tocar violín, el que acompaña. Para nosotros, los mestizos, es un mundo vedado, que inmediatamente excluye, si se trata de un diablo traído para asustar y someter. Para nosotros, dicen los patianos, es un ámbito de encuentro con nuestras raíces sonoras. De ahí que era la posibilidad de que ese violín sonara en asociación con lo que evoca una realidad situada, pero más allá de los sentidos, bajo una experiencia sobrenatural en

el lenguaje de las cosas simbólicas. Habitar ese suelo en lo alto, interpretar ese violín en lo alto del cuerpo, implica lo que emerge del suelo pero a la vez se sumerge en sus raíces de africanidad.

Con esto estoy indicando dos movimientos que parecieran contrarios, la emergencia de aquello, que desde el suelo sale a la luz, o se sumerge como aquello que enraíza en el suelo de sus creencias y de identidad con sus antepasados, mas también implica aquello que no salió de ese suelo, sino que intenta enraizarse de nuevo para dar a luz una nueva vida, una nueva cultura; en este caso, con la música de los violines de Occidente pero con raíces africanas, en este lado del mundo que es América.

En cualquiera de los dos casos el violín emerge y se implanta para elevarse, para ir a sus mundos de vida, con lo que instaura, porque va más allá, adentro. Adentro de su memoria histórica, adentro de la concavidad del violín buscando el alma de la sonoridad, buscando sus almas, sus raíces de origen, porque el violín en su génesis proviene del norte de África, pero para la elaboración de una nueva cultura. Interpretar ese violín que está en lo alto emerge hacia la luz, porque tocar el violín los conecta con lo superior. Por eso el diablo sube desde el suelo y se eleva, emerge desde abajo en la transvaloración que los afrodescendientes le dan. Porque la cultura de alguna manera concilia, encuentra aquel o aquellos símbolos que justamente pueden contener el movimiento ascensional. Y el violín y el diablo son los símbolos medidores de la ascensión, de la supervivencia.

Un diablo transvalorado es “generoso”, si bien da poderes para ser buenos músicos, tener fortuna, conquistar a las mujeres, tener ganado, ser luchadores con la esgrima, ser guapetones, hombres valientes y guerreros. La mayoría de los pobladores afirman tener testimonio de su existencia, la del diablo, ya que lo describen como una persona, pero que cambia de acuerdo a la necesidad. La mutación se da dependiendo de la persona o animal, pero en su mayoría coinciden en afirmar que es una persona, roja o blanca, de pelo rubio, con dientes de oro, ojos rojos, con cachos y pezuñas de animal vacuno, aunque otros lo describen con espuelas de gallo y se transforma de acuerdo a sus requerimientos.

Se trata de la representación que hacen de lo que es Occidente, la modernidad con el ideal optimizado del sujeto europeo, el modelo de Europa que se pretendió implantar en todas las lati-

tudes de la tierra, donde todos los seres humanos debían parecerse a ese ser muy pensado que es el espejo del “hombre” europeo. Pero ellos no lo han visto jamás, solo a través de otros lo han visto. Los afrodescendientes del Valle del Patía dan fe de señalar a quienes sí lo han visto, los que sí han hecho el pacto con el diablo. Solo que al ir a preguntarles dicen que ellos no lo han visto, pero sí fulano de tal y así sucesivamente se van pasando de boca en boca la creencia de la existencia del diablo. Porque de todas formas como el diablo proviene del cristianismo, forma parte del mismo dogma y solo es malo en los mismos rezagos de la moral impuesta por la cristiandad, por eso lo niegan. “Para que no crean que el negro no es creyente”, me dijo Virgilio Llanos de El Tunó, Patía.

Pero ese diablo en el Valle del Patía lo van distanciando de la cristiandad, lo transvaloran creativamente y les pertenece porque: “El diablo [...] el mejor amigo que uno puede tener, porque si no existe el diablo es como si no existiera el sol”, afirmación que hacía el *empautao* Juan de Dios Mosquera del poblado de Capellanías, Bolívar, en palabras de Olivia Angulo cantaora del Patía (2010). El diablo aparece como el compañero que ayuda, que auxilia, contaban que algunos habían tomado la costumbre de invocarlo, muy familiarizados para llamarlo como ayuda para algún oficio, cuando se tenía dificultad para alzar un ‘guango’ de leña, decían: “Dónde estará el diablo para que venga a levantar esta leña” e inmediatamente aparecía y ayudaba a cargar el atado de leña. En otras ocasiones si subían una loma y con el cansancio lo invocaban para que les ayudara, inmediatamente los llevaba veloz y los ponía en la cima de la montaña a donde querían llegar. Este es un diablo juguetón, lúdico como el que relata Virgilio Llanos (2010) “La gente hacía trato con el diablo para jugar violín y naipe”.

Porque hay un trato, una negociación, un movimiento de adentro hacia afuera, desde sus almas, su interioridad del cuerpo, en una cueva que también simboliza el adentro, que permite la condición de humanidad en tanto es el lugar, el espacio simbólico temporal para proteger la vida, los ancestros, la cultura, su sabiduría. Por eso, la doble posibilidad de llegar al afuera pero estando adentro, llegar a la superficie pero echando raíces. Por lo tanto, el abajo y arriba quedan ligados, relacionados en unos opuestos que se

complementan. Y a su vez viven aquí con un instrumento musical de madera vegetal que los eleva, los conecta con lo sagrado.

Todo ello ocurre porque el diablo ha sido su amigo, el personaje clave para el aprendizaje, es el que enseña. Cuando le pregunté a Felipe Ibarra (q.e.p.d.) (1999), violinista de Capellanías, Bolívar, quién le había enseñado a tocar violín me contestó: “Gracias a Dios y nuestro señor Salvador, fue el diablo el que me enseñó a tocar violín”. Porque el diablo y el dios del cristianismo son las categorías de la dualidad opuestas para Occidente (Kusch, 2000), pero para los afrodescendientes son categorías de la dualidad que se complementan en un trato, en una negociación cultural que han establecido en sus vidas. Por eso en las veredas de Suárez como en La Toma celebran la adoración del niño Dios con dos niños dioses: uno blanco y uno negro, a modo de opuestos que se complementan.

Si bien ello entabla una negociación, un trato en la colonialidad, es mediante una relación de negociación cultural transvalorada; es decir, que en el trato toman del otro lo que necesitan de la imitación y luego lo transvaloran y simbolizan para darle una identidad. Se pacta, se hace el trato con el otro distinto en el *empautamiento* como una estrategia en defensa de lo cultural, de la existencia ontológica, a modo de una construcción cognitiva, creativa, epistémica y simbólica en tanto sea posible la vida. Porque ello simboliza, por un lado, los rezagos de la dominación y, por otro lado, simboliza la libertad con un diablo que ironiza, pues “da risa”, da poderes y el poder en este caso es un proceso de funciones y relaciones de elementos como el alma. El violín y el diablo se presentan como los mediadores y la naturaleza como el mejor medio para pactar.

Por eso el diablo es humano, “blanco”, y a la vez es animal y es tenebroso, ese es el diablo de Occidente de la cristiandad y el diablo amigo; el que transvaloran es el de los afrodescendientes del Valle del Patía, ya que es espíritu de la misma manera que el violín es cuerpo y es madera, es objeto y sujeto, es europeo y africano, es sonoridad, es alma, es trance, es materia y materialidad. El diablo es blanco y rojo, de cabello rubio, con una imagen humana pero con cascotes de animal vacuno o de espuelas de gallo, que representa la imagen del “salvaje”. Y se supone que los salvajes de este territorio son los negros, por lo tanto en la representación termina siendo él naturalizado, una forma clara de Occidente, más permanece en

esa *transvaloración creativa* porque en algunos momentos es el máximo-malo y en otros lo convierten en su amigo, es el maestro, el que enseña, el lúdico, el dador, el que ‘hace maldades’, el que cambia de acuerdo a la necesidad.

Y no es hibridación, cuyo origen biológico corre el riesgo de traspasar la esterilidad del término a la sociedad y a la cultura, como si fuera la producción de fenotipos a través de cruzamientos genéticos (García Canclini, 1989). Tampoco sincretismo cultural, que ha servido para reconocer las mezclas de culturas, religiones a fusiones más complejas de creencias pero desde un concepto de Occidente. El uso sincrético ha solido ocurrir como si estas acciones se dieran amistosamente, mediante mezclas musicales y de formas multiculturales de organización social, como si toda esa mezcla se diera en el devenir de la negociación amistosa, cuando por lo general ha habido una cultura dominante que impone.

En el caso del *empautamiento* es distinto porque a pesar del sometimiento y la dominación, es el dominado el que acuerda tener elementos del otro que somete, aún a pesar del sometimiento colonial, de tipo evangélico. Lo que han hecho los afrodescendientes es que en una relación imitada invierten axiológicamente; es decir, transvaloran el concepto y la simbolización para otorgar identidad, en este caso, a los afrodescendientes y no tanto a la cultura dominante. Entonces, sucede esa ascensión y la transvaloración que tiene poderes y que a veces pareciera el doble complementario de Kusch (2000), la semiopraxis y la torsión simbólica de Grosso (2012), la transvaloración de los valores o inversión de lo bueno y lo noble de Nietzsche (1975). El empautamiento cultural es una concepción epistémica teórica, creativa y simbólica, más de los negros que de los otros, los dominadores.

Ahora bien, creer en el diablo de Occidente no es una desviación de la fe, porque los afrodescendientes en la actualidad son cristianos católicos, evangélicos, testigos de Jehová, Pentecostales, entre otros grupos, sino que es la transvaloración axiológica que le dan los afrodescendientes lo que significa una negociación cultural en donde el *empautamiento* es un acto mágico, de embrujamiento, de transvaloración axiológica, sémica, de trato con el *otro* diferente. Implica un despliegue estético de agenciamiento de la vida, de hacer mundo.

Es decir que el *empautamiento* se constituye en una perspecti-

va teórica epistémica, creativa y simbólica que indaga en las relaciones interculturales de colonialidad, en la sémica de un pensamiento de relaciones culturales diferentes y en tensión. En esas relaciones los actores han ido estableciendo unos saberes/haceres de acomodamiento cultural, que les dan identidad, en este caso, a los afrodescendientes, a los dominados. Porque a pesar de simbolizar, por un lado, los rezagos de la dominación, por otro lado simboliza la libertad otorgada por un valor axiológico mágico, místico, que habita en ellos y les da identidad, pero en la *transvaloración creativa*.

Los afrodescendientes tienen rasgos de colonialidad de Occidente pero también tienen unas sedimentaciones culturales de africanía y se mantienen en una relación convencional social de intercambio establecido. Es decir, que están ahí en una inversión epistémica y simbólica de un acto de negociación imitada, con sus creencias, su espiritualidad de origen, sus culturas y su relación complementada con las religiones del cristianismo de este continente latinoamericano, pero en una nueva creación cultural, o como dice Aníbal Quijano (2000), en una nueva existencia social.

Porque en la *transvaloración creativa* el diablo es la luz del sin luz, el sabio en la tierra, el que ilumina, el que enseña, el oscuro, el tenebroso. Y el violín, la divinidad sonora en la tierra, a través del alma es la posibilidad del ser individual en colectivo, en un son, son-ellos. Una concepción distinta, una espiritualidad epistémica invertida, de entrar y salir mediante la cual re-crean la palabra, las concepciones y acciones, lo cual les permite vivir la religiosidad en la esencia de su diario vivir, en lo sonoro, en los rituales de lo místico, de lo sagrado y de lo “profano”.

Porque en el fondo el cristianismo, a pesar de su evangelización, está en ellos con su espiritualidad cosmogónica en una nueva cultura, si bien ellos *re-ligan* su existencia entre el mundo material y espiritual. Adquieren la religión cristiana católica, la del evangelizador, y la reinventan con misas y rituales afrodescendientes, con bailes, cantos y toques de adoración al Niño dios y con teatralidad, cantos de bambucos patianos, licencias, y tonadas, responsorios de pregunta-respuesta a los santos patronos, a la virgen y a cuanto motivo haya para celebrar. No obstante, lo transvaloran todo, porque eso que suena, suena a ellos, no a la música de Occidente,

porque eso que simbolizan significa para ellos, no para Occidente. Religión con embrujo, diablo con dios, lo malo con lo bueno, la adoración al niño dios y el ‘mamarón’ (personaje que en el norte del Cauca en las fiestas representa lo demoníaco), el alma como la posibilidad de vida y de muerte para no morir, la madera es humana, la naturaleza habla, el río enseña, lo oscuro es sagrado, es misterioso. Porque viven aquí, y el diablo y el violín permiten eso, vivir aquí, pero en una nueva manera de vivir el mundo que da poderes, negocian, enseñan, aprenden, por eso hay música, creatividad, hay goce y sacrificio, entonces es posible, en la medida en que todo lo transvaloran axiológicamente.

También por eso en el Valle del Patía el violín y el diablo cohabitan transvalorados creativamente, porque viven con ellos, en relaciones de uno y otro con los que interactúan. Elaboran e interpretan el violín, hacen música en una relación íntima espiritual, cósmica, con el alma de todos, en relación con la naturaleza, los seres no humanos, con el diablo, con los sonidos del agua, con los otros, todo ello dentro de una relación musical colectiva, en la laboriosidad de su trabajo de ser agricultores. Si bien “Soy agricultor ante todo, primero fui bailarín y luego pasé a ser músico y ahí me quedé componiendo canciones”, como dice Virgilio Llanos (2010), compositor de la agrupación Son del Tunó.

De ahí que para algunos el diablo es malo a veces y otras es bueno. “El diablo me da risa”, comentó Lola Grueso (2013), la maestra de la escuela Dos Ríos de Galíndez, Patía, pero a medida que avanza en la conversación va modificando los conceptos, si bien:

El diablo es un espíritu tentador, hombre malo, se dedicó a enamorar a los hombres, pues ese enamoramiento de ofrecerles el poder porque el poder se usa en diferentes direcciones, hay el poder para servir y el poder para hacer el bien y el mal. En el poder del diablo es para hacer el mal. Se habló mucho del poder que tenía el diablo y en ese defecto, muchos hombres hicieron pacto con él, para hacer plata, fortuna, tener todo lo que quisieran a su alrededor. Por eso la historia del Patía está marcada y está como adornada de esa magia, de esos hombres como de esa época encantada diríamoslo así,

en que en sitios especiales, ellos hicieron ese acuerdo con el diablo, en que el diablo les diera el poder de enamorar y conseguir las mujeres fueran soltera, casada o lo que fuera, de tener plata para hacer y deshacer, de tener fortuna, el de tener ganado, pues en la mayoría de casos estaba caracterizado por tener ganado, porque lo que les ha dado estatus al patiano ha sido el ganado, la vida del patiano ha estado enmarcada por eso.

Y no duda en aclarar que el diablo es malo pues es el que llegó de Occidente, pero en la conversación con la maestra Lola se ilumina su rostro y su expresividad corporal se transforma como si se ‘desdoblara’ en emoción, cuando empieza a narrarnos sobre ese embrujo, el *empautamiento*, que le da la identidad al Patía y más aún, lo que para el Estado y para la sociedad en general es malo, es delito; históricamente a los patianos los han relacionado con el abigeato o robo de ganado, ella lo reivindica como un hecho bueno, el de tener ganado, una donación del diablo que les da identidad, según lo afirma Lola Grueso.

Precisamente en esa transvaloración, el ganado en el Valle del Patía ha tenido un gran significado, porque “tener ganado ha dado estatus al patiano”, por eso el descarne, el robo de ganado, el abigeato en la concepción jurídica del Estado es un delito, a diferencia del negro patiano, para el que tener ganado y comer carne ha tenido y tiene grandes connotaciones y significaciones como actividad para el desarrollo económico, social y cultural, en tanto actividad defensiva de la vida de la población patiana. El ‘descarne’, ‘comer ganado’, como actividad destinada a la consecución de carne por parte de aquellos que, frente a la ruptura del anterior sistema de relaciones adaptativas del proceso colonial, vieron en el descarne o en otras de las expresiones del llamado abigeato, una salida viable por medio de la cual dar respuesta a sus necesidades. (Cfr. Ussa, 1987).

En la oralidad de la gente del Patía está la creencia de una vaca blanca, muy gorda, sinónimo de abundancia, de riqueza y de bienestar, llamada la *vaca de oro* o *madre del ganado* que salía de las aguas y solo se le aparecía a algunos, no a todo el mundo, y en ocasiones salía para aparearse con el ganado y desaparecía. Con esta creencia era como se reproducía el ganado en el Valle del Patía. Una figura

más de la representación de Occidente como *vaquita blanca*, *vaquita de oro*⁷² pero transvalorada en el descarne, en lo que es abigeato para el Estado y para los afrodescendientes es una inversión axiológica. Los pobladores argumentan que la escasez de ganado en estos tiempos en el Valle del Patía se debe a que un insensato cazó a la vaquita blanca y gorda, por eso no pudo volver a fecundar, todo porque:

El descarne, comerganado, pelar, descarnar, pesar, hacer el levante, hacer el avance, rebuscarse, arriar, jalar, son expresiones que designan, para el negro patiano, un equivalente del término jurídico empleado por el Estado colombiano conocido con el nombre de Abigeato o Hurto de Ganado Mayor. Sin embargo, mientras que para el Estado expresa un delito, algo punible, para el habitante del Valle del Patía expresaba –y aún expresa para aquellos que carecen de tierras, de fuentes de empleo, que no mantienen fuertes vínculos con la sociedad mayor– un mecanismo adaptativo integrado al sistema social y cultural que, si bien podía ser castigable dicha sanción estaba mediada por otros múltiples elementos. (Ussa M., 1987: 52).⁷³

En la actualidad persiste la concepción dual de lo malo y lo bueno en los pobladores, pero *de-construyen* esa categoría dual de Occidente que separa y la transvaloran, pues juegan con ella, en un acto invertido axiológicamente. El bien y el mal son relativos, me dijo un día Ana Amelia Caicedo (2012) la directora de la agrupación coral Las Cantaoras del Patía:

Lo malo es bueno, porque fíjese que cuando comenzó la erradicación de los cultivos de coca en la región, el gobierno les daba plata a los sembradores para que acabaran con los cultivos ilícitos, pero vimos como a nosotras no nos dieron dinero porque no teníamos de estos

72 En el trabajo de grado de Manuel Ussa (1987: 133) también aparece esta creencia de la “Madre del ganado”.

73 El resaltado en negrilla es del autor.

cultivos, entonces tuvimos que irnos a sembrar coca en una loma para que el gobierno también nos diera plata ¿Ve? (me dijo), por eso lo malo es bueno.

Los patianos de-construyen los legados de la metafísica grecorromana y la corriente ilustrada de Europa, como los postulados de la dualidad de lo sensible y lo inteligible, de lo bueno y lo malo, de las “bellas artes”, de la evangelización, esa marca de Occidente que todo lo separa. Recordemos que Descartes provee a la modernidad los dualismos mente-cuerpo y mente-materia, que sirven de base para convertir la naturaleza y el cuerpo en objetos de conocimiento y control, concebir la búsqueda del conocimiento como una tarea ascética que busca distanciarse de lo subjetivo/corporal (Cfr. Maldonado, 2007).

Asimismo, los afrodescendientes hacen una transvaloración de los conceptos, mediante la cual a veces lo malo es bueno y lo bueno es malo porque lo ven relacionados entre sí. Es una forma de pensar y de decir que pueden parecerse incomprensibles si lo vemos desde el antagonismo cartesiano. Mas ellos se mueven en la inversión de las cosas, pues pareciera que es lo que les permite estar a tono con los avances de la contemporaneidad, de estar adentro y afuera para poder moverse con el mundo urbano, el asociado a la vida de la ciudad y del ‘desarrollo’. Sin duda, es una ‘racionalidad’, una concepción epistémica, creativa y simbólica que descentra las lógicas hegemónicas de la Modernidad, lo que les ha posibilitado re-existir, a modo de una estrategia para volver a existir y que ahora les facilita su adaptación a los procesos y dinámicas del mundo actual.

El empautamiento musical

El *empautamiento* musical no es una simple fusión sonora, va más allá. El trato musical se da de manera diferente, al hacer el pacto, los músicos y especialmente los violinistas, se diferencian de los demás *empautados* como los *guapetones*, esgrimistas, los que adquieren bien de fortuna, ganado, enamorar y tener muchas mujeres; estos últimos terminan en la ruina después de haber disfrutado del don, de los poderes; en cambio con los músicos, con los violinistas ha

sucedido todo lo contrario. No encontré en las conversaciones con la gente que los músicos, los violinistas *empautaos* terminaran en desgracia. Por el contrario han trascendido por más de doscientos años ¿Qué pudo haber sucedido?

En la conversación con Amberto Rodríguez (2013 y regresé en el 2014 para reconfirmar algo pendiente) cuando le pregunté sobre la música y, qué pasaba con los músicos cuando hacían trato con el diablo me dijo: “Los músicos no morían en la ruina, porque esas otras cosas son de la tierra (se refería al ganado, el dinero, tener mujeres, fortuna). Pero y Salvador Chavaró murió en la ruina le dije y me respondió “Salvador Chavaró era violinista empautao’, muje-riego sí, pero no murió en desgracia, murió en la pobreza porque era pobre”. Estas palabras de Amberto en esta aseveración de *son de la tierra*, significa que son bienes materiales adquiridos y por lo tanto se acaban, pertenecen a este mundo tangible, a la superficie de la tierra. En cambio la música forma parte de lo inmaterial, de lo sensorial y por tanto del mundo espiritual, que está más allá de la superficie de la tierra, en lo alto, arriba. El detalle está en el movimiento que sucede en la música en la ascensión, porque les permite a los músicos subir, elevarse espiritualmente, y es ese movimiento que se manifiesta en la ejecución del instrumento y por ende en el trance corporal relacionado que los transforma, porque los ensimisma y comunica, los conecta con lo sagrado.

Es decir, los músicos entran a formar parte de ese trance, del transitar y el desdoblamiento corporal en el tañe del instrumento, de elevarse, de “subir” a donde se recibe la conexión, la sabiduría, el nimbo de sus antepasados como símbolo de la gracia, en un estado abisal de la memoria. Pero a su vez, hay una fuerza en el músico que fluye en el interior de su ser y le da movimiento al cuerpo como una especie de apertura a una nueva expresión sonora y cultural; la música, y los conecta con lo sagrado. Porque como dice Kusch (2000 re-edición de 1978) lo sagrado es donde todos se funden en una sola cosa, no hay opuestos, porque lo que se da afuera es lo que está puesto por la divinidad, y nosotros no tenemos nada escrito. Todo es sagrado y nada se opone ya, por eso todo está arriba, lo que viene de abajo, de la tierra, la superficie, pero se eleva, se sube más allá de la tierra; arriba en donde está la sabiduría de la música, en donde nada se separa.

Esa ascensión y movimiento que provoca la música, esas sonoridades que han mantenido los afrodescendientes por años y siglos en la elaboración e interpretación del violín en una práctica musical, es lo que les ha permitido unos saberes y conexiones interiores que trascienden, como si hubiera un sentido de vida en el que establecen vínculos y relaciones con un mundo de conexión interior étnica espiritual, cosmogónica, que les permite proyectarse con la comunidad y sus antepasados. Porque hay una sedimentación cultural (Kusch, 2000; Grimson, 2011) que en ellos permanece como si estuvieran en busca de un anclaje de resistencia a la dominación hegemónica, a posibilidades de mundo; en esas sonoridades de un lenguaje musical cosmogónico de los violines negros; es como si fueran los pretextos que les han permitido formar parte de ese gran palimpsesto de la memoria africana en América. Pero es en la apertura a un nuevo estilo de mundo sonoro, porque así como hay esas sedimentaciones de sus antepasados africanos también los hay de Occidente y que en una actitud de transvaloración, les permite ascender y en esa ascensión se proyectan como en una especie de liberación y de apertura a una nueva multiplicidad de valoraciones sonoras.

Porque la música es la posibilidad de la trascendencia a lo sagrado, de la existencia, porque la música es el vehículo del transporte debido a ese diálogo que permite entre lo real del mundo de la vida y esa realidad espiritual. Porque está en la materia prima de los materiales y el sonido que posibilita movilizar. “Para mí la música es algo espiritual, prácticamente la vida porque es algo que uno lleva en el corazón”, me comentó Graciela Larrahondo (2013) cantadora y directora de la agrupación “Son de Catalina” de la vereda La Palomera de Buenos Aires, Cauca. Igual don Virgilio Llanos Caicedo (2013) de la agrupación “Son del Tunó” de Patía:

La música ha significado un amor, la música ha significado vida, entendimiento, porque a través de la música se escribe la música en base a muchos problemas que han pasado, en base a alegrías, hay música que se escribe por alegría y otra música que se escribe por tristeza, entonces por eso le digo que la música es vida porque tiene varios contenidos.

Además Versalia Mina y Florentino Caicedo integrantes de la agrupación “Son de Catalina” de Buenos Aires, Cauca, dijeron sobre lo que significaba la música para ellos: “Para mí la música significa como algo que le sale del corazón a uno, algo que lo alegra y le da emoción, principalmente porque son cosas que vienen hereditarias que uno le aprende a los abuelos desde ahí viene todo.” (Versalia Mina, 013). Para mí la música es una alegría muy tremenda, me llena de muchas cosas en el corazón y eso va pa’ delante, me siento feliz, contento con la cuestión de la música, casi desde chiquito me crie con la música y estoy luchando con ella hasta entual. (Florentino Caicedo, 2013).

Ian Cross (2010) manifiesta claramente a qué nos referimos cuando usamos el término ‘música’, la cual puede jugar distintos roles, no solo en los procesos de formación social y de comunicación, sino en ser el principal motivador y agente de estos procesos; por eso las significaciones de los pobladores se dan porque las perspectivas interculturales proveen una visión de la música como interacción que incluye al sonido, al gesto y a los rastros culturales de ambos, como comunicación y, tal vez más significativamente, como algo con sentido en modos que no pueden expresarse simplemente en términos del valor del placer inmediato o incluso estético, sino de agenciamiento cultural.

Por eso el violín es la conexión con la trascendencia de lo sagrado y con lo material en la tierra, la madera, para la fiesta y la adoración. Por sus relaciones de espiritualidad, de una espiritualidad cosmogónica mistificada y qué mejor que tocar el violín, les permite ser, en sus conexiones de mundos en esa fuerza trascendental de la creación, por eso hay una espiritualidad distinta fusionada con su ancestralidad africana y el cristianismo católico, por lo tanto el violín es esa posibilidad, porque todo está mistificado, conectado con lo superior y a su vez se va hacia adentro de sus raíces del misterio de origen. Es decir, hay una concepción epistémica musical de ‘poderes’ espirituales en los afrodescendientes de estos valles interandinos. Por eso el violín les ha permitido estar en el mundo, porque es un violín hecho de madera y de materialidad, en el que han venido proyectando y expresando su existencia.

Imitar un violín es la reserva simbólica de la dominación pero, a su vez, es la posibilidad de subvertir ese orden establecido, recreándolo e inventándolo a su manera, a su visión de mundo musical,

por eso subvierten el orden musical de Occidente; no importa que ese violín suene con cuerdas que no son de violín, sino de tiple, de guitarra, de crin de caballo, lo que importa es hacer música, es existir en el hacer, ahí está la trama simbólica de construir una fuerza con sentido para atravesar los patrones del mundo musical de Occidente; de *empautarse*, en una ruptura de la lógica que opera en Occidente, asumida por una innovación, de apertura y cierre, de adentro y afuera. Se abre la montaña y ahí adentro se hace el pacto con el diablo.

Tomando una práctica del colonizador, los afrodescendientes, la copian y la transforman en unas dinámicas de creación de sentido, a pesar de esa colonialidad del ser, en un mundo en donde se ha naturalizado su existencia de “negros” y la esclavitud, categorías impuestas por la modernidad, porque lo negro, lo blanco y lo indio son inventos reales de la colonialidad; retoman un instrumento para ser reconocidos y humanizados en donde históricamente han sido constituidos invisibles, en una existencia negada. En esos procesos de colonización y hoy en los rezagos de la colonialidad, el sistema de violines se proyecta, vive en ellos, aparece entonces como si fuera una idea presente de libertad.

Un violín, que proviene del sujeto europeo, un instrumento que no fue impuesto, sino por el contrario, un instrumento musical copiado, imitado, adoptado porque fue vedado para los negros. ¿Cómo es que en esa idea diferenciadora de lo superior e inferior de la cultura occidental, a estos afrodescendientes de los valles interandinos se les ocurre imitar y apropiarse de un instrumento musical aparentemente tan europeo?, siendo que en la historia musical de occidente en esa clasificación jerárquica civilizatoria de la música, se concibió que el sujeto que alcanzaba el nivel de aprendizaje de las cuerdas era un ser más elevado cognitiva, espiritual y socialmente. Lo opuesto ha sido la estigmatización de “negro igual a tambor”, pues en esas clasificaciones musicales de Occidente se ha concebido que la percusión es lo más ‘primitivo’, lo naturalizado, por lo tanto lo negro es igual a naturaleza, sin alma, es ‘inferior’ porque esa idea de lo negro, de ‘raza’ está más cerca de la naturaleza. Recordemos que la categoría cultural contrapuesta a ‘Occidente’ fuera únicamente ‘Oriente’. Los ‘negros’ y los ‘indios’, sobre todo los primeros, están por completo ausentes del mapa eurocéntrico del proceso cultural de la especie “El ‘negro’ es un referente primario eurocéntrico de la

oscuridad, tenebrosidad, sensualidad y lo ‘oriental’ y los ‘indios’ son precisamente tales por extremo ‘oriente’, o el ‘occidente’ de ‘oriente’ en la unificación dualista de la “totalidad” hegemónica del mundo “centrado” en Europa”.(Quijano, 2000: 8)

Por eso están esas expresiones como: *Gracias a Dios y nuestro señor salvador, fue el diablo el que me enseñó a tocar violín*, o paradójicamente llamarse Salvador *Chavaró* y haber estado *empautao* y tocar el violín que le permitía ensimismarse y crear. Esa transvaloración se manifiesta en los saberes/haceres de las músicas que han ido elaborando en la composición, en la lutería o sea el fabricar los instrumentos, en las relaciones sociales, en las celebraciones, trasgrediendo el patrón establecido de la música de Occidente, pues aunque los músicos violinistas negros comprenden interpretaciones de música occidental, también interpretan músicas con giros africanos y de influencias indígenas, pero transvaloran el mundo sonoro, que les pertenece.

Por ejemplo, no se concibe que un violinista sea zurdo en la música de Occidente, porque sería como tocar al revés, como Parménides Oliveros Caicedo (q.e.p.d.) de la vereda Palo Verde-Galíndez, Patía quien tenía que ingeniárselas para interpretar su violín porque era zurdo. Tradicionalmente, en la concepción musical de Occidente, el violín debe ser tocado a lo derecho, por lo tanto, se enseña a tocar así y hay restricciones para alguien que no sea diestro:

Para alguien que sea zurdo y quiera tocar el violín es complicado, creo que tendría que invertir las cuerdas, pero no le funcionaría tan bien si solamente le cambia las cuerdas, porque donde descansa la barbilla, el puente va a estar siempre a lo derecho, un lutier podría hacer un violín para zurdos pero sería muy complicado porque de todas formas el mundo musical se mueven en el mundo diestro, el violín europeo está diseñado así.⁷⁴

Qué decir de lo sonoro, los géneros musicales en esa multiplicidad de acciones relacionadas entre sí: Torbellino negro, *Juga(Fuga)*,

74 Entrevista con Juan Fernando Velásquez, violinista egresado de la Universidad Eafit de Medellín, Colombia, quien vino a Popayán en la búsqueda de información en los archivos para su tesis doctoral en Musicología en Pittsburgh, en la búsqueda de la música de plaza. (Junio de 2015).

Bunde, Bambuco patiano, Son patiano, Licencias, Tonadas, Salves y Bambuco andino; en los que se entremezcla música-canto-diablo-risa-dolor-fiesta-naturaleza-comida-vaquería-minería; todo en un conjunto de prácticas con las que fueron elaborando, edificando sus saberes en una manera de hacer y practicar música. Porque en últimas lo que importa es recuperar el alma como una posibilidad de vida, porque en esa frecuencia interna del alma que es tan propia de cada ser, reciben la composición, la sabiduría, la memoria musical ancestral africana y la que viven hoy y los convoca.

El violín y el diablo han sido la posibilidad de *estar siendo* (Kusch, 2000) en donde los opuestos no se separan ni eliminan sino que conviven ahí; para los afrodescendientes del Valle del Patía, en esa dimensión lúdica de la existencia propia de los latinoamericanos buscan no dejarse seducir por la barbarie. Los afrodescendientes de los valles interandinos están ahí y permanecen con el violín, un instrumento de madera vegetal, en todas sus posibilidades, porque no solo es resistencia sino creación en la transvaloración. Y además jugar con la imagen del colonizador, el diablo, porque el diablo es su maestro, su amigo; el trato de existir en unas sonoridades quizá negadas pero que ellos reinventaron. Porque a pesar de la evangelización de los textos religiosos cantados y los instrumentos del colonizador, ellos reinventaron ese mundo sonoro, que en estos valles interandinos ha permitido por años y por siglos, construir sus mundos de vida.

Los afrodescendientes reinventaron un violín negro que les da identidad a ellos, a los afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca. Constituyeron una perspectiva teórico-simbólica que indaga en la sémica del empautamiento, de hacer el trato con el diablo, ya se dijo que solo los músicos no mueren en la ruina después del pacto, porque en el movimiento de la música y en el desdoblamiento corporal se elevan al mundo de lo sagrado, se elevan en el trance, en el tañe del instrumento más allá de la superficie de la tierra y en esa ascensión hacia lo alto interpretando el instrumento, se elevan sus almas para encontrarse con sus ancestros de africanidad, con lo sagrado, porque al subir, al estar en lo alto está el mundo abisal de la memoria musical y sus ancestros.

Capítulo Cuatro Lutería y sonoridades

Nosotros tocamos a oído y la gente se las aprenden, entonces no hay peligro que se pierda, porque se quedan grabadas en el corazón y en la cabeza de la gente.

Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, Cauca.

Yo no sé si podré hacer otra cosa, porque lo mío es la música, hacer los instrumentos, mire a veces la cabeza me da vueltas y vueltas y no para porque la música me llama y hay que aguardar.

Juan Bautista Zúñiga (q.e.p.d.), lutier de la vereda La Palomera
Buenos Aires, Cauca.

La lutería en el misterio, resolución sonora en la negación ontológica

Gilberto Chantre Caicedo es un hombre afrodescendiente de unos 70 años de edad, vive en el corregimiento ElVijal de Balboa, municipio de cordillera pero que en su parte baja, al pie de las montañas, también forma parte del Valle del Patía; me comentó (2013) que él solo hizo la primaria y además que Epaminondas Chantre, un hombre de 92 años que vive también en El Vijal, fabricaba los violines en tablas y los pegaba con ‘cola pegante’. Además, que don Epaminondas hacía su violín, el que él iba a usar y “Con un sonido fino, tocaba bambuco patiano y otras músicas que no me acuerdo.” Además, me comentó que antes era prohibido para los negros y las mujeres ir a la escuela, era negado aprender a leer y a escribir.

Y así como este relato, mientras le seguía la ruta al violín negro, me fui encontrando con diferentes anécdotas y una variedad de violines e instrumentos del formato de las cuerdas frotadas como el contrabajo, pulsadas como el tiple y las guitarras y de percusión en menor número, pero todos con la característica común de ser elaborados por ellos mismos, por los músicos de la región. Instrumentos “hechizos” artesanales, en materiales y formas en su

elaboración, violines en guadua, totumo o calabazo, cuero, caparazón de armadillo, en madera de alón, canelo, granadillo, naranjero (naranja) y ‘achapú’ (achapo), en tablas de trípex como el contrabajo, hecho en este material especialmente en la vereda La Palmera de Buenos Aires.

A machete con molde, han sido hechos en su mayoría, otros de acuerdo al acople de los materiales como el totumo o calabazo y la caparazón de armadillo y además, de las distintas maneras de interpretarlos tanto en el Valle del Patía como en el norte Valle del río Cauca. En los trabajos investigativos musicológicos anteriores en el Patía, me había encontrado en las narraciones de los pobladores unos instrumentos de cuerdas, entre ellos uno llamado el ‘brujo’⁷⁵ al que confundían con el ‘bandolín’. Estos, eran distintos pues el bandolín estaba más relacionado con el tiple, este último reconocido como instrumento nacional colombiano. Eliecer Lucumí (2013), segundo violín de la agrupación ‘Palmeras’ de Santander de Quilichao nos dijo: “Como en ese tiempo no había plata pa’ comprar un violincito de estos (señala su violín) hicimos violines de guadua.”

Lo interesante, además de ver la variedad de violines elaborados en distintos materiales, es observar las adaptaciones que le han hecho a los mismos con elementos de otros instrumentos para la resolución sonora. En la lutería se puede apreciar cómo resuelven su mundo sonoro, desde la tradición de elaborar violines en guadua y crin de caballo en sus inicios y que aún algunos los elaboran para el aprendizaje musical en los niños y luego los más elaborados a machete al modelo europeo. Decía José Párménides Oliveros (q.e.p.d.) (2001) violinista del Patía:

Hicieron una fiesta, la primera canción era para los niños para que bailáramos y yo contento, pero luego fue

75 El brujo era un instrumento musical, de gran trayectoria en el Valle del Patía y que en la actualidad ha desaparecido. Tuvo mucha importancia en la vida de los patianos y su oralidad así lo confirma, le llamaban en algunas veredas “El peludo”, “el mocho” por aquello de las crines de caballo como cuerdas. El brujo, cuya encordadura era de crin de caballo de cuatro cuerdas y aunque en la actualidad ha desaparecido, era un instrumento proveniente al parecer de poblados de Nariño y de las montañas de las cordilleras central Bolívar, Florencia y de la cordillera occidental de las regiones de Argelia y Balboa y se fue incorporando a la cultura patiana. Los intérpretes de este instrumento eran considerados por la gente como *empautaos*, todo el que tocaba el brujo era porque estaba embrujado y por eso le llaman el brujo.

todo lo contrario nos mandaron a dormir y uno en ese tiempo le tenía miedo al látigo y con la mirada ya sabíamos y yo con esa armonía (hace una pausa) entonces, con un primo nos hicimos dos violines en guadua y ahí empezamos a aprender a sacar piecitas.

La lutería se refiere a la construcción de instrumentos musicales, principalmente de cuerdas, con caja de resonancia y mástil o brazo. Al artesano se le denomina lutier o popularmente lo llaman “violero”, no solo se encarga de elaborar, sino también de reparar los instrumentos, especialmente los de la familia de los violines. La palabra *luthier* o lutier procede de *luth*, vocablo francés con el que se denomina al laúd, pero realmente es un vocablo que proviene del árabe *al-üüd (laud)* que significa “madera”; es un instrumento de cuerdas y de mástil, brazo o diapasón (diapasón realmente es la parte de madera colocada sobre el mástil en donde van las notas) que se hizo especialmente popular durante la Edad Media europea. Durante el Medioevo, a los *luthiers* o lutieres⁷⁶ se les conocía como ‘hacedores de instrumentos’, artes-artesanos a los que también se llamaba tañedores de instrumentos y/o maestros de danza. (Beltrando- Patier, 2001).

Los afrodescendientes de estos valles interandinos, en su negación ontológica de un mundo creativo, desarrollaron una lutería para tratar de resolver sus mundos sonoros en la creatividad, en la imaginación, en la recursividad de suplir los materiales en sus concepciones de misterios y secretos porque le atribuyen poderes ocultos con la naturaleza y el cosmos a los instrumentos musicales.

Mientras el músico hace sonar su instrumento, lo que hace es cantar-recontar sus leyendas, quizá sin darse cuenta que con esto estaban evitando transformarse en viejos seculares y se convertían en sabedores que dejaban sus legados a las próximas generaciones, porque la música es una manera de vincularse con el mundo y darle cuerpo a esas cosas misteriosas a través de lo sonoro, en la elaboración e interpretación que va ligada a la condición humana. El

76 En la actualidad le dicen lutier indistintamente a todo aquel que fabrica instrumentos musicales, el Festival del Pacífico Petronio Álvarez que se realiza en Cali cada año, en el 2015 adelantó un foro sobre lutería e invitaron marimberos, tamboreros y cordófonos.

cancionista, el músico, el poeta, el lutier se manifiesta como *chamán* que cuenta los delirios de sí mismos, del grupo y la comunidad, aunque no siempre sean cuestiones amables pero han llegado a la contemporaneidad con impulso suficiente gracias a su bondad heredada para cruzar las atarrayas alfabéticas, que les permite “aprender en lo misterioso”, con sus “secretos” técnicos cosmogónicos, en una fabricación de instrumentos que impele las reglas musicales escritas. Porque la tecnología del encantamiento funciona en todas aquellas estrategias técnicas arte, música, retórica, dones, danza que los seres humanos emplean para hacer partícipes a sus semejantes de propósitos, proyectos o intenciones. (Gell, citado por Martínez, 2012).

En lo musical, los afrodescendientes inculcan y profesan poderes musicales en un arte de “poderes especiales” para sus vidas, porque se aprecia la necesidad de explicaciones místicas en la música. En la historia musical de Occidente y Oriente, casi aún más antiguo y persuasivo que el culto cristiano, también se promulgaba esta idea de “super-poderes” de la música⁷⁷. Tal vez por su resumen de características con las ondas de sonido que son audibles, apreciables pero no visibles, era necesaria la conexión con imágenes o cualquier otro signo tangible y fácilmente comprensible. Así, la música en el curso de la historia humana ha sido permeada por analogías y misticismo. Y los afrodescendientes de estos valles interandinos no iban a ser la excepción.

Don Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, Cauca dijo “Al violín les poníamos cuerditas de angeo porque no había en esa época” y Don Luis Edel Carabalí (2013), violinista del Grupo Palmeras agregó:

Se pone a secar la guadua por ahí unos dos meses y cuando está en la plenitud del secado se elabora el ins-

77 En la historia de la Estética antigua se dice que el fundamento de la música se basa en dos cosas ‘la percepción y la memoria’. Por esta razón, en la teoría posterior de la música se opondrían dos corrientes: la pitagórica y la aristoxénica. Y la diferencia entre ambas estriba en que la pitagórica la interpreta metafísica y místicamente, vinculando la armonía musical con el cosmos, y atribuyendo a la música poderes especiales y una inequívoca capacidad de afectación al alma, mientras que la aristoxénica trató de investigar las influencias de la música en términos positivistas desde lo psicológico y lo médico. La postura de los dos no difiere en la interpretación de la música sino en los métodos aplicados para su investigación. (Tatarkiewicz, 2000).

trumento. Las cuerdas las colocábamos como encordado de crin de caballo, nylon y sino cuando se sale a Santander de Quilichao se le pone encordado de tiple.

Por consiguiente, los afrodescendientes de estos valles interandinos se mueven en relaciones socio-naturales y de trascendencia cósmica, coinciden en afirmar que sus antepasados construyeron antiguamente sus instrumentos en guadua y crin de caballo, guadua que se cortaba en luna menguante, fase lunar que influye en sus creencias para atesorar una mejor sonoridad; además como planta de agua les permite transmitir los sonidos de la naturaleza, el material líquido de la guadua tapa su porosidad y esto hace que dé un mejor sonido, igualmente este material tiene diferentes usos para conservar la frescura del ambiente en la construcción de sus ranchos de habitación, hechos en guadua con paja, estiércol de vaca y tierra pisada. Es decir, que perciben las emociones y las bondades de la naturaleza, porque han concebido la vida no en esa división cartesiana de lo humano y la naturaleza, sino en una relación holística, de integralidad con los seres de la naturaleza, con los seres no humanos, en una relación inherente con todas las formas de vida entendiendo que ellos, como humanos, forman parte de la naturaleza.

La crin de caballo en el violín y el arco ha sido muy útil, pues por el clima caliente de los valles no era posible usar encordado de tripas de animal, ideal para el violín, porque se “despeluzaban” o derretían, por lo que, para el arco empleaban las crines delgadas. De acuerdo con las narraciones de los violinistas, Luis Edel Carabalí, primer violín del grupo ‘Palmeras’ de Santander de Quilichao, Román Popó y Raimundo Carabalí del grupo “Puma Blanca” de Buenos Aires, Maximino Carabalí de la vereda La Banda de Quilicacé, Tambo y también los testimonios de otros violinistas como Parménides Oliveros (q.e.p.d.) de la vereda Palo Verde Galíndez, Patía, Gentil Gutiérrez (q.e.p.d.) de Cajamarca Mercaderes y Simón Alemeza de la vereda de El Medio de Mercaderes, sus familiares de quienes aprendieron a tocar el violín también alcanzaron a elaborar violines en guadua y crin de caballo y hacían otro instrumento de cuatro cuerdas pulsado llamado “el brujo” también con crin de caballo. Gentil Rodríguez Contreras (q.e.p.d.) de la vereda La Ventica, Patía, a los ochenta y cuatro años de edad, contaba que comenzó a

tocar violín a los ocho años, por oído, imitando a su hermano Diomedes Rodríguez y con su violín de guadua, cuando era niño, el cura Segismundo Zapata lo subía en una mesa para que tocara.

Luego están las referencias de la construcción de violines de madera hechos a machete, como los del siglo XIX, entre estos se encuentran los de Ana Amelia Caicedo, el del “negro Mina”⁷⁸, del Patía; los de don Juan Bautista Zúñiga de la vereda la Palomera y en Honduras Buenos Aires, los de la familia Velasco y de don José Urreste de Mercaderes, violines en totumo o calabazo; los de Graciela Larrahondo en Buenos Aires, violines en caja de resonancia de cuero y totumo o calabazo; los de Adelmo Casarán de la vereda el Palmar, Santander de Quilichao, intérprete del contrabajo de la agrupación ‘Palmeras’ (Juan Bautista y Adelmo fallecieron mientras realizaba mi trabajo de campo) y los de Maximino Carabalí en la Banda Quilcacé, Tambo, entre otros. Todos esos instrumentos artesanales, hechos a machete por ellos, los músicos afrodescendientes de estos valles interandinos, que por más que hayan sido copiados del modelo europeo, han desarrollado unos saberes/haceres en la técnica, en la elaboración en cuanto a materiales, sonoridades, transmisión y aprendizajes. “Violines hechos de una cáscara de un palo, madera delgadita que duebla” como afirmó María Eva Camilo, (2012) de la Banda Quilcacé del Tambo.

Con manos de agricultores campesinos, sin una “motricidad fina”, rudimentarias, supuestamente sin “técnica”, se atrevieron a elaborar e interpretar unos instrumentos europeos traídos a la élite criolla. Porque el violín, regido por órdenes religiosas, fue traído para diseñar los planes de estudio de la educación de las élites criollas, las artes liberales del *Quadrivium* de la Modernidad (cuatro caminos, las disciplinas relacionadas con las matemáticas: la aritmética, la geometría, la astronomía y la música), siendo que era una concepción medieval europea, en donde estaba la enseñanza de la música, diferenciada de las artes propias de los esclavos. Pero los negros lo imitan, lo copian, lo adaptan a su manera en diferentes materiales y formas y convierten el violín en un instrumento carnal, popular, lascivo y cotidiano.

78 Citado por el presbítero José Ignacio Perdomo Escobar en el libro *Historia de la música en Colombia* (1980). Editorial Plaza.



Imagen 14. Violines en guadua y crin de caballo, muestra de los primeros violines que elaboraron los afrodescendientes de los Valles Interandinos del Cauca. Violín de La Toma, Suárez. Fotos: Jerome Cler (2010) y Paloma Muñoz (2012).



Imagen 15. Violines en guadua elaborados por Luis Ofredy Serna, de la vereda San Pedro, Santander de Quilichao. (2014). Foto: Hugo Rodríguez. (2014)



Imagen 16. Juan Bautista Zúñiga, lutier de Buenos Aires, Cauca, interpretando su violín de guadua (q.e.p.d.). Foto: Paloma Muñoz (2012)



Imagen 17. Violines en material de totumo o calabazo, del Patía. Foto: Paloma Muñoz. (2013)



Imagen 18. Violines en madera hechos a machete por el lutier Maximino Carabalí, sin mentonera o barbilla, de la vereda La Banda, Quilcacé, Tambo y el de Ana Amelia Caicedo del Patía, Cauca con tiracuerdas en guadua, cercanos al modelo europeo. Fotos: Paloma Muñoz y Diego Zapata (2013).



Imagen 19. Violín con clavijero de guitarra, de Simón Alemeza de Mercaderes, Cauca. Foto: Paloma Muñoz (2013).

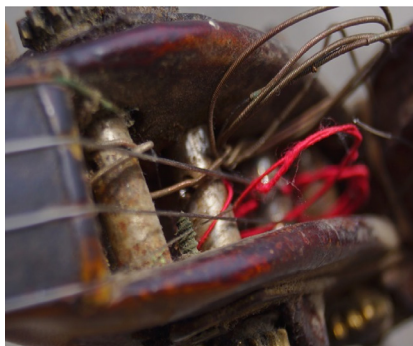


Imagen 20. Encordado de guitarra en el violín, puente, tiracuerdas y las efes o respiradero.
Foto: Diego Zapata (2013).



Imagen 21. El puente tallado con espirales del contrabajo de Adelmo Casarán de la agrupación 'Palmeras', Santander de Quilichao. (2013). Foto: Paloma Muñoz (2013)

Porque lo guardan además en estuches artesanales de cartón elaborados por ellos, en bolsas de tela y lo colocan al lado de sus herramientas de trabajo, de picas, barretones, machetes y palas. Desde una planta de agua como la guadua y crin de caballo comenzaron imitando el violín del evangelizador, pero en una relación íntima con el río, con los espíritus de la naturaleza, los difuntos, el diablo en los cerros y en las cuevas que abrigan el pacto de entrega de poderes, se apropiaron de este instrumento musical a su manera; en la



Imagen 22. Violín de guadua con su estuche de cartón de Graciela Larrahondo, cantora viuda del lutier Juan Bautista Zúñiga, de la vereda La Palomera, Buenos Aires, Cauca. Foto: Amelia López. (2013).

concavidad de unos valles entre montañas ellos lo habitan, así como habita el alma en la concavidad de un violín.

Trasgreden los cánones musicales convencionales establecidos por Occidente, por eso en la necesidad, emplean el derroche de la creatividad en la fabricación de sus instrumentos usando encordados de crin de caballo para los violines y los arcos, de piolas de nylon de las podadoras, el cobre pelado de los cordones del tendido de ropa para los contrabajos, es decir, que los elaboran en distintos materiales, formas y tamaños porque los hacen a su manera, a su forma de percibir la sonoridad; adornados de calcomanías, cintas de colores, botones y otros elementos para la decoración. Todo esto en la música de Occidente sería un sacrilegio, porque hay unos cánones establecidos en la fabricación de los instrumentos musicales y en la concepción estética e interpretación, cánones articulados con los discursos hegemónicos legitimados por el mundo moderno occidental, que también influyeron en los discursos de lo estético y en el paisaje sonoro de estas latitudes de América.



Imagen 23. Aureliano Mina, de la vereda la Palomera de Buenos Aires Cauca, con el violín hecho a machete y con calcomanías en la tapa delantera. Foto: Paloma Muñoz. (2013).

A algunos violines les colocan clavijeros de guitarra, cuerdas de tiple o guitarra y explican que lo hacen también por su lejanía para asistir a la ciudad a comprar el encordado de violín y además porque resulta más costoso, puesto que el encordado de violín vale en el mercado alrededor de \$140 mil pesos, más el transporte, lo cual es demasiado oneroso para un violinista agricultor. La lutería les ha permitido mantener la tradición musical de este instrumento, su permanencia de años, de siglos; por el sólo hecho de no tener acceso al instrumento tuvieron que copiarlo, imitarlo en su hechura, pero desarrollaron un instrumento hecho a su manera, por eso lo denominan el *violín del negro* o *violín negro* porque es hecho por ellos y les pertenece, esto ha contribuido también a que permanezca la práctica musical del violín, al ser constructores de instrumentos, además de violines, como típles o bandolín, ‘brujo’ y contrabajos.

Pretender que un violín lleve calcomanías, como los de Buenos Aires y los contrabajos, como el que hizo Juan Bautista que tenía aplicaciones de bombillos, taches de carro y en los toques en las noches, esos bombillos emanaban unas luces de colores que encandelillaban a la gente (como si fueran luces intermitentes), que

era de un gran agrado tanto para el contrabajista como para los espectadores de los eventos musicales, se sale del orden estético homogéneo establecido por Occidente.

Respecto al orden cronológico para aprender, en Occidente se concibe que se debe empezar a una edad promedio temprana porque la adultez no es señal de garantía para adquirir una buena interpretación del instrumento, pero los afrodescendientes prescinden de todos estos patrones, aprenden cuando les “llega” el sentimiento de aprender. En el capítulo anterior comenté sobre los violinistas zurdos en estos valles, asunto contradictorio en tanto que en el mundo musical de Occidente, los violines están fabricados para diestros pues la mentonera o barbilla y el orden de las cuerdas va ubicado para el lado derecho.

Por eso es una *técnica en el misterio* porque estaba la madera adecuada, el lugar propicio como el río para el canto, porque la naturaleza es sagrada y por eso tiene las cuevas y los cerros que se abren, la luna menguante para el secreto clave de cortar la madera, las plantas que hablan, la sabiduría en lo oculto para desarrollar toda una tecnología musical en la construcción, en la fabricación de los instrumentos, los materiales y los rituales necesarios para el mundo sonoro. Una *lutería en el misterio*, en la variedad de materiales y formas que permiten explorar muchos sonidos diferentes, como los violines del Patía que por su tamaño grande, parecidos a una viola y sin alma, producen unos acústicos y tonos graves apropiados para ellos, porque le dan identidad sonora al Patía.

Incluso, todos los materiales empleados, como en los contrabajos ‘hechizos’ en el norte del Cauca, más que basarse en la acústica de los instrumentos están relacionados con la memoria musical que poseen, los afectos, el deseo, la ilusión de la capacidad tecnológica que ofrece la naturaleza, de elaborar sus propios instrumentos y que a través de unos objetos musicales, encarnan una capacidad de agenciamiento cultural.

En cierta ocasión se me ocurrió entregarle a Lorenzo Solarte un violín 3/4⁷⁹. Él antes era el guitarrista del grupo de las ‘Cantao-

79 En el léxico del violín por su tamaño se clasifican en 4/4, 3/4, 2/4 y 1/4, los dos últimos son para el aprendizaje de los niños, pero el tamaño influye en la sonoridad. Los profesionales adultos utilizan generalmente un 4/4 por el tamaño completo del brazo o mástil del violín en el que está todo el registro del diapason.

ras del Patía’, pero al morir Parménides el violinista, decidió aprender y volverse el violinista de la agrupación. Por una enfermedad quedó invidente y en cierta ocasión le pasé ese violín para que lo tocara, pero apenas lo frotó, renegó diciendo que ese no era el violín del Patía porque estaba muy chillón (contrario al sonido del violín patiano que es más grave y más profundo).

La lutería del violín ‘negro’

Las técnicas en la construcción o fabricación del violín están relacionadas con el arco y con el propio violín. En la articulación de relaciones de los músicos, la comunidad y las prácticas de fabricación, en la experiencia estética y la cultura material, hay una escritura en el instrumento, construido con formas, sonidos, que registra además el movimiento corporal del intérprete, su postura, su prolongación en un lenguaje propio musical; a través de unos músicos lutieres e intérpretes, son instrumentos colectivos, que hacen comunidad y compromiso con sus ascendencias y descendientes. Raimundo Carabalí (2010) violinista de Buenos Aires, manifiesta:

La música la tenemos en la cabeza, una cantidad de canciones que tenemos en el cuerpo y además no se le olvidan a uno, porque en los toques las repetimos y todas las noches tocando sobre todo en las adoraciones del niño dios que nos convida la gente, pero nosotros tocamos a oído y la gente se las aprenden, entonces no hay peligro que se pierdan porque se quedan grabadas en el corazón y en la cabeza de la gente.

Los primeros violines que fueron hechos en guadua y a machete se encuentran todavía en propiedad de los músicos y de los pocos lutieres que quedan. Fabián Velasco (2014), lutier de Mercaderes me dijo: “Don Gentil Gutiérrez (q.e.p.d.) violinista y lutier de Cajamarca, Mercaderes con la chapilla de tarugo de guadua hizo violines a machete”. Este violín en guadua, hecho a machete, aparece en la oralidad de los músicos y la comunidad que da fe de su existencia en todo el territorio de estos dos valles interandinos.



Imagen 24. Imzad, instrumento de cuerda con arco del norte de África, la viela Riti o Soku violín de una sola cuerda de crin de caballo y en calabazo. El bolón, cordófono africano con arco y elaborado en totumo o calabazo de cuatro cuerdas. Fotos tomadas de: http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/instrumentos_musicales.html (consultado en 2013)

La afirmación “hecho a machete” se basa en la elaboración del instrumento por medio de un molde, pero que no es de material vaciado o de torno, sino que se va tallando con un machete herramienta del agricultor y a medida que avanza en su elaboración se va puliendo. Emplean clavos grandes, los cuales al ser quemados permite hacerle los ‘respiraderos’ a los violines (las eses o efes que poseen los violines en la tapa delantera), igual emplean una herramienta muy antigua llamada ‘berbiquí’ que sirve para hacer huecos en la madera. Para curarlos emplean formol, alcohol y para pulirlos, los lijan (en algunas veredas alejadas usaban pedazos de vidrio para lijarlos). En la actualidad, algunos los elaboran en guadua y crin de caballo para llevarlos de muestra como algo “típico” al Festival del Pacífico Petronio Álvarez en Cali y los interpretan pero como pieza “folclórica”. Los otros igual, los de totumo o calabazo, los hechos en cuero han quedado de muestra de una tradición, en los cuales les tocó aprender siendo niños o adultos en su época de negación y, fueron la posibilidad de lo sonoro, la resolución en estos materiales para hacer música. La Familia Velasco, lutieres de Mercaderes, Cauca, aún siguen construyendo violines en totumo o calabazo y madera, don José Urreste en caparazón de armadillo y diferentes materiales e instrumentos de cuerdas como charangos, tiples, requintos entre otros. Violines con una similitud a los violines africanos también hechos en materiales

de calabazo y cuerdas de crin de caballo y en sus interpretaciones.

En los valles interandinos del Cauca, los violines se han elaborado de forma similar a los violines de África, como el *Imzad*, un instrumento de cuerdas del norte de África (elaborado e interpretado por mujeres africanas acompañados con cantos poéticos por los hombres sobre hazañas o aventuras de héroes ancestrales, de comunidades de Nigeria, Malí y Argelia)⁸⁰. En la variedad de cordófonos se encuentran la viela Riti o violín Soku de una sola cuerda similar a un violín, que se toca frotando con un arco, el Bolón de cuatro cuerdas y con caja de resonancia de calabazo, esto representa la variedad de violines africanos.⁸¹ El *Kora* que además de ser un instrumento musical pulsado es considerado como una familia o sistema de cordófonos, de él se desprenden otros instrumentos que se caracterizan por tener cuerdas, elaborados en calabazo, pero que no se ejecutan con arco sino con el dedo pulgar e índice (parecido a una arpa).

Los violines les pertenecen no por una reapropiación emergente, sino por una práctica musical “propia” de la memoria musical y cultural sedimentada de cultura africana y de interculturalidad en estos valles interandinos del Cauca, en donde hoy viven los afrodescendientes en unas relaciones de ancestralidad del *rabad* o *rebed* del norte de África de donde proviene el *rabel*, el violín de la Europa medieval; el término *rabel* descende de algunas palabras árabes como *rebec* y por definición es un instrumento pastoril de cuerdas frotado con un arco que se utiliza para acompañar la voz en los distintos romances y coplas. Pero además es importante tener en cuenta que con la expansión del Islam, el *rabad* fue llevado a diversos países,

80 Los conocimientos y prácticas vinculados al imzad de las comunidades tuaregs de Argelia, Malí y Níger. Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/los-conocimientos-y-practicas-vinculados-al-imzad-de-las-comunidades-tuaregs-de-argelia-mali-y-niger-00891> (Acceso: 2013).

81 La viela *riti* presenta un rasgo característico común en muchas etnias de África Occidental y Central, sobre todo entre las regiones islamizadas: la caja de resonancia, hemisférica, es media calabaza seca o bien se construye de madera de ceiba. La tapa está constituida por una piel de iguana o de lagarto sujeta a la caja mediante clavos. La única cuerda, de crines, está atada a un mástil de madera clavado a la caja, atravesándola de parte a parte; normalmente pasa sobre un pequeño puente y el arco es un simple palo muy cruzado, tensado también con crines de caballo. Recuperado de <https://erwillillo.wordpress.com/2014/06/13/instrumentos-de-cuerda-frotada-del-arco-primitivo-al-violin-romantico/> (Acceso: 2013).

ampliando las variantes dentro del mismo instrumento. El violín o *rabad* con arco en el mundo árabe, en Afganistán, la India, en el sudeste asiático e Indonesia lo ejecutaban con cuerdas punteadas junto al *kemence* turco, un instrumento muy parecido al *rabad* árabe entre otros. A ese *rabad* luego se le denomina *rabel* que aparece a partir de la Edad Media en Europa (siglos XII-XIII), no hay que olvidar que la civilización árabe permaneció ocho siglos en España y es por eso que en algunas pinturas de las “Cántigas” o melodías de Alfonso X El Sabio, igual en la portada central de la fachada de la Catedral de León en donde aparece una talla en piedra del ‘Rey músico’ portando un *rabel* siglo XIII, son referentes claves de la historia musical de Occidente, en donde se reconoce que este instrumento es muy remoto y de ascendencia morisca. (Beltrando- Patier, 2001).

El arco de boca en el África era, un instrumento musical que consistía en un arco con una cuerda, la boca del músico servía de resonador y modulador parecido al birimbao también, y es de donde se presupone se originó el violín. Esto está muy relacionado con la información que me dio en una conversación Álvaro Larrahondo, músico afrodescendiente de Buenos Aires pero que vive hace muchos años en Caloto, hermano de Graciela Larrahondo, cantadora que ha ejercido su papel de gestora musical en Buenos Aires: “En Buenos Aires Cauca hubo músicos afrodescendientes que antiguamente tocaban hojas de los árboles con la boca” (2005).

El *rabel*, cuyo arco con que se frota y que para su construcción y uso se utilizan los pelos de la cola de caballo y que aún se ha mantenido vivo en la tradición en algunos pueblos africanos, es similar a los violines en guadua y crin de caballo que han elaborado los músicos afrodescendientes de estos valles interandinos. Similares también a los del Medio Oriente e Indonesia. Pero este *rabel* es el que se desarrolla en Europa en la época medieval.

Por eso no es extraño habernos encontrado, en la casa de Graciela Larrahondo en la vereda La Palomera en Buenos Aires, un violín con caja de resonancia en totumo o calabazo, con tapa de cuero y mástil para varias cuerdas, tan parecido a los cordófonos africanos.

En los valles interandinos del Cauca, luego de los violines en guadua y calabazo, a partir del siglo XIX, se han elaborado violines artesanales más parecidos al modelo europeo, pero hechos a machete en madera de alón, pino, canelo, naranjero, granadillo o



Imagen 25. Violín con tapa delantera en cuero, con caja de resonancia redondeada en totumo o calabaza, De Buenos Aires, Cauca, de Graciela Larrahondo de la vereda la Palomera, Buenos Aires Cauca. Similar al *Kora*, cordófono del norte de África
Foto: Amelia López (2013).

achapú (achapo), aún los conservan y los interpretan. Estos violines los realizan con molde, tanto para las tapas como para los laterales curvados, moldeando la madera a mano hasta lograr la concavidad o bóveda del instrumento. El espesor o tamaño de la bóveda varía de acuerdo al gusto del violero o lutier. Al final, en las tapas les hacen los ‘respiraderos’ de las *f* o *s* dependiendo del gusto también y luego lo encolan todo para pegarlo y lo afianzan con pequeñas puntillas de la misma madera para darle seguridad y firmeza.

Por ejemplo, Ana Amelia Caicedo, la directora de la agrupación musical ‘Las cantaoras del Patía’ aún conserva un violín⁸² en madera hecho a machete por un lutier de la localidad, de igual forma en la vereda La Palomera de Buenos Aires también hay violines en madera,

82 De este violín, el Ministerio de Cultura tomó la referencia como violín hecho en el Patía del siglo XIX para la fabricación de violines en el empeño de “rescate” de los violines de esta época, la Escuela Taller de Popayán permaneció, por algún tiempo, con el violín de Ana Amelia como objeto de estudio para su fabricación, porque además este violín es similar al violín del siglo XIX del negro Mina que se encuentra en la colección de instrumentos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá. La dificultad que tuvieron con este proyecto, digo yo, fue que cuando fueron a inaugurar los violines en Santander de Quilichao con la ministra de Cultura, afrodescendiente Paula Moreno, sucedió que los violinistas del norte del Cauca no los quisieron interpretar o tocar. La razón se dio porque estos violines del Patía tienen el tamaño de una viola, más grande y por lo tanto, para los violinistas del norte del Cauca les eran extraños en su ejecución y sonoridad.

hechos a machete, entre ellos hay uno que lo interpreta el violinista Aureliano Mina de la agrupación de violines ‘Brisas de Catalina’; en la vereda La Banda del municipio del Tambo el lutier y violinista Maximino Carabalí; en Mercaderes Simón Alemeza y otros lutieres que elaboran violines, guitarras y tiples como Fabio Albeiro Velasco Guevara (él no es afrodescendiente pero ha elaborado instrumentos para el desarrollo musical de los violines negros). La familia Velasco ha desarrollado una técnica de fabricar instrumentos con caja de resonancia en materiales del fruto de totumo o calabazo, y dicen que los hacen en este material porque “Ya viene la caja de resonancia dispuesta para los instrumentos” (2014); así, ha logrado instrumentos como tiples, bandolas, charangos, violines, requintos, cuatros y un instrumento inventado en guadua por Fabio Velasco llamado el “purófono”; hijo del fallecido músico, reconocido en la región, Cruz María Velasco, su padre Ezequías Velasco fue lutier de violines y brujos en guadua. De otro lado, José Urreste, lutier de Mercaderes ha elaborado charangos y violines “tradicionales” (se refieren a los violines hechos a machete pero en madera como los europeos), requintos y tiples, fabrica instrumentos de cuerdas en variedad de maderas y caparazones de armadillo. Todos estos lutieres han ido desarrollando todo un saber en los misterios de la vida y de la naturaleza.

En la colección de instrumentos de la biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá reposa la muestra de un violín hecho a machete en el Patía del siglo XIX, elaborado por el bisabuelo del “negro Mina” quien lo regaló a Ricardo Pérez de Popayán y luego se lo regaló en “fino gesto” a Perdomo Escobar en 1965, por eso Perdomo Escobar cuenta que:

Violín del Patía hecho a machete 1820, caja de madera de guayabo, diapasón y aros pintados de madera de arrayán. Remiendo en la parte derecha del aro. Puente bajo y cuatro cuerdas de tripa. Tiracuerdas de hueso. Arco. Laúd de mango con caja, de fricción con arco. Patía (Cauca). Siglo XIX. Long: 62cms. (Citado en Muñoz, 2010: 154).

En los valles interandinos del Cauca, algunos violines tienen las tapas planas y eso hace que no se rompan, esto según los sabedores lutieres de la región, distintos a los violines modernos que tienen las tapas curvas y son más propensos a romperse. Consulté con violinistas académicos y me comentaron que eso es cierto, que



Imagen 26. Maximino Carabalí, violinista y lutier de la vereda La Banda Quilcacé, Tambo, con su violín 'hechizo'. Foto: Paloma Muñoz (2012).



Imagen 27. Violín hecho a machete en el siglo XIX en el Patía, del "negro Mina" muestra en la Colección de la biblioteca Luis Ángel Arango Bogotá. Foto de Luis Carlos Gamboa. (2010)

los violines con tapas curvas por la carga de sonido que se distribuye son propensos a rajarse. Otros violines combinan las tapas, la tapa delantera plana y la de contraste es curva.

Como se puede apreciar son violines en tapas curvas y planas, su mástil, o brazo en donde va el diapasón (notas) es más corto y ancho (distinto al violín del período clásico) y con un puente alto, sin mentonera, es decir la barbilla o mentón del músico para apoyar. Se puede deducir de acuerdo a la clasificación de la música europea, que los violines con estas características son de influencia barroca, distintos a ese violín clásico que se usa hoy en día en el mundo



Imagen 28. Violín con tapas planas sin mentonera y tiracuerdas de guadua, (se le ha caído el puente). Violín de Ana Amelia Caicedo, Patía. Foto: Paloma Muñoz (2013).



Imagen 29. Violín con tapa curva, es más contemporáneo. Simón Alemeza, violinista de Mercaderes Cauca. Foto: Diego Zapata. (2013).

musical contemporáneo pues no ha sufrido cambios sustanciales.

También es diferente la postura del violín en el cuerpo, cuando lo interpretan unos lo ubican en el pecho, otros en el brazo y unos pocos los ejecutan con el arco de manera vertical de abajo hacia arriba. Algunos amigos músicos académicos me sugerían que les aconsejara a los violinistas negros que esa no era la postura “correc-



Imagen 30. Lorenzo Solarte, violinista del Patía. Foto: Paloma Muñoz (2013).

ta” para interpretar el violín, no lo hice pues intuía que había alguna razón o explicación para dichas posturas, especialmente la ubicación en el pecho. En los libros y archivos de música de Occidente esto es evidencia en el período Barroco, el violín antes era una viola de *brasso* (de brazo), luego se convierte en violín, además en esos tiempos el violín no tenía mentonera (barbilla que aparece en el violín en el siglo XIX). Podían ser estas las razones de influencia en los violines negros para sus posturas en el brazo, en el pecho y diferentes técnicas de ejecución del mismo. Pero al consultarles a los violines negros me dijeron que con esa postura no les dolía ni la espalda, ni el cuello, ni los dedos (los violinistas académicos sufren de tortícolis y tendinitis generalmente en el dedo anular de la mano que digita) y ante esto me dijeron: “Tocamos con el violín en el pecho, porque está cerca del corazón y así sale mejor la música” (2010).

Algunos arcos o arquillos de los violines son curvos y otros rectos, al ser curvos pertenecerían, en Occidente, al barroco temprano, siglos XVI-XVII. Otros son cortos y planos y algunos violinistas lo ejecutan desde el mango del arco, pero hay una tendencia en tomar el arco desde la vara de las cuerdas, esta última postura en la clasificación de Occidente indicaría que pertenece al período barroco-clásico. En la historia musical europea, el desarrollo técnico del arco está más concerniente con Francia y el violín con Italia, en la escuela cremonense. Pero en este análisis no puedo dejar de



Imagen 31. Don Simón Alemeza, violinista de Mercaderes, Cauca, con su violín ‘hechizo’, sin alma, clavijeros de guitarra y la ejecución del arco desde la vara de las cuerdas y no desde el mango del arco, en la clasificación de Occidente es de estilo barroco clásico.
Foto: Paloma Muñoz (2013).

lado que los arcos de los violines africanos también son curvos y utilizan distintas posturas corporales para su ejecución.

Llama la atención observar cómo los violinistas tanto en Santander de Quilichao al norte, como en el sur del departamento del Cauca, en Mercaderes, hablan del sello *Stradivarius*, una marca famosa de lutería de violines que en la historia musical de Occidente se reconoce por sus características sonoras únicas, justamente ese violín traído a América proviene del desarrollo tecnológico elaborado en Europa: Francia, Alemania e Italia; es desde Cremona a través de la compra y venta en Nápoles, Italia, ciudad que posibilitaba el comercio, desde donde llegan los violines a España elaborados en Cremona y luego a América.

La agrupación ‘Palmeras’ de la vereda El Palmar de Santander de Quilichao conserva un violín de 1713 de marca Cremona, es de propiedad de Eliazar Carabalí. Muchas personas y entre ellos algunos músicos de las ciudades de Cali, Bogotá, París han acudido a él para comprárselo pero él afirma que “no lo vende porque es Stradivarius y que muchos turistas han ido para comprárselo pero



Imagen 32. Violín de marca italiana Cremona, de 1713, es de propiedad de Eliecer Lucumí, violinista del grupo 'Palmeras' de la vereda El Palmar de Santander de Quilichao. El afirma que es Stradivarius. Foto: Paloma Muñoz (2013).

él no lo vende porque es herencia de familia” (2010).⁸³

Me comentaron algunas personas en Mercaderes que a unos violines los habían llevado a la Universidad del Cauca para su estudio. Es curioso oír en estos relatos de algunos músicos violinistas cómo se han tejido estas historias respecto a la lutería de este sello de “perfección técnica”. En la fabricación de violines de Cremona ha sido muy reconocida la marca *Cremona* y en la historia musical europea (Beltrando-Patier, 2001) se afirma que la evolución definitiva de la familia del violín comenzó hacia mitad del siglo XVI, con la ciudadanía italiana en Brescia, al norte de Italia y luego en Cremona. Produjeron al principio un violín de tres cuerdas de marca *Amati* por su violero Antonio Amati, constituyéndose en una famosa escuela de lutería en Cremona, Italia. Después de la “muerte negra”, una epidemia de plaga bubónica arrasó con gran parte de la población pero luego hacia la mitad del siglo XVIII, la Escuela de Cremona dominó el mundo en la fabricación de violines, encabezada por Antonio Stradivarius, quien estableció el modelo de violín para todos sus sucesores.

Dentro de la lutería está también la presencia del contrabajo

83 Este violín aparece registrado en el video documental que elaboré sobre los violines de negros en el Cauca, el cual se encuentra en el Centro Documental de la Biblioteca Nacional en Bogotá, en los archivos de la Vicerrectoría de Investigaciones Unicauca y en la Biblioteca de la Universidad del Cauca, está disponible en Youtube.



Imagen 33. Contrabajos hechizos elaborados por Juan Bautista Zúñiga de Buenos Aires, Cauca y el de Aníbal Lobo, interpretado por Adelmo Casarán, de la vereda El Palmar, Santander de Quilichao. Foto: Paloma Muñoz. (2013).

o violón, el cual aparece en algunas agrupaciones musicales del formato de violines, sobre todo en los territorios del Valle del río Cauca en el norte del departamento. En el Valle del Patía no se practica y más bien reemplazan el bajo con la guitarra marcante y la ‘tambora de golpe’, alunas agrupaciones actualmente reemplazan su ausencia usando el bajo eléctrico, como el Son del Tuno, Los Pepes del Patía, igual en La Alianza, Tambo y Quilcacé y en otras agrupaciones de los valles. El contrabajo de la agrupación ‘Palmeras’ de Santander de Quilichao fue elaborado por don Aníbal Lobo, un lutier afrodescendiente ya fallecido, de Puerto Tejada, y lo interpretaba Adelmo Casarán (Adelmo también era lutier de violines).

Especialmente en el siglo XIX, logran elaborar este instrumento con todos los requerimientos del alma en su interior. Contrabajos elaborados en trípex unos, otros en madera de alón o de pino, cuyas cuerdas son de nylon de las máquinas podadoras o de las cuerdas del tendido de ropa a las que les quitan el plástico y dejan el cobre para utilizarlas como encordado. Son contrabajos de tres cuerdas, los traídos de Europa generalmente son de cuatro cuerdas. Se dice en la historia musical de Occidente que antiguamente había contrabajos de tres y cinco cuerdas y asimismo la información lo define como un instrumento de cuerda frotada de tesitura grave. Pero en este valle interandino del norte del Cauca no emplean arco

sino que producen el sonido pulsando las cuerdas con las yemas de los dedos, técnica que en la música de Occidente recibe el nombre de *pizzicato* o pellizco. Hasta ahora he encontrado que la interpretación y la hechura de contrabajos solo se presentan en este valle interandino del norte del Cauca. Juan Bautista Zúñiga (2012), lutier o violero de Buenos Aires Cauca, de la vereda La Palomera dice:

Yo estaba encantado de aprender a tocar un bajo y fui al mercado y en ese tiempo por ese violón me pidieron millón quinientos, pero yo de dónde voy a sacar esa plata me dije. Entonces yo elaboré un violón porque vi a los demás grupos que lo tocaban, entonces me dio por hacer uno, muy grande y cuando nos invitaron al grupo a tocar al Chocó eso fue una batalla porque tuve que pagarle pasaje en el bus al violón, era tan grande que tuve que conseguirle cama al instrumento y lo hice con tres puentes para sostener las cuerdas pa' que no se fuera a reventar, todo el mundo gozó con nuestra música y era una novedad para la gente mi violón, pero cuando regresamos lo tuve que reducir porque parecía una persona gigante y era un problema cargar con el... si lo reduje y lo dejé un poquito más alto de mi tamaño.

Juan Bautista Zúñiga (q.e.p.d.) expresó la importancia de la presencia de este instrumento, el contrabajo o *violón*, como él lo llamaba, como uno de los instrumentos representativos en el formato de las cuerdas en las agrupaciones del norte del Cauca; las explicaciones que daba, no solo eran del orden de lo técnico musical de la lutería, sino de lo práctico y adaptativo a su cuerpo para interpretarlo.

El origen de este contrabajo llegado al norte del Cauca, se remonta a Europa en el siglo XVI, época en la que ya existía un instrumento llamado *violone*, parece ser que por esto que algunos músicos al contrabajo lo denominan *violón*. Una combinación de elementos propios del violín y de la viola de gamba o de pierna que solo en el siglo XIX adoptó las formas características actuales como contrabajo. Fue un instrumento que desempeñó un papel muy secundario en la orquesta pues se limitaba a reforzar a otro instrumento de cuerdas como es el violonchelo. Solo a partir de

mediados del siglo XX en el jazz⁸⁴ se convierte en un instrumento muy importante, le brindan la posibilidad de participar como solista con nuevas técnicas interpretativas y sobre todo en manos de músicos afroamericanos. De ahí que en el jazz existe un término denominado *jazz bass* y se refiere al conjunto de técnicas que emplean los bajistas o contrabajistas para improvisar un tema musical.

Los contrabajos o violones hechos de manera artesanal en el norte del Cauca, aparecen con trastes en el brazo del instrumento o los marcan con rayas para delimitar los espacios en donde va la digitación, lo cual no es usual en los contrabajos, puede ser por su relación con la vihuela de mano española, instrumento de cuerdas con trastes utilizados en el Renacimiento. El contrabajo o violón pertenece a la clasificación musical de la familia de Gamba o pitarra, diferente a la familia del violín. Pero existió una vihuela de arco conocida como *viela y rabel*; instrumento frotado con arco similar a lo que vendría a llamarse luego viola y violín (el *rabel* que proviene del Rabad del norte de África). Esa relación con la vihuela aparece en archivos que dan fe de negros esclavos que agradaban a sus amos en Popayán con la interpretación de este instrumento Sirouy y los relatos de Edouard André en el Valle del Patía.

La construcción y los materiales empleados en la lutería o construcción de los instrumentos musicales de cuerdas, producen variedad de colores o timbres en las sonoridades y además en la afinación, no se mueven en la escala musical temperada de Occidente. Efraín González Daza (2013), el músico puntero o requintero de El Tunó, Patía, me comenta: “El músico allá aprende a templar el instrumento sin afinadora, a puro oído y así empieza a tocar las cuerdas y ha oído se va fijando que queden a un solo tiempo, uno se da cuenta del afinamiento de las cuerdas por los sentidos”, y además agrega que “Para tocar los violines, las guitarras, el requinto el que empieza a tocar tiene que aprender tonalidades, si va a tocar por mi mayor o por mi menor, todos tienen que seguir el tono. El que lleva la primera guitarra registra el tono y los otros lo siguen, entonces se armonizan en grupo”.

Es cierto que al ser un instrumento de la copia europea, por

84 El Jazz, sistema musical afroamericano, se originó a finales del siglo XIX en el sur de los Estados Unidos.

supuesto que les ha tocado entrar al sistema temperado de Occidente (sistema musical basado en 12 semitonos iguales, utilizado desde el siglo XVIII, temperamento igual para universalizar la música, permite una afinación homogénea para acompañar y modular a otras tonalidades y un gusto estético similar). Por eso desde la visión musical académica y en festivales⁸⁵, a veces se hacen juicios de valor, se tiende a señalar a algunos violinistas como ‘desafinados’, desconociendo que estos violines negros en principio se han movido en modos musicales antiguos (las músicas antiguamente se movían por modos y sistemas musicales distintos). Además, si tenemos en cuenta que en la teoría musical a lo largo de la historia, se han usado varios estándares de afinación hasta llegar al sistema temperado internacional que hoy es el famoso LA 440Hz que, solo apenas en el siglo XX viene a mundializarse como el sistema musical del mundo tonal de Occidente y eso que hay varias discusiones frente a esta estandarización del sonido, pues algunos luthiers e intérpretes académicos aseveran que le falta unas partículas de sonido⁸⁶ para su completitud tonal. Otros lo hacen en el LA432Hz, LA437Hz dependiendo del sonido de afinación que deseen. Por ejemplo, las marimbas de la costa pacífica caucana se han movido en otro sistema escalístico distinto al clave temperado y ninguna marimba es igual a otra porque esta se construye de acuerdo a las convenciones de la memoria musical que posee el músico que las hace y les ha tocado ir adaptando el instrumento a este sistema temperado para participar en los concursos y poder entrar al mundo comercial de la música. Lo mismo ha pasado con las músicas indígenas de chirimía del Cauca que también se han movido tradicionalmente en modos, escalas menores de tonos enteros y luego fueron incursionando en el sistema temperado por exigencia de los concursos.

En las agrupaciones musicales regionales y populares ha habido una trayectoria de moverse en modos menores, recordemos que en la historia musical de Occidente antiguamente las músicas se movían en escalas menores y solamente después aparece el modo Mayor, el cual se demoró un siglo en ser aceptado, porque la Iglesia no lo permitía, había prohibido el uso de este modo Mayor

85 Festival del Pacífico en Cali Petronio Álvarez.

86 Esa partícula de sonido en el mundo musical de Occidente se le denomina, la coma pitagórica.

relacionándolo con música satánica. Ese concepto de “violines desafinados” tiene una carga valorativa despectiva, cimentada en una educación musical estandarizada desde Europa como una razón científica de la música “civilizada”.

Esta era una concepción de civilización musical, que no estaba ajena a los idearios políticos de la Modernidad, pues los anhelos de insertar al país en procesos productivos, económicos y culturales, llevó a plantear diferentes estrategias que conducían al fortalecimiento de la nación y hacer realidad la voluntad de lo nacional como la industria, la infraestructura, la educación, lo religioso, el arte, la música, entre otros (Gil Araque, 2009) en una pretendida unidad nacional de identidad. Solo que después, lo llamado música nacional no fue unitario en Colombia, por el contrario, tuvo disímiles y múltiples representaciones de acuerdo a las personas o sectores que hicieron uso de dicho término. Los afrodescendientes de estos valles conservan una memoria musical ancestral que les permite la composición, la “afinación”, la interpretación de los instrumentos musicales y los conecta con los espíritus de sus difuntos y los seres no humanos que forman parte de sus creencias y las desarrollan en celebraciones en donde la música es una práctica social, como proceso de acciones colectivas, de dinámicas sociales; es decir, en ese sentido musical, construyen sociedad.

Finalmente, en una revisión de la memoria histórica de los problemas y las gestas por la libertad y la igualdad en Colombia, los afrodescendientes fueron invisibles para el discurso de la historia, muchas voces fueron sistemáticamente acalladas por un Estado nacional homogeneizador. Así, emergen en el mundo los violines negros, marcados por la colonialidad del ser, pero al sonar, existen; al tocar, existen, en la fabricación de sus propios instrumentos musicales, con su humanidad en medio de la negación ontológica. En la historia musical de Colombia, se refleja la lógica del mundo musical de la Modernidad, las prácticas musicales son tratadas taxonómicamente y folclorizadas pues al no pertenecer al modelo ideal europeo en la clasificación, quedaban excluidas, desconocidas. La música se encontraba al servicio de la política estatal y de un proyecto de nación civilizador en Colombia y en Latinoamérica, no podía ser posible la existencia de las músicas otras como en este caso, de unos violines negros de los valles interandinos del Cauca,

pues la concepción y práctica de las culturas occidentales a lo largo de los últimos mil años, está particularmente condicionada por las formas, funciones, conceptualizaciones y teorías de la música, en donde “La música tiende a manifestarse como una actividad especializada que es realizada por pocos y consumida por muchos, como un bien de consumo del que su principal encarnación es el sonido y cuyo principal valor es hedónico”. (Cross, 2010: 11).

El aprendizaje del violín ‘negro’

El aprendizaje del violín negro se basa en el saber hacer, es decir, en la práctica musical. En tener dominio del instrumento en este caso, del violín y los demás del formato de cuerdas. Se aprende tocando, en la imitación práctica de la experiencia de músicos a los que hay que ‘pegarse’ e ir sacando los sonidos; todo es de oído, afirman los músicos afrodescendientes de estos valles interandinos. Para el aprendizaje, la posibilidad de la música es tocando en grupo, tiene un sentido colectivo de hacer música en el gusto, armónico en el disfrute y el sentido comunitario. Luis Edel Carabalí (2013), primer violín de la agrupación ‘Palmeras’ Santander de Quilichao, afirma:

Acá tocamos a oído, como se dice empíricos sin partitura, a nuestro estilo porque nos gusta y porque la escuchamos de nuestros antepasados y creo que nacimos músicos y por eso seguimos con esa tradición. Nosotros aprendimos en violines de guadua hechos por nosotros mismos, porque nos gustaba mucho el violín ya sea en guadua o en lata lo que encontráramos lo volvíamos violín, trasquilábamos la cola, pobre caballito para quitarle la crin para el arco.

Dice Cross (2010: 16): “La música brinda una experiencia compartida del marco temporal del sonido, del gesto y de la atención, que tenderán a dotar de un sentido de afiliación mutua al evento colectivo”, y en adelante el músico, el violinista se encarga de seguir practicando, en lo posible vinculándose a un grupo para ir desarrollando el oído armónico, rítmico, melódico y cultural con los demás

instrumentos. Algunos violinistas interpretan varios instrumentos como la guitarra y el tiple, por lo general el músico violinista ha pasado por los demás instrumentos, es decir que tiene una idea integral de la estructura musical en la que se mueve el sistema musical de las cuerdas, o sea, que aunque en el conjunto cada uno desempeña un rol, tiene una idea de integralidad musical. Han aprendido en grupo, de otros y con los otros, hay una tendencia en aprender colectivamente la música, en esa necesidad de sobrevivir, porque en hacer música fueron desarrollando un estilo de aprendizaje en la práctica de saber/hacer y a su vez construir saber musical. Esta práctica de aprendizaje les ha permitido compartir, reconocer, tocar y aprender en sus situaciones y vivencias, porque este aprendizaje está íntimamente ligado al hacer y por eso *están ahí* colectivamente.

El violín entra en una práctica musical “propia” por implicación en la tradición, le permite la posibilidad de lo sonoro que viene de la conexión del mundo interior con el mundo exterior, en la cultura de los afrodescendientes; es decir, la música se vuelve otra oralidad, que ayuda a mantener la memoria y que a partir de significaciones les permite comunicarse. Así, el violín asume el carácter del músico que lo elabora y lo interpreta, por eso el violinista, por lo general, anda cargando su instrumento, porque a pesar de que su habilidad musical tiene una función social, colectiva de la música, cuando muere es difícil que alguien continúe interpretando su violín.

El músico violinista siempre anda con su violín porque en él está su alma como una prolongación de su existencia. El violinista pareciera egoísta, porque no presta su violín y es que no se puede prestar el alma para que cualquiera la use, porque más que egoísmo es ensimismamiento, una entrega para sí. El violinista es cuerpo y es violín, se le va la vida cuidándolo, tocando y cargándolo porque es el dueño de su alma. Por eso cuando muere un violinista, es difícil que otra persona pueda tocar el violín que él deja. Recuerdo mi preocupación cuando murieron Parménides Oliveros, el violinista zurdo que acompañaba a las ‘Cantaoras del Patía’, de la vereda Palo Verde de Galíndez, Patía, don Gentil Rodríguez Contreras, violinista de La Ventica, Patía y don Gentil Gutiérrez de Cajamarca Mercaderes; me angustié por saber en manos de quienes iban a quedar los violines que dejaban al morir. Hasta que me solté de esa idea de propiedad, el que llegue a tocarlo será otro, porque ya

no será lo mismo como lo tocaba Parménides y los dos Gentiles; tan solo había quedado el objeto de madera, sus violines como un “tiesto” (expresión de la maestra Lola), un instrumento vacío, sin las frecuencias sonoras de su música, de sus almas. Al respecto Lola Grueso (2013), maestra de la Escuela Dos Ríos de Galíndez, Patía y Virgilio Llanos Caicedo, de la vereda El Tuno dicen:

Fíjese que desde que se murió Parménides, el hijo tiene el violín pero como que no nació con entendeder musical.

Joaquín Caicedo era violinista, él ya murió, era sobrino de Diomedes y Gentil de la vereda La Ventic, igual Marco Tulio toca la guitarra, pero en fin hay gente que nace y otros que se hacen. (Virgilio Llanos Caicedo, 2013).

Expresiones que revelan que para ser músico se debe tener una disposición, un don. Por eso existe la creencia de ponerse a prueba para poder oír el canto del río y a su vez hacerlo sonar en los instrumentos, es decir, el probar si se tiene la condición para hacer música es un ritual establecido en el aprendizaje. De ahí que no hay un proceso de enseñanza dirigida, porque la enseñanza es una concepción escolarizada, sino que en una especie protocolar le van pasando el instrumento, a quien sienten que tiene ese don o talento “Péguese’ al toque y si logra sacarle sonidos puede dedicarse a hacer música, de lo contrario dedíquese a otra cosa” (Virgilio Llanos Caicedo, 2013)

Retomo las palabras de don Gilberto Chantre Caicedo (2013), cuando en la conversación que sostuvimos, me dijo sobre don Epaminondas Chantre, que él había aprendido a tocar y elaborar el violín sin nadie, por sí mismo, así como también aprendió a leer y a escribir, pues no tuvo maestro.

¡Ah! porque le cuento, era prohibido a los negros y a las mujeres entrar a la escuela, publicado en la Constitución vieja, desde la esclavitud, era el castigo más grande que un negro aprendiera a leer. La hija de una esclavista le enseñó a una esclava y el castigo fue venderla para desaparecerla, según cuentan la historia de los esclavos.

Quizá el violín era la posibilidad de la escuela⁸⁷, quizá era la posibilidad del lenguaje, de la escritura, ¿Cómo es que a los afrodescendientes de estos dos valles interandinos les da por hacer música si damos por hecho que habían otras necesidades y formas de vida que tal vez hubieran tenido mayor prioridad, como el hecho de no tener derechos, ni tierra, ni libertad?

A lo mejor el lenguaje y la música no sean dos cosas diferentes; pero el lenguaje tiene su forma particular de nominar y entender el mundo, igual la música tiene varios elementos fundamentales, como el lenguaje: entonación, ritmo, tempo, expresión, forma. El lenguaje es una potestad para comunicarse y a través de él se expresa el pensamiento. Ian Cross (2010) plantea al respecto que la música y el lenguaje comparten varios rasgos, particularmente lo concerniente a la estructura y dice que ambos presentan secuencias temporales complejas, puesto que tanto el lenguaje como la música dependen de modelos de organización de algunas de las variaciones del sonido y tal vez en el gesto; agrega además, que ambos parecen compartir al menos algunos sustratos neurológicos. Pero esa es solo una visión técnica de la lingüística, si tenemos en cuenta que el lenguaje es mucho más allá de la palabra, es una práctica social, es corporeidad o como diría Grosso (2008: 241):

El lenguaje verbal, oral, escrito y pensado, pertenece, constitutivamente y sin solución de continuidad, a la semiosis social, corporal, relacional, dramática (Voloshinov-Bajtín, 1992). Separar al “lenguaje” de ese campo dramático interaccional es una abstracción epistemológica y política a la vez, que corresponde a un interés cognitivo intelectualista y aristocrático, y que, a la vez que logra distanciarse y distinguirse de la semiopraxis de las mayorías, se oculta como violencia simbólica al naturalizar su perspectiva y comprensión en una posición privilegiada de “realismo” y “universalidad”. La Semiopraxis es una deconstrucción de esa violen-

87 En la actualidad hay academias de tipo informal en la que se imparten clases de violín o de los demás instrumentos, apoyados por ONG, empresas como Colombina en Santander de Quilichao o en entidades del Estado especialmente en el norte del Cauca.

cia simbólica que transporta silenciosa y ocultamente la Lingüística (y las Ciencias Sociales y Humanas, en cuanto repiten las evidencias de aquélla), y devuelve la cuestión del sentido a las luchas en la pre-comprensión semiopráctica (no “lingüística”) del lenguaje. El sentido, a la vez de pertenecerle irremediablemente a los cuerpos en sus orientaciones (maneras) de la acción (lo que en Merleau-Ponty mantenía un sesgo mono-(fenómeno) lógico, Merleau-Ponty, constituye las diferencias en luchas sociales y arraiga, una en otra, política y cultura.

Y la música tiene unas convenciones que se dan en las relaciones que los seres humanos establecen con los sonidos en contextos determinados, es decir, a través de las culturas, pero en relaciones de interculturalidad, por eso la música se presenta activa, interactiva e insertada en un rango amplio de actividades sociales, parece ser un rasgo tan “normal” como el lenguaje en la interacción humana. Sin embargo, a diferencia del lenguaje, los significados de la música, paradójicamente, parecen ser naturales, la música parece significar lo que suena y al mismo tiempo indeterminado en su fundación, (Cross, 2010); las sonoridades musicales llegan mucho antes que el lenguaje figurado, literado en el ser humano. La música involucra otras relaciones, otras narrativas, incluye el cuerpo entero, es una cuestión existencial, el juego concebido en la edificación de unas nuevas sonoridades. Porque la música irrumpe con el agenciamiento en la manera de actuar en la inmediatez y convoca a la integralidad en la subjetivación. En unas subjetividades que ponen en juego música, teatralidad, color, pintura, movimiento danzario, es decir, en un plural de relaciones y contextos e historias. Por eso la *Juga* musical del norte del Cauca contiene todo esto, en un agenciamiento estético integrado. Porque de lo que se trata, no es sancionar cualquier tipo de comunicación simbólica, sino un medio de acción social que los seres humanos emplean para afectar, provocar o seducir a sus semejantes comprometiendo sus actos y pensamientos. (Gell citado por Martínez, 2012).

Y el violín al parecer, ha sido eso, una posibilidad de aprender, era la escritura, el libro, la palabra en otra oralidad sonora, simbólica, práctica de interacción cultural, en unos tiempos en donde

la voz les fue negada, entonces había que sonar, voz que está representada en la corporeidad como Santiago Castro-Gómez dice:

Los fenómenos lingüísticos empiezan a ser vistos, de este modo, como parte integral de la colonización del mundo, y el lenguaje mismo es considerado como un instrumento de dominio y/o emancipación. La historia de las lenguas modernas europeas y sus transformaciones se convierte para los teóricos poscoloniales en una especie de *arqueología del colonialismo*. (2005: 13).

Por su parte Ian Cross (2010: 9) manifiesta: “Partiendo de la premisa de que la música se manifiesta en situaciones donde el foco está puesto en la interacción social como un fin en sí mismo (y no como un medio hacia un fin)”, en este caso entonces, la sugerencia de Cross es que la música puede ser mejor conceptualizada como un medio de comunicación al poseer rasgos que son óptimos para el manejo de situaciones de incertidumbre social. En este sentido, no se puede dejar de lado la capacidad emocional en sí misma que produce la música y eso es lo que hace que se transmita y comunique sin condiciones, es decir que no está planeada para comunicar como herramienta, sino en sí misma es ya un proceso comunicativo, sin premeditación para lograr respuestas.

El violín era la posibilidad en la escritura, en el aprender a pesar de la negación ontológica al ser negro, sin alma así tuvieran cuerpos, porque esa era la concepción misionera moderna civilizatoria, una vida asomada en la esclavización, en la invisibilización y en la muerte. Porque cuando se es invisible en su propia humanidad (Maldonado, 2007) la invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser, entonces, unos instrumentos musicales en su propia elaboración, en su propia interpretación son la posibilidad para los afrodescendientes de no escaparse de sí mismos, para no olvidarse y con el espíritu cósmico interior de su seres, con ese valor constituyente en la naturaleza expresados a través de la música y en el hacer las cosas, plasman su mundo en algo que no se ve, pero existe, se oye, se siente, es sonoro, es timbre-color y comunica, enseña y aprende, posibilita la existencia en un mundo sensible, su mundo con los otros, con sus

congéneres esclavizados o libertos, pero congéneres y por eso son, *están ahí* a través de una posibilidad de lo sonoro.

Gentil Rodríguez (q.e.p.d.), violinista de la vereda La Ventina, Patía, fue profesor de música en el pueblo de Patía, les enseñó de oído a los muchachos con su propio violín. Fue una enseñanza, o mejor un aprendizaje por imitación, en donde no explicaba nada, sino que había que seguirlo en el toque. Además, fue un destacado violinista que hizo parte de los troncos familiares de los músicos hoy reconocidos en el Patía. Y así como él, la mayoría de los músicos han aprendido a ‘tocar’ los instrumentos musicales, porque “De una mano a otra hay que hacer nueva afinación,” dice Luis Edel Carabalí (2010) y agrega “Desde los diez años me enredaba el violín, el micrófono era la macobia de plátano, porque la música no está en el vacío, se da en la transmisión de sabiduría a través de la vivencia colectiva.” Raimundo Carabalí (2012), violinista de Buenos Aires, dice: “La música contiene esa alma, el ritmo no se puede explicar pero se puede transmitir.”

Y en las palabras de Luis Edel Carabalí (2013) “la música no está en el vacío, se da en una transmisión de sabiduría a través de la vivencia colectiva”, encontramos justamente lo que plantea Herschel,⁸⁸ un estudioso del sonido que escribió hace más de un siglo, que el vacío es el único obstáculo para la propagación del sonido, refiriéndose a las propiedades físicas del sonido, claro está que esta afirmación se hace desde un punto de vista absoluto, pero que ciertos materiales son muy malos conductores de sonido, es decir, que para la producción del sonido se necesita de cuerpos o elementos en vibración. “Los instrumentos musicales por numerosos o variados que sean poseen todos, o por grupos propiedades comunes y ocultan bajo la multiplicidad de sus formas y de sus aspectos, una verdadera unidad de estructura” (Matras, 1986: 148). El primer problema que tiene el técnico en acústica es el de clasificar los instrumentos musicales y en los estudios que adelantó sobre más de 400 instrumentos de época y lugar, empleó lo más variado que se pudo clasificar como unidades de aproximación y respecto a los instrumentos de cuerda manifiesta que “La altura de la nota emitida es regulada por la vibración de una cuerda vibrante” (Matras, 1986: 149), lo cual significa, en la frase de

88 Citado por Jean Jacques Matras (1986).



Imagen 34. Parménides Oliveros Caicedo y Gentil Rodríguez, violinistas del Patía (q.e.p.d.). Foto: Paloma Muñoz (1999).

Luis Edel, que esa sonoridad se da en una transmisión de sabiduría a través de la vivencia colectiva, es decir que la sonoridad no solo es lo físico, lo acústico solamente, sino que falta el contexto, la cultura para darle sentido, significación a eso que suena.

Jean Jacques Matras (1986: 2) pone como ejemplo sobre el sonido “Si en la Luna se produjera una espantosa catástrofe, una explosión de una intensidad inaudita, los hombres podrían verla pero no oírla, cualquiera que fuera la amplitud del ruido provocado. Porque entre la Luna y la Tierra hay un inmenso espacio vacío y el vacío es un obstáculo inmenso insuperable para la propagación del sonido”.

Cuando uno les pregunta en esta lógica musical de Occidente ¿Cómo afinan el violín?⁸⁹, responden que en LA, casi todos en el norte del Cauca dicen eso, pero pareciera que la mayoría de músicos tradicionales no saben a qué se refieren (en mi lógica occidental por supuesto); cada violinista da una explicación haciendo un toque distinto en la frotada del violín. En palabras de Raimundo Carabalí

89 El violín europeo tiene cuatro cuerdas, cada una con una cualidad tonal, SOL la cuerda más grave y gruesa, RE es la tercera cuerda y menos grave del violín, LA es la segunda cuerda más grave y se sitúa entre las cuerdas RE y MI y por último la cuerda MI es la que tiene su registro más agudo y es capaz de sonar extremadamente aguda y penetrante.



Imagen 35. Luis Edel Carabalí y Eliazar Carabalí, de la agrupación 'Palmeras' de la vereda El Palmar, Santander de Quilichao. Foto Paloma Muñoz (2010).



Imagen 36. La agrupación musical 'Son del Tunó', de la vereda El Tunó, Patía. Foto: Paloma Muñoz (2013).

(2010), violinista de Buenos Aires, Cauca: “Por LA, ese es el tono, porque de un tono sale otro tono y de ahí toda la música, porque uno nunca termina de aprender, uno siempre está aprendiendo”.

Conservan una memoria musical que les permite la com-

posición, la “afinación”, la interpretación de los instrumentos musicales para el acople con los demás instrumentos⁹⁰ y los conecta con los espíritus de la naturaleza, de sus difuntos y los seres no humanos que forman parte de sus creencias desarrolladas en celebraciones en donde la música es una práctica social, como proceso de acciones colectivas, de dinámicas sociales; es decir, que en ese sentido musical construyen sociedad. En la vereda El Tuno, por ejemplo, llevan a los niños a los ensayos, les gusta hacer música, la comunidad gira alrededor de la música, a todos les gusta hacerla. En la vereda se casaron cuatro hermanos con cuatro hermanas y así se fue creciendo la familia y la música se fue convirtiendo en un acontecimiento que los convoca, los reúne y les ha permitido organizar sus mundos de vida, al punto que han constituido las fiestas del Tuno y sus actividades comunitarias alrededor de la música, esto les ha permitido construir una “escuela musical” en la región.

Así el violín, en unas posibilidades de mundo ha sido imitado, y lo han invertido, lo *transvaloran creativamente*, pues han desarrollado todo un aprendizaje propio en la elaboración artesanal e interpretación musical, porque no tienen el maestro que les enseña, sino que en un juego de relaciones de afecto y de interés lo han aprendido de sus músicos, parientes o vecinos, como lo muestra la estrofa de una *juga* de Luis Edel Carabalí de la agrupación musical Palmeras de Santander de Quilichao:

*Desde muy niño aprendí a tocar,
desde muy niño aprendí a tocar el violín con facilidad,
a mí me enseñó apa',
a mí me enseñó apa',
recuerdo que él me decía usted a mí me va a reemplazar
recuerdo que él me decía usted a mí me va a reemplazar.
Tocamo' aquí tocamo' allá
todo el mundo empezó a bailar,*

90 A pesar de su vital importancia, tanto dentro de los estudios en los Conservatorios como en la realidad musical que nos rodea, la memoria musical no suele ser objeto de trabajo específico en los planes de estudio, de modo que los alumnos aprenden de forma parcial o errónea, siendo que la memoria musical en el Romanticismo, período de la clasificación musical europea, ha estado constituida como una demostración clara del dominio del virtuoso sobre la partitura.

*Tocamo' aquí tocamo' allá
todo el mundo empezó a bailar,
tengan cuidado señores,
me siento muy orgulloso es que es la herencia de mi apa'.*

Esto es estar haciendo música, en unos cuerpos que marcan la sonoridad en relación con su entorno, es decir, el aspecto simbólico del cuerpo en relación con un instrumento como el violín dentro de un formato musical de cuerdas frotadas, pulsadas, de percusión y de cantos; los afrodescendientes aprenden, se mueven, hacen, practican música para existir, en la posibilidad de construir mundos sonoros, sus mundos de vida.

El canto, el embrujo de las mujeres y la feminidad del violín

*“No se preocupe, blanca”, le dijo la esclava.
“Usted puede prohibirme lo que quiera, y yo le cumplo”. Y concluyó:
“Lo malo es que no puede prohibirme lo que pienso”.*
Gabriel García Márquez. Del amor y otros demonios.

El pacto del violín con el diablo es un pacto que solo es para hombres, porque tradicionalmente en esta región, el violín solo lo han tocado y elaborado los hombres. “El diablo es un espíritu tentador, hombre malo, se dedicó a enamorar a los hombres” dice Lola Grueso (2013). A las mujeres las llamaban “brujas” y adquirirían poderes para volar y hacer el bien o el mal. Don Gilberto Chantre Caicedo (2013), de setenta años de edad, del corregimiento El Vijal del municipio de Balboa, me comentó que no había diabla, solo diablo y el pacto es para el violín, el diablo se presentaba como un hombre cuando merecía a una persona según contaban los mayores. Las mujeres dicen que se convertían en bimbos para volar. “El diablo era el putas, pero en las mujeres existe una fuerza o poder oculto y espiritual”.

No ha habido una relación de *empaute* con las mujeres ni de ser intérpretes del violín. “Las mujeres son desinteresadas por eso no aprenderán a tocar violín” dice Aureliano Mina (2010), violinista de la vereda La Palomera de Buenos Aires, Cauca. “Las mujeres



Imagen 37. Cantaoras de El Tunno, Patía ‘Amor y Fe’. Foto: Paloma Muñoz (2013).

son desinteresadas porque no buscan el beneficio personal sino colectivo”, agregó, lo cual significa que dan para sí y para los demás, es en el canto en donde está el embrujo de las mujeres, porque el sistema musical del violín es un acto colectivo en donde están los demás instrumentos de cuerdas, la percusión y las voces. En la consolidación de un violín lo volvieron colectivo para las fiestas y los cantos comunitarios y en una feminización del violín al llevar la voz principal en la agrupación, la melodía igual al lado de las mujeres en sus voces, en un acto de creación musical, por eso los demás instrumentos acompañan y los de percusión actúan de ‘amarre’, para cohesionar la música; en una *transvaloración creativa* en donde pareciera que se invierten e integran los roles de lo femenino y lo masculino, cuando el violín se vuelve colectivo igual que las mujeres “desinteresadamente”, se vuelven comunidad y se produce la transvaloración de un violín femenino emparejado a las voces de las mujeres pero a su vez las mujeres se masculinizan al convertirse en bimbos y asemejarse al canto del violín.

El embrujo de las mujeres ha estado en el canto, el “balsear”, la voz ha sido su instrumento, porque el canto es una manera de vincularse con el mundo y darle cuerpo a esas cosas misteriosas. El canto es la palabra cantada, una forma de narrar a través de coplas, palabras que cuentan cotidianidades, amores, religiosidad, dolores, jocosidad, describen paisajes, gustos y riquezas culturales. Es una forma de expresión colectiva cultural, en donde vuela el espíritu,

se abandona el cuerpo en los sonidos que salen de la garganta, el diafragma, el pecho y la cabeza, porque los cantos de coplas son narraciones de historicidad fantasiosa, de una verdad de la gente.

La palabra cantada se manifiesta en los cantos de alabaos o licencias y salves, bundes, torbellinos negros, bambucos, *jugas*, tonadas que son cantos en su mayoría para festejar a los santos patronos o a los difuntos, los arrullos o bundes para el acto funerario de los niños o villancicos para el Niño dios. Los cantos de vaquería (en el Valle del Patía), de las actividades laborales y de los amores y desamores y también desempeñan otros roles para la celebración de fiestas y tienen la oportunidad de hacer letras satíricas, de denuncia y jocosas contra el sistema establecido.

Una Juga de adoración del norte del Cauca:

*Vamos a ver al niño que ha nacido allá en Belén
Vamos a darle al niño los parabienes, los parabién.
Pastoras y capitanas para Belén, para Belén
Pastoras y capitanas para Belén, para Belén
Ese niño que ha nacido en el portal de Belén
Vamos a darle al niño los parabienes los parabién.*

Un torbellino negro del norte del Cauca:

*Torbellino está muy bravo porque yo lo vi ayer
En medio de los canales pretendiendo una mujer*

La copla de una Juga de denuncia del norte del Cauca:

*En los años mil seiscientos mi abuelo a mi enseñó
En los años mil seiscientos mi abuelo a mi enseñó
Que el agro y la minera el fuerte de la región
La mina y el agro el fuerte de la región
Ayayayay la mina y el agro el fuerte de la región.*

Canción de Galíndez, Patía interpretada y compuesta por
Lola Grueso:

*Qué fiestas las de Galíndez
Qué fiestas las de Galíndez*



Imagen 38. Las Cantaoras del Patía. Foto: Paloma Muñoz (1999).

*Qué alegría y mucha gente al son del violín bandola (bis)
Cuno y guitarra daban compás (bis)
Habla el cununo, suena el tambor la chirimía en furor está
La fiesta arde torillo si y el brujo que no faltaba
Y al son que nos enloquece
Con cadencia y hermosura suena esa música y llama ya
Sigue el bambuco con sus violines
Los empautaos anuncian ya...*

Las reconocidas agrupaciones de voces de mujeres que en el Valle del Patía se denominan así, *Cantaoras*, porque *cantan y oran a la vez*, afirman los pobladores, puesto que relacionan el canto con lo sagrado, con la adoración; entre ellas están: “Las Cantaoras del Patía” del poblado del Patía, “Cantaoras de la Añoranza” de El Estrecho, Patía, la agrupación de cantaoras de la vereda El Tuno, Patía “Amor y fe”, doña María Eva Camilo es partera y rezandera (cantaoras) de La Banda Quilcacé Tambo, Tránsito Carabalí, madre comunitaria del ICBF y rezandera de trisagios y cantos de letanías en latín también de La Banda. En el norte del Cauca a las voces de las mujeres las denominan *coristas, cantoras o cantadoras* y entre ellas está Graciela Larrahondo de Buenos Aires, quien lidera la conformación de agrupaciones musicales como “Son de Catalina” y así como ella hay muchas



Imagen 39. Graciela Larrahondo, cantadora de la vereda La Palomera, Buenos Aires, Cauca.
Foto: Paloma Muñoz (2013).

agrupaciones en estos valles interandinos del Cauca tanto en el Valle del Patía como en el norte en el valle del río Cauca, en donde las voces de las mujeres tienen un papel protagónico en la agrupación musical, en la organización, en la transmisión y cohesión cultural porque son conocedoras de la música, los cantos, los rezos, los himnos, las danzas, las licencias, los gritos de vaquería; conocimientos que validan su responsabilidad de transmisión de esta tradición y de su sostenibilidad y permanencia cultural.

Las mujeres son las encargadas de la religiosidad en sus comunidades (aunque ha habido rezanderos hombres tanto en el Valle del Patía como en el Norte del Cauca). María Eva Camilo tiene ochenta y dos años, es partera y rezandera, es decir que ha ayudado a nacer y a morir. Las mujeres en El Tambo se hacen llamar rezanderas así sean cantaoras, porque le dan prioridad a su papel de gestoras de la fe y de la oración católica especialmente, para ayudar a los muertos, acompañan procesiones y fiestas patronales. Esto como un servicio comunitario que no cobra dinero porque es una “misión de servir con los dones”. Cantan y rezan los Trisagios que



Imagen 40. Doña María Eva Camilo, rezandera y partera, cantaora de la vereda La Banda Quilcacé, Tambo. Foto: Paloma Muñoz (2012).

consiste en rezar el velorio de adulto, ocho rosarios y para terminar el trisagio que es solo canto, se canta un himno, el “Bendito sea Jesús” (en el Norte del Cauca).

Las mujeres además de la música, tienen el liderazgo de las actividades culturales, laborales, de organización social, familiares y de comunidad. Una gran mayoría son mujeres “cabeza de familia” pues se han apersonado del sostenimiento de sus hogares, desempeñan también el papel de agricultoras, maestras de escuelas, como las Cantaoras del Patía que en su mayoría son profesoras de la básica primaria de su región y se dedican a los cantos en las agrupaciones musicales como un tributo a sus tradiciones culturales para que al interpretar sus cantos los transmitan a las nuevas generaciones. Por ejemplo, Gerardina Angulo Ibarra (2010), cantaora del corregimiento de Galíndez, Patía y quien forma parte de la agrupación ‘Las Cantaoras del Patía’ jubilada del Magisterio y en su avanzada edad, continúa enseñando a leer y a escribir a los niños, además adivina el futuro con sus conocimientos de la lectura de cartas y secretos, vaticina sus predicciones a la gente; tiene una vista pro-

digiosa, lee sin gafas, tiene una memoria asombrosa pues hace y recita poemas; la personalidad de esta cantaora genera camaradería y gracia a sus compañeras de canto y de la vida, “Porque a pesar de todo y todo yo hago lo que quiero y por eso los invito a cantar y a echarse las cartas conmigo”.

Las creencias religiosas, sus celebraciones y la música

Las músicas tienen diferente rol, unas son para aspectos religiosos, para las fiestas de adoración o ‘veneración’ como les llaman algunos, porque dicen que según la Iglesia católica no se debe adorar sino venerar; las *Jugas*, por ejemplo, algunas son de adoración y otras son de jolgorio.

Los violines negros, como sistema musical que si bien comprende interpretaciones de música occidental europea pero con influencia musical con giros africanos y de influencias indígenas como en el Patía, cobran una gran significación sobre su música, la que interpretan en el violín y los demás instrumentos de cuerdas, tamboras y voces. Varios pobladores me expresaron la importancia y significación de la música para ellos y sus celebraciones. Realizan fiestas de carácter religioso como la de la Virgen de Agosto o del Tránsito en el Patía, la de la Niña María en Caloto en el norte del Cauca, se dice que es una de las más antiguas pues data en los libros parroquiales de 1720 en Caloto, igual la de San Juan, San Pedro y las adoraciones al Niño dios, todas tienen sus síndicos hasta hoy, quienes son personas mayores encargadas de organizar cada fiesta. Se celebran algunas fiestas acompañadas con el conjunto de músicos de violines (en algunos poblados del norte del Cauca celebran las fiestas con agrupaciones musicales con instrumentos de viento como la tuba, el helicón, la bombarra y tamboras).

Las festividades han aglutinado a la mayor parte de los habitantes de los valles del Patía y del norte del Cauca, quienes junto con los colindantes de las cordilleras Central y Occidental han participado en diferentes actos de celebración. Por ejemplo, en el Valle del Patía retornan a las fiestas incluso personas provenientes de Nariño y los patianos que viven en el Valle del Cauca, en Popayán o en otros lugares del país; participan desde alboradas con el

bullicio de la pólvora y la música al amanecer anunciando las fiestas. Antigüamente en la celebración de la fiesta de la Señora del Agosto o Virgen del Tránsito, con grupos musicales de la región, violinistas, requinteros, brujos tamboreros, cununeros y maraqueros tocaban bambucos patianos, también realizaban diversas actividades lúdicas de carreras de caballos, corridas de toros, peleas de esgrimistas o grimistas, los *guapetones* para exhibir su ‘poder’ de la fuerza física midiendo su virilidad.

Las creencias religiosas de los afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca se mueven en la minería, en la agricultura, en la vaquería, en la sanación de curar⁹¹, en sus relaciones sociales, en la música, en todo, a través de fiestas religiosas en distintas veredas de estos valles. En el norte, en veredas como La Arboleda, Santa Rosa, El Guásimo, Juan Perdido, La Dominga, El Llano en el corregimiento de Guachené, en los municipios de Suárez, Buenos Aires, Caloto, Santander de Quilichao y Puerto Tejada, sus celebraciones giran en torno a lo religioso católico y la duración de la fiesta varía y la música en formato instrumental de violines o bandas de viento. Todas estas celebraciones del norte del Cauca han sido originadas en las haciendas, ahí aprendieron los textos de libros bíblicos, las dramatizaciones y los elementos musicales básicos de influencia europea y criolla.

Cómo no entonces si la música “fue creada por Dios”, como dice Maximino Carabalí, violinista de La Banda Quilcacé, los pastores de su Iglesia evangélica no lo dejan tocar porque esa relación del violín en esta región está con el diablo y por lo tanto solo es “fiesta mundana”, solo puede tocar su violín para alabanzas a Dios. En el norte del Cauca, los violines no participan de los ritos funerarios, me manifestó Manuel Tegué⁹², violinista de Puerto Tejada, porque lo musical es una forma de potencia y de dominación más rigurosa que la religión católica, así lo perciben los pastores, ya que la música constituye una amenaza desbordante del consumo sacrificial. Ahora son otras religiones que repiten lo mismo que la

91 Taussig (1999: 65) afirma que “El adoctrinamiento de los esclavos africanos por parte de los sacerdotes católicos se concentró en el arte de curar que aprovechó al máximo el poder milagroso del panteón cristiano” y además agrega que “Por el contrario los europeos se valieron de la magia de sus vasallos que no se diferencia de la religión”.

92 Manuel Tegué, violinista de Puerto Tejada en una entrevista que sostuvimos en el Foro Académico del Festival del Pacífico Petronio Álvarez (2014).

católica en su momento, de prohibir, de castigar, de dominar, de imponer reglas de sometimiento:

Me volví evangélico por dos amigos, convencido de dios, los pastores citan una fecha, el Espíritu santo lo toca y empieza a olvidar toda tradición del mundo, pero hay que prepararse, Por eso ningún hombre puede perdonar pecados en la tierra, Jesucristo sólo él, dios nos creó imperfectos. La música fue creada por dios en el cielo, satanás envía mensaje enemigo y hace que tome una mala decisión en su vida, la gente oyen un disco y se endeuda, eso es un mensaje enemigo. Por eso ahora no hay que darle principio a una fiesta mundana solo a dios. Ahora sólo toco el violín en alabanza, mi música son coros de alabanza al señor, ya no toco para el mundo, ya no admiten que vaya a tocar música mundana, sólo en la congregación. (Maximino Carabalí, La Banda Quilcacé, Tambo, 2012).

En la actualidad, proliferan distintas religiones, por ejemplo en el Tambo sur, específicamente en el caserío de La Alianza hay cuatro religiones, una por cada cuadra, la Católica, Testigos de Jehová, La Alianza Cristiana y Pentecostal. En el centro está el templo católico, a pocos metros, en un extremo del poblado está el templo de la Alianza Cristiana y al otro extremo se encuentra una casa de culto de la Iglesia pentecostal. En la Pentecostal, las mujeres solo usan falda larga, dicen que en la creencia antigua “debían llevar su vestido y su cinturón”. Aquileo (2012), el cantante de la agrupación musical de La alianza Quilcacé, Tambo me comentó:

Fui testigo de Jehová un tiempo, nos congregamos como veinte estudiantes, ahí no se aceptan las transfusiones de sangre porque si se da sangre le está dando el alma a la persona, le hacen creer que se va al cielo cuando se muere si muere sin donarla. La Aliancista es diferente a la Pentecostal y la Católica cada una por su lado, toda congregación dice ‘yo soy el único por los

siglos de los siglos' son coros de alabanza, himnos que predicán la palabra, porque congregarse es entregarse con los demás.

Un testimonio que deja entrever la relación de la música con sus creencias religiosas en la congregación de cantos e himnos de predicación:

La finalidad de toda religión es la de salvar o liberar al hombre. Independientemente de la interpretación que demos a esta salvación o liberación, la religión es siempre el medio por el cual el hombre llega a su destino, alcanza la otra orilla. Ahora bien, para poder salvarme o liberarme debo *hacer* algo, aunque este acto sea sólo un acto interior de fe o un simple ritual. (Panikkar, citado por Meza, 2008: s.p.).

Por eso el violín, el sistema musical de violines negros era y es el pretexto de la libertad de un proceso civilizatorio en el que eran catalogados como bárbaros, de esa antonimia de la civilización, evangelización y la barbarie, qué mejor que un violín que tiene conexión con lo sagrado según su concepción y mundos de vida y que en unos actos sonoros les permite re-edificarse. Unos violinistas negros que han entablado desde hace muchos años una relación con los seres no humanos, las almas y los espíritus que los rodean en sus concepciones de mundo. Porque en últimas la música, es la contingencia de la libertad y les ha permitido una otra oralidad, en la posibilidad de lo sonoro.

Porque en unas atribuciones de poderes de las influencias de la colonización y de la esclavización, en ese orden de la trascendencia, en el misterio, en la magia, en el trance, en lo oscuro, en lo tenebroso, en la donación, en el alma, en los himnos, en alabanzas, en la lutería, en las celebraciones, en lo cósmico, en la dominación, en el sometimiento, en la liberación, en lo sonoro, todo esto persiste en las comunidades afrodescendientes de estos valles interandinos, hasta el día de hoy.

Capítulo Cinco

Transepto cultural de un territorio sonoro

Después de haber sido desplazado me llevé conmigo mi violín, pues era lo único que me permitía recordar a mi tierra.
Maximino Carabalí. Violinista de La Banda Quilcacé, Tambo.

La propiedad de la tierra

En la vereda La Banda Quilcacé, Tambo, los músicos se reunían por las tardes a tocar violín, bandola, bandolín y otros instrumentos debajo del samán, un árbol ubicado en todo el centro del caserío, “sin haber bunde” comentó doña María Eva Camilo (2013), o sea sin haber motivo de celebración. Un día se dieron cuenta que la vereda no tenía nombre y en uno de esos toques pensaron en ponerle La Unión pero por las reuniones permanentes de los músicos bajo ese árbol, la gente decidió darle el nombre de La Banda, en reconocimiento a la banda de músicos. Como este ejemplo, aparecen otros más sobre esa relación que la gente ha ido estableciendo con los lugares que habita.

Mientras se daba el “florecimiento” de la enseñanza musical europea a los personajes de la élite criolla en Popayán, suceso que se daba también en las demás ciudades de Colombia, en las tierras del Cauca los indígenas y los negros estaban viviendo su propio proceso de reacomodo cultural y de resistencia social ante el dominio del virreinato. A los resguardos indígenas llegaron los instrumentos de viento como la chirimía; mientras los negros se apropiaban de unos instrumentos de cuerdas como el bandolín, la vihuela y el violín imitados en la construcción y ejecución de sus amos de los conventos, las casonas y las grandes haciendas donde permanecían como cuadrillas esclavizados y otros huidos como los del Patía hacia el sur y en el norte, algunos negros libertos después de haber sido esclavizados como los de Caloto, Buenos Aires y Suárez (este último antes fue un corregimiento que formaba parte del municipio de Buenos Aires).

Unos valles interandinos, un lugar físico del cual hacen parte los valles geográficos del río Cauca desde el centro del departamento hacia el norte y el valle del río Patía con su recorrido hacia el sur, formando dos callejones interandinos entre las cordilleras Central y Occidental, ramales de los Andes que al penetrar a Colombia reciben denominaciones de “valles interandinos”. La población negra esclavizada, importada a Colombia, fue concentrada en la franja central del río Cauca, río considerado como uno de los más importantes del país; en su recorrido atraviesa parte del departamento que lleva su nombre hacia el norte y a toda Colombia, hasta llegar a desembocar en el río Magdalena cerca al mar Caribe. Según Almario García (2013), esto era el departamento que hoy se conoce como el Valle del Cauca, convirtiéndose luego, el norte del Cauca y sur del Valle, en haciendas mineras y posteriormente azucareras, prácticas históricas que evidencian el monopolio de la tierra. Y hacia el sur del departamento del Cauca hace su recorrido el río Patía, que nace de la unión de dos ríos, el Timbío y Quilcacé, en un punto llamado El Hoyo en el municipio El Tambo en la región Alto Patía, y desde ahí hace su recorrido hasta llegar a desembocar en el mar del Pacífico, confluyente con el río Mayo. Así entonces, se forma la región del Valle del Patía en donde se constituyó un palenque denominado *El Castigo*, poblado por negros cimarrones.

Como negros despojados del África no poseían un territorio determinado, ya que fueron traídos como mano de obra servil para la explotación del oro y el trabajo agrícola. Puesto que la economía regional colonial era la propiedad de la tierra y se fue constituyendo en un dominio material, no es gratuito el proverbio de que algunos eran de “mejor tierra”. La tenencia de la tierra fue vista desde el orden económico, social y jurídico de los deseos de la propiedad, asumida como un objeto de uso, solamente como medio de producción, un espacio físico contradictorio en su concepción de territorio porque, por un lado, los pobladores “blancos” en el siglo XVIII se convirtieron en los “grandes hacendados”, propietarios rurales, con las disposiciones que les otorgó la Corona española. De tal manera que durante esta época se fue configurando un grupo social de comerciantes y mercaderes, que fueron adquiriendo propiedades y a través de las haciendas-minas se configuró el ejercicio de dominación económica y social; prácticas históricas en las que se evidencia

el monopolio de la tierra en manos de grandes propietarios, en una propiedad latifundista tanto para los tiempos coloniales como para el período republicano. Por otro lado, estaba la necesidad de tener un territorio propio de los negros esclavizados. Unos fueron constituyendo sus caseríos dentro de las haciendas, para beneficio de su libertad trabajaban durante los días de fiestas religiosas para poder comprar su libertad y la de sus familias, otros en asentamientos de cimarronaje, los que huyeron para construir sus propios mundos. Un cimarronaje material, práctico, pero un cimarronaje de acumulación de memoria en sus músicas, sus cantos, sus celebraciones. Porque la fuga fue una estrategia de territorialidad (espacio temporal) en la que operó la fuerza de lo simbólico que tocó lo político y el poder económico establecido.

Pero en estos territorios hubo otras acciones que no eran puramente materiales, de propiedad de la tierra, sino que pusieron en tensión esa mirada de dominación económica y social, estas fueron las grandes revueltas. En la región norte del valle interandino del Cauca, ha habido grandes e intensas rebeliones, todavía se ve una realidad postesclavista. Durante los siglos XIX y XX, los campesinos negros como forma de protesta emplearon el “bandidismo” contra los terratenientes blancos que intentaban adueñarse de sus parcelas. Los campesinos asociados entre familias trataban de defender sus tierras ante el acoso de los latifundistas que constituían la representación de la Iglesia católica y el partido Conservador (Hurtado y Urrea, 2004). Esta situación se da claramente en Puerto Tejada, como plantea Virginia Gutiérrez de Pineda (1968), la necesidad de recuperación de las tierras y el control de la fuerza de trabajo por parte de los terratenientes, generó procesos de desalojo y despojo de los agricultores del norte del Cauca, quizás uno de los primeros desplazamientos de población en la historia de Colombia.

Hubo grandes revueltas en las cuales estuvo José Cinecio Mina, líder campesino negro, quien junto con su gente luchó movido por el terror a ser esclavizado, en el desencadenamiento de la Guerra de los Mil Días entre 1900 y 1903, que luego fue envenenado (De Friedemann y Arocha, 1986). A lo largo del siglo XIX se da la parcial articulación de los pobladores al proyecto republicano y por eso hubo poblaciones en ciertos lugares que continuaron sobreviviendo como sociedades libertarias, catalogadas por el

imaginario dominante como “lugares peligrosos”. (Almarío García, 2013: 33).

Los afrodescendientes empezaron a desarrollar dinámicas culturales de relación en esos lugares que fueron habitando, sentaron acuerdos en tensión y por las disposiciones jurídicas con la abolición de la esclavitud (1851 en Colombia) fueron adquiriendo un pedazo de tierra para habitar y significar un territorio pues hasta ese entonces no tenían derechos de propiedad legalmente constituidos.

Así se abren paso a lo “desconocido”, a otros caminos, porque *la revuelta* y *la fuga* eran actos rebeldes, en la búsqueda de un mundo distinto que en un acto agonista, sacrificial, en esa apuesta oculta, como diría Duvignaud, en la práctica sacrificatoria que implica ese don, huir para construir para él y los suyos un nuevo territorio, una nueva cultura. Esos actos de huida se ven en la *fuga-juga* del formato musical de los cantos y danzas de adoración de los afrodescendientes de los valles interandinos y del litoral pacífico, en su doble acepción de huir y jugar. Porque como dice Pascal, en la voz de Duvignaud (1979: 132); “la apuesta inseparable de todo juego es jugarle al infinito”. Y es aquí en donde aparecen los violines negros con esos actos colectivos, en una actividad creativa, lúdica, estética, una ruptura que para la lógica de la razón no es *nada*, porque las expresiones artísticas no sirven para nada, no son útiles, para la pretendida utilidad material. (Muñoz, 2000).

¿Qué es entonces la música como territorio para los afrodescendientes? Si han permanecido geográficamente en tierras que no les pertenecían, unos por confinamiento en las haciendas, minas y hatos ganaderos y otros, como cimarrones que en su huida fueron constituyendo su territorio de palenques. Quizá una idea de identidad distinta desde la música, que evoca su territorio, su cultura, su posibilidad de estar en el mundo. Así, desde estas condiciones de vida fueron constituyendo un territorio sonoro, pues en las prácticas musicales y celebraciones en esos lugares en dinámicas de conflicto de poder en el sometimiento y la evangelización, los afrodescendientes construyeron un territorio sonoro, en una propiedad simbólica de la tierra, en un acto sacrificial para trascender, en un saber/hacer que les posibilitaría habitar en este mundo extraño.

El Transepto cultural sonoro, un agenciamiento simbólico

A partir del año 2009 empiezo a realizar una “cartografía musical”, que ha consistido en ir anotando en un mapa político administrativo, los lugares o poblados en donde aparecía la interpretación y elaboración de los violines negros; en esa ubicación observé que se fue conformando todo un territorio de violines, una señalización gráfica de un espacio que me ha ido mostrando la presencia de los violines negros en estos valles interandinos del Cauca. Se fue constituyendo un corredor musical de cuerdas pulsadas (guitarras y tiple) y frotadas (violín y contrabajo), de percusión (taboras y cunos e idiófonos) y voces; conformándose sobre unos territorios geográficos interandinos, un territorio simbólico musical y cultural al que he denominado *transepto cultural*,⁹³ que simboliza la creación de unas prácticas culturales y sonoras en unas relaciones de interculturalidad, de unos pobladores, en este caso, afrodescendientes y cómo desde unos rezagos coloniales y de colonialidad travesean,⁹⁴ recrean e inventan una manera de vivir que les da identidad por su sentido de pertenencia. Transepto, un término que lo he tomado de la arquitectura para simbolizar el corredor cultural de alteridad al sistema colonial que se fue constituyendo en ese cruce cultural de evangelización y sometimiento. Esto en un carácter de enunciación social y sonoro que las comunidades afrodescendientes a través de un sistema de violines negros, remiten a un agenciamiento colectivo de simbolización que se descentra, se voltea del eje hegemónico y dominador y cómo desde un sujeto músico construyen una comunidad en un espacio simbólico, epistémico y político, con una inserción de nuevos saberes a pesar de la colonización.

Es cierto que la palabra transepto proviene de la terminología de la arquitectura religiosa, para designar en las iglesias los espacios en los templos, pero un transepto es un espacio que separa o atraviesa la nave principal espacial de los templos por donde habitualmente transita el poder eclesial. Por el transepto se movilizan los fieles, el pueblo;

93 Denominación de transepto cultural aparece en el video documental que realicé con la beca que obtuve de la convocatoria de la Vicerrectoría de Investigaciones en el 2010. Video documental con la producción de Juan Carlos Díaz, Universidad Autónoma de Occidente Cali.

94 Discurrir con ingenio y creatividad.

es una espacialidad alterna que evidencia la jerarquización religiosa, cultural y social; también hay transeptos dentro de la estructura de los templos diseñados para separar, delimitar las relaciones espaciales de poder, separa de los altares e impide que los simples fieles o devotos se acerquen al lugar en donde está la autoridad eclesiástica y por lo tanto al lugar en donde está representada la divinidad.

La divinidad representada también en un violín, porque llegó con las comunidades religiosas para la élite criolla, en la concepción de que toda persona de “calidad” debía conocer, apreciar e incluso practicar la música y esto venía desde Europa, pues la difusión y enseñanza de la práctica musical explica la omnipresencia de la música en la iglesias, en mansiones nobles, especialmente “la música barroca, fastuosa y decorativa es un arte reservado a una élite. Compositores e instrumentistas estaban frecuentemente ligados a la corte o las familias nobles por relaciones de mecenazgo” (Beltrando-Patier, 2001). De ahí que todas estas concepciones y prácticas traerían consecuencias respecto a la vida musical, en donde se impondría un gusto nuevo orientado hacia el virtuosismo destinado también para este continente americano y precipitaría la decadencia de instrumentos antiguos (viola de gamba, clavecín) en beneficio de instrumentos más ‘brillantes’ como el violín, el violonchelo y el piano *forte*. Por eso, el transepto cultural como sitio que implica el desplazamiento de sentido para un agenciamiento cultural, en referencia al ser ontológico pero también al *estar* y por consiguiente, al *somos* y al *estamos*.

Los afrodescendientes han constituido un territorio simbólico cultural y sonoro en relaciones de interculturalidad entre ellos y de las influencias de “afuera” porque hoy les permite estar a tono con los avances de la modernización, de moverse con lo rural y lo urbano, asociado a la vida de la ciudad y del “desarrollo”. El transepto, en este caso, es una configuración cultural e identificación para comprender los mundos contemporáneos en situaciones de relaciones de cultura e identidad, como la define Alejandro Grimson (2011: 139): “En donde lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados, mientras que lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y a los agrupamientos formados en intereses compartidos”, porque aunque se naturalizó una relación social desigual, de explotación, domina-

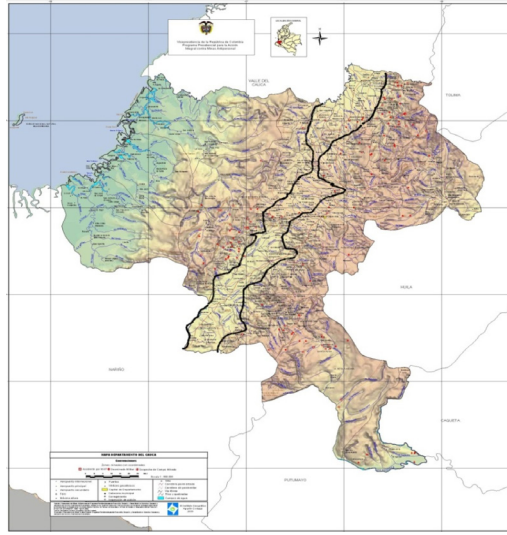


Imagen 41. Transepto cultural de un territorio simbólico sonoro de violines negros en el Valle del Patía y Valle de Río Cauca, valles interandinos en el departamento del Cauca. Fuente: Cartografía musical, elaboración propia.

ción y acumulación, aparece otro poder, el poder de lo simbólico en oposición a todo ese proyecto expansionista de carácter imperial como fue la Colonia; con el sentido de pertenencia en unas prácticas culturales, en este caso con lo musical, los afrodescendientes han constituido un territorio sonoro que les pertenece, en la configuración de un transepto cultural. Haciendo saberes, historicidad, en un agenciamiento por lo simbólico, porque lo simbólico tiene relaciones de poder, en este caso, en unas relaciones de poder agenciado por lo simbólico del violín y su sistema, ponen en carne viva el roce que se realiza a través de lo simbólico y de enseñorearse (Grosso, 2009). Porque a través de un trabajo simbólico llamado violín, cuerdas, diablo, en unas relaciones de fuerza, se sostienen, juegan con el acontecimiento. Porque siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa, estas quedan investidas de una capacidad de agencia “Los objetos son extensiones de la gente expresan y extienden su agencia, configurando para los actores una personalidad distribuida, repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social”. (Gell citado por, Martínez, 2012: 140).

Alfred Gell (citado por en Rampley, 2005) plantea que la clave está en el agenciamiento de las cosas y de la vida. Un agen-

ciamiento en donde la gente vive de otro modo porque está en relaciones permanentes en las que siente, piensa, actúa, convive. Es decir, es un agenciamiento musical, un agenciamiento por lo simbólico de sentir y conferir sentido y así constituyen un territorio sonoro. Un agenciamiento que puede variar en cada interpretación, porque la música posibilita eso, reinterpretar así sea la misma pieza musical y la vida misma.

Al denominarlo transepto cultural por supuesto no pretendo homogeneizar las manifestaciones culturales y de sonoridad diferentes que se dan internamente en cada localidad o municipio, aunque hay una recurrencia en ciertas similitudes en prácticas de vida y además en lo que se refiere al sistema musical de violín en la apropiación y creación, en la lutería de los instrumentos y en la evangelización. Por ejemplo, casi todos los pobladores y los músicos coinciden en afirmar que la primera hechura de violines se hizo en guadua y crin de caballo, en valores de la familia extensa y consecución en heredar la práctica musical, la permisividad religiosa porque en la actualidad proliferan varias religiones en sus comunidades, se percibe la dinámica cultural y social en la relación entre la tradición y lo moderno que se articula a través de la música. Hay una tradición que se revela en unas estéticas sonoras de músicas afrodescendientes relacionadas en su métrica básica ternaria con subdivisión ternaria (6/8) llamadas *Jugas*, torbellinos negros, bambucos y de igual manera de métrica básica binaria (2/4) como los bundes (algunos son doble métrica alternada) sones, tonadas; polirrítmias que se evidencian en las prácticas musicales culturales que han realizado por siglos. Grimson (2011: 139) dice que “Un punto de partida necesario es diferenciar las categorías de pertenencia y las tramas de prácticas y significados por la otra”, es decir, que lo que realmente importa no son tanto las similitudes de las prácticas culturales, sino el sentido identitario, lo que significa para un grupo social determinado, porque dentro de un grupo social lo que importa es que todos sus miembros se sientan parte, así necesariamente no haya homogeneidad cultural. Pero lo interesante es que los afrodescendientes de estos valles interandinos logran rebasar las prácticas culturales con las identificaciones. Es indudable que en ciertos contextos hay prácticas, rituales y/o expresiones que imbrican las configuraciones culturales con las identificaciones, pero que fortalece una identificación específica (Grimson, 2011). Y es eso lo

que los afrodescendientes hacen, en esas experiencias temporales, de tiempos vividos por unos y otros en diferentes circunstancias y en diferentes lugares de unos valles interandinos, han mantenido características de pertenencia identitarias en unas prácticas culturales, en donde el presente lo hacen desde unas influencias del pasado, porque en ese presente-pasado está la ejecución de acciones existenciales que cada quien hace y vive, es decir, tienen elementos identitarios por el sentido de pertenencia coincidentes en unas prácticas culturales, en este caso, alrededor de un sistema sonoro de violines.

Unas sonoridades que en estos valles interandinos, habitados en su mayoría por afrodescendientes, nos llevan a pensar en una concepción de un territorio distinto, no en un territorio geográfico solamente, sino en un territorio simbólico de unos mundos sonoros, un territorio como un conjunto de sonidos compartidos e interpretados con un instrumento como el violín; en un sistema musical de cuerdas, cantos y tambores. Un sistema de experiencias musicales que hoy continúan en el formato de cuerdas pero que combinan con instrumentos eléctricos, con repertorio de acuerdo a la ocasión, porque no son ajenos a las influencias del mundo contemporáneo a través de los medios de comunicación, la globalización, los desplazamientos forzosos, las relaciones de interculturalidad que les permite habitar sus mundos llenándolos de pretextos sonoros, en la necesidad de usar objetos, vestimenta urbana, grabar sus músicas en formatos audiovisuales y sonoros, en el contacto con el universo de 'afuera'. Esa gramática social que se genera en torno a la música, aúna y acompaña en las organizaciones sociales, en la minería, en las fronteras agrícolas, políticas y sociales en este lado del mundo americano. Porque el sistema de violines les fue permitiendo construir sus mundos de vida, en unas prácticas musicales y culturales hasta hoy. Porque como dice Kusch:

Cultura no es solo el acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino además es el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia. Cultura implica una defensa existencial frente a lo nuevo, porque si careciera uno de ellas no tendría elementos para hacer frente a una novedad incomprensible. De

ahí que a la cultura no habría que tomarla solo como acervo, sino también como actitud, de tal modo que pudiera llenarse con elementos no tradicionales, incluso como referencias simbólicas halladas en el momento. (Kusch, 2000, Tomo III: 251).

Por eso en la actualidad, en este sistema de violines hacen armonizaciones fusionando melodías y rítmicas de otros géneros musicales, con otros instrumentos contemporáneos manteniendo la base fundamental de cada género o estilo musical. Se forma todo un territorio sonoro de violines en estos dos valles interandinos del Cauca, por su presencia de más de doscientos años haciendo música, fabricando sus propios instrumentos, en unas prácticas musicales que ha dado identidad a los afrodescendientes que los habitan.

Hasta hoy, han conformado un territorio sonoro de violines de nueve municipios de sur a norte que atraviesa todo el centro del departamento del Cauca; municipios como: Mercaderes, Patía, El Tambo, Cajibío, Suárez, Buenos Aires, Santander de Quilichao, Caloto y Puerto Tejada. Cabe anotar que hay municipios que forman parte de estos valles interandinos y que poseen población afrodescendiente, como Morales en el centro del departamento, Guachené y Villa Rica en el norte, que han sido recientemente constituidos como municipios, pertenecieron a Santander de Quilichao, lo mismo Guachené al municipio de Caloto y seguramente mantienen el sistema de violines (son lugares en donde no he adelantado trabajo investigativo, por lo tanto no podría aseverar si existe o no este sistema de violines, además no he encontrado todavía que otros investigadores lo hayan hecho).

Tabla 1. Área de influencia del sistema de violines.

Área de influencia del sistema de violines	
Municipio	Corregimientos y veredas
Mercaderes	San Joaquín, Las Delicias, Patanguejo, Hato Viejo, La Monjita, Cajamarca, Mercaderes, Mojarras
Patía	Galíndez, Palo Verde, Patía, Chondural, El Estrecho, Piedra Sentada, El Tuno, el corregimiento de Méndez, Agua Fría, la Ventica.
Bolívar	Capellanías
La Sierra	La Depresión
Balboa	Olaya, el Vijal
El Tambo ⁹⁵ Región conocida como Río Patía-	Pueblo Nuevo, La Banda, La Alianza, Quilcacé, El Cabuyal, Mosquera, El Salado, Nueva Esperanza.
Tambo: Región conocida como Alto Cauca (colinda con el municipio de Cajibío, parte afro)	Chisquío, Chapa, Las Botas, Seguengue, Palmichal
Cajibío ⁹⁶	El Recuerdo, El Rosario, Puente Alto, San José, Casa Bajas, La Pedregosa
Área de influencia del sistema de violines en el valle del río Cauca- norte del Cauca	
Municipio	Corregimientos y veredas
Suárez (antes corregimiento de Buenos Aires)	La Toma, Mindalá, corregimiento de Asnazu.

95 El municipio de El Tambo estaba conformado por pueblos indígenas Chisquíos y Calibíos y después con las cruentas batallas con los conquistadores, se fue poblando por encomenderos, militares y curas doctrineros y misioneros, quienes entraron con Sebastián de Belalcázar en el siglo XVI y trajeron negros esclavizados para trabajar en las minas de oro del río Quilcacé, en Munchique, Guazararita y Chisquío. Recuperado de: www.eltambo-cauca.gov.co/apc.../DOCUMENTO_GENERAL_PDM.pdf (Acceso: 2010)

96 Cajibío, fue un territorio indígena del cacique Paniquitá y el nombre proviene de vocablos indígenas que significan “caja de viento”. Bañado por las aguas del Cauca y otros afluentes como los ríos Pedregosa y Cajibío y por las riberas del río Cauca se establecieron asentamientos de población afrodescendiente. Recuperado de: http://cajibio-cauca.gov.co/informacion_general.shtml#historia (Acceso: 2010)

Buenos Aires	Honduras, Buenos Aires, Cascajero, Catalina, La Balsa, La Palomera
Santander de Quilichao	El Palmar, San Antonio, Domingullo, Quinamayó, Mandivá
Caloto	Caloto, vereda de San Nicolás
Puerto Tejada	El poblado de Puerto Tejada

Fuente: Elaboración propia.

Hay una tradición que se revela en unas estéticas de agenciamiento sonoras de músicas afrodescendientes llamadas *jugas*, *torbellinos negros*, *bundes*, *bambucos*, *sones*, *licencias*, en sus cuerpos, en la elisión en ciertos momentos de sus versos, en los cantos y celebraciones como en ‘Las adoraciones del Niño dios’, en donde conjugan sus vidas en elementos identitarios.

Por eso el transepto cultural es un corredor, un territorio simbólico, en este caso, de violines negros como un sujeto plural de una comunidad cósmica de tierra-ríos-árboles-animales-muertos-diablo-cueva-música-color negro, que parece difuso pero poderosamente extendido en unos valles interandinos, constituye precisamente lo “espiritual”, el ‘alma’ de esa comunidad otra. Este transepto cultural pareciera un lugar de resistencia en unas tramas simbólicas de un sistema sonoro de cuerdas, mediante el cual, en un lugar geográfico entre montañas, se construye sociedad. Los afrodescendientes han levantado sus voces en cantos, en instrumentos musicales como el violín vedado pero reinventado por ellos y las cuerdas de los demás instrumentos, en bombos, tambores e idiófonos (maracas, guachara), en los toques comunitarios. En un territorio sonoro haciendo música, cantan, tocan, bailan, practican, trabajan, hacen música e instrumentos. Imaginan, inventan, en donde vuela la imaginación, la creatividad y les da libertad, les devuelve la palabra. Porque la música existe, es “recibida” en los mundos inventados, creados y vivenciados.

Hoy, en un agenciamiento musical con equipos de sonido mueven teclas, ecualizan el sonido de los instrumentos, con violines modernos comprados en tiendas musicales; se podría pensar que están asociados con el entretenimiento comercial, con el consumo, pero intuyo que esto les permite estar conectados con la ciudad,

con la presencia de sus imaginarios en el mundo contemporáneo. Porque a pesar de la continuidad de explotación de la fuerza de trabajo, en una tradición de la extracción del oro, los conflictos de la violencia armada, los problemas de desplazamiento en un sistema social que abruptamente hoy trasgreden sus modos de vida, esto reafirma la importancia del sonido musical, como una potencia de expresión y proyección cultural en un agenciamiento simbólico.

Así ha transitado y transita este sistema de violín de negros, en una trama simbólica sonora, visual, táctil, vibrante en los cuerpos, en elementos verbales y no verbales y en ese lenguaje musical y cultural que los afrodescendientes han mantenido, situados, impregnados de diferentes acontecimientos que precisan espacios territoriales simbólicos, modos de vida y concepciones de mundo. Unas relaciones de vida que se han hecho de manera sonora en un violín que suena, no en los salones de conciertos de cámara, sino en unos territorios de afrodescendientes como son los valles interandinos, y que han mantenido por años, por siglos la interpretación del violín, en el que se proyecta toda una memoria de los afrodescendientes del interior del sur de Colombia, del Pacífico sur.

Porque esta práctica cultural y musical de violines negros se desarrolla también en otros valles, otros transeptos culturales interandinos con celebraciones similares a los del Cauca. De población de igual manera, afrodescendiente como el del valle interandino de Chota, en las provincias de Imbabura y Carchi, al norte de la sierra andina de Ecuador, quienes mantienen la práctica musical del violín en un sistema musical denominado la *Bomba*, conjunto de tambores “La referencia nominal más antigua de la *bomba* consta en un cuaderno manuscrito de música para violín que data de 1790-184, en el cual hay una notación que tiene por título: *La Bomba*”⁹⁷. Igual en el valle interandino de Perú, en El Carmen celebran el nacimiento del niño Jesús con música de violines y una danza tradicional de zapateo, celebración denominada Pisa Humay Atajo de negritos, “El zapateo al niño salió de un esfuerzo de un pueblo esclavizado, que trataba de encontrar su sitio en una tierra que no era

97 Fidel Pablo Guerrero. Banda Mocha y Bomba afroecuatorianas. Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com.co/2010/11/banda-mocha-y-bomba-afroecuatorianas.html>

la suya, con gente que los sujetaba y los hacía sufrir”, “Una danza de promesa de fe que las niñas y niños le hacen al niño dios”⁹⁸, y se realiza en El Carmen, Perú todos los meses de diciembre, desde tiempos inmemoriales con violines y con pobladores afrodescendientes similares a los de los valles interandinos del Cauca. Sería una continuación de un trabajo investigativo poder evidenciar la presencia de los violines negros y su historicidad, en estos valles interandinos prolongados hacia el sur del continente americano.

Lo cierto es que son unos valles interandinos conectados étnica y musicalmente, en una historicidad habitados por afrodescendientes en unos espacios entre montañas, quienes con un sistema de violines negros han formado un territorio sonoro porque no tenían territorios propios para habitar, unos transeptos culturales como territorios simbólicos, culturales y políticos basados en las sonoridades y sus músicas.

A manera de conclusión

Unos pobladores afrodescendientes, afroamericanos en los valles interandinos del departamento del Cauca, asumen el violín por más de doscientos años coloniales en un sistema de violines negros, trasgrediendo las normas de un colonizador, tomando precisamente un instrumento históricamente elitista, cortesano, pero que lo transforman en un *violín del negro*, que les pertenece; en un sentido de conectividad étnica, de relación por la sedimentación cultural con sus antepasados africanos de un violín que ingresó a Europa desde el norte de África, para convertirse luego en violín europeo. Un violín que les “abre” la posibilidad de la trascendencia porque como dice Fanon (1973: 8) “El hombre no es solamente posibilidad de re-empredimiento, no es sólo negación. La conciencia es actividad de trascendencia; si esto es verdad, hemos de saber también que esta trascendencia, está transida por los problemas del amor y la comprensión”. Así entonces, los afrodescendientes de estos valles interandinos del Cauca, a través de un instrumento

98 Pisa de Humay- Atajo de Negritos. El Carmen. Chinchá (Registro 1978) Perú. Recuperado de: www.cimarrones-peru.org/negritos.html

sonoro que se vuelve re-existencia en Albán, semiopraxis en Grosso, configuración cultural en Grimson, *empautamiento* en los afrodescendientes y en mi apuesta epistémica de *transvaloración creativa y transepto cultural*, han convivido con el violín, creándolo, recreándolo, interpretándolo y dándole significado para construir sus mundos sonoros, sus mundos de vida.

La Modernidad se esforzó por unificar una heterogeneidad de prácticas de vida, culturales, sociales y empezó a institucionalizar usos de una noción categórica y normalización de la experiencia estética homogénea y hegemónica, trayendo consigo una idea de “música” de Occidente. Hay distintas maneras de vivir el mundo y en la colonialidad, en donde ha persistido un concepto hegemónico del conocimiento, pareciera que los saberes de la gente no contarán, porque la Modernidad le dijo al mundo que todo el conocimiento es universal, la filosofía, el arte; la hegemonía del mundo centrado en Europa dictó también el deber ser de la modernidad musical, concebida como un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética, al menos desde el Renacimiento, que institucionalizó la modernidad eurocéntrica desde el siglo XVIII, en un mundo donde las sonoridades no fueron válidas, porque provenían de la oralidad de las culturas; de hecho este paradigma aún se mantiene en tensión con las músicas en las culturas, asumiendo su falta de interés como objeto a ser estudiado, porque la musicología clásica solo ha centrado sus estudios en la forma musical técnica, es decir, el rechazo sedimentado a la relación de lo social como lo sonoro fuertemente estructurada en las músicas ‘otras’ a Occidente. Porque en el avasallamiento y negación de los saberes locales, aprueban un acto de expropiación epistémica para acondicionarlos al lenguaje universal de lo científico, de la ciencia de ese referente al sujeto europeo, en esa lógica de la razón apoyada en últimas en la tesis de lo económico.

Pero a diferencia de lo anterior, los afrodescendientes habitantes de los valles interandinos del río Cauca hacia el norte, y el río Patía hacia el sur, del departamento del Cauca, han trasgredido ese orden establecido e hicieron rupturas epistemológicas con la creación de sus propias propuestas epistémicas simbólicas, como el *empautamiento* en el Valle del Patía en la transvaloración axiológica del pensamiento y de las cosas, porque es un constructo teórico y simbólico negro que les pertenece; en medio de la esclavización y

el cimarronaje, logran, a través de la música y de unas sonoridades en relación con la naturaleza, con los seres no humanos, las almas de todo lo que existe, establecer unos mundos sonoros para poder decir lo que hay que decir y hacer, sonar y *estar ahí* para poder *existir* en este lado del mundo extraño para ellos, pero en el que había que construir sus propios mundos en el continente americano, en un pacífico sur entre montañas.

Los violines negros rompen con esa racionalidad específica de Europa en donde el arte y la estética están planteados como algo inherente al objeto, al producto final solamente, contrario a las prácticas musicales y culturales de relación existentes en los valles interandinos: de intercambio, de parentesco, en donde no hay diferencia entre alma-cuerpo-naturaleza-lugar-objeto-sujeto-sonoridad-música; es una experiencia de agenciamiento sonoro cultural relacionado, porque está más en el agenciamiento de la vida misma. Por eso cuando se escucha también se ve, se siente, huele, emociona, en la materialidad de los cuerpos y sus prácticas. Según (Grosso, 2009: 6) “Maneras-de-hacer que hacen que conocer, creer, sentir, pensar, sean siempre en primer lugar fuerzas orientadas de sentido en las interacciones históricas, poniendo “mundo” al habitar, donar, disputar o quitar aquello sin lo que no podemos *estar*”. De tal manera que en un concierto o presentación musical la gente grita, responde, llora, baila porque hay una escucha corporal que los conecta, hay una creencia de creer y de crear constitutiva de sentido. En los valles interandinos es en donde las sonoridades se integran en la donación, en el “recibir” con una conexión interior étnica y sagrada, de unos cerros que se “abren” y adentro hacen los pactos con el diablo para ser buenos violinistas, en el desdoblamiento corporal cuando interpretan el instrumento sonoro, en la muerte, en esa *transvaloración creativa* de la música que trasciende del mundo material al nivel espiritual, en esas relaciones de cantar y orar a la vez, de festejar y adorar.

Por eso el diablo, el de Occidente, el del cristianismo, el máximo-malo, el legendario personaje que puebla los cerros, esa figura que ha representado el control y juez del sistema del viejo mundo, es el que los afrodescendientes del Valle del Patía transvaloran creativamente, invierten esa concepción del diablo, dado que, en esa inversión conceptual del diablo, se invierten ellos también, en un diablo “generoso”, que da poderes para ser buenos músicos, tener

fortuna, conquistar a las mujeres, tener ganado, ser luchadores con la esgrima, ser *guapetones* hombres valientes y guerreros; lo convierten en un diablo de ellos, que les pertenece.

En el Valle del Patía, el violín y el diablo cohabitan y los juntan porque viven con ellos, en la elaboración e interpretación del violín, al hacer música en una relación íntima sagrada, cósmica, en trato con la naturaleza, los seres no humanos, con el diablo, con los sonidos del agua, con la comunidad, en una relación musical colectiva, en la laboriosidad de su trabajo de agricultores. El diablo y el violín permiten eso, *vivir aquí*, pero en una nueva manera de vivir el mundo que da poderes, negocian, enseñan, aprenden, hay música, creatividad, hay goce y sacrificio, pero eso es posible, en la medida en que todo lo transvaloran axiológicamente.

El hecho de invertir los conceptos y significados de las cosas a la que la he denominado *Transvaloración creativa* es una manera de mostrar una superioridad negra, una transvaloración simbólica axiológica creativa y política: invierten los conceptos y sus significados con una identidad para sí, específicamente en el entendimiento y manejo del misterio, como diciéndonos “lo que para ustedes es malo para nosotros es bueno y depende en una variedad de posibilidades, por eso lo que llaman diablo y excluyen como *lo-máximo-malo*, para nosotros es lo contrario, son los espíritus de la música, de la voz, del canto, de la palabra, del lenguaje”. Porque al transvalorar pueden pactar con el diablo, pueden invertir las convenciones de la música y los instrumentos, por eso cohabitan con esos dos referentes tan europeos como son el diablo y el violín, porque los invierten pero les dan identidad, a los afrodescendientes, no al colonizador. Existen los afrodescendientes en unas sonoridades y realidades en donde transvaloran los conceptos, imitan y reinventan, crean, desarrollan su propia tecnología, “suben”, hacen comunidad y cohabitan con los humanos y los seres no humanos, con las almas de todos los seres, en donde tienen un mundo oral-fluido y lo testifican porque es más de relaciones e imágenes que de pensamiento lineal. “Desde adentro” ellos continuamente re-ajustan su entendimiento y devenir del día a día, porque en últimas pueden corresponderse en una idea sonora que les da pertenencia a través de sus prácticas culturales.

Surge el *empautamiento musical*, en esa ascensión y movimiento que provoca la música y los salva de morir en la ruina contrario con

los demás *empautaos*, en donde se ha afirmado que todo aquel que hace pacto con el diablo muere arruinado. A los músicos *empautaos*, en las sonoridades de una práctica musical de años, les han permitido unos saberes y conexiones interiores que trascienden, como si hubiera un sentido de vida en el que establecen vínculos y relaciones que les permite ascender hacia el mundo abisal de la memoria étnica espiritual, cosmogónica y conectarse con sus antepasados y proyectarse con su comunidad de esta lado del mundo. Porque la música es sagrada, los eleva de la superficie de las cosas materiales de la tierra, como las de tener ganado, bien de fortuna, tener mujeres; porque la música forma parte de lo inmaterial, de los sentidos y por lo tanto del mundo espiritual, que está más allá de la superficie de la tierra, en lo alto, arriba, en lo profundo de la conexión interior. El detalle está en el movimiento que sucede en la música en la ascensión, porque les permite a los músicos subir, elevarse y conectarse espiritualmente y “desconectarse” de lo material, y es ese movimiento que se manifiesta en la ejecución del instrumento y por ende en el trance corporal relacionado lo que los transforma, porque los ensimisma y comunica, los conecta con lo sagrado.

Las fugas/jugas son unas temporales y otras definitivas. Las temporales como las del norte del Cauca, que entre el intersticio de la fiesta de Reyes y la cuaresma le arrebataban a los patrones de las haciendas su niño dios y en un desplazamiento espacial temporal elaboraban también ese violín en guadua con alma y crin de caballo y realizaban *las Adoraciones al Niño dios*, fiestas para adorar a su manera, porque adorar es amar en el extremo, es decir lejos de las haciendas esclavistas, para hincharse de músicas, de bailes, de actos de veneración, de arrobamientos entre todos, porque con las fugas temporales conjugan sus seres y con las *Fugas/jugas* conjuran el sometimiento de sus vidas. Y las fugas definitivas de los cimarrones del Valle del Patía revelados contra el estado de sometimiento y opresión, en un acto de rebelión de los esclavizados escapando a este lugar alejados del control colonial; la huida en busca de la libertad, que es un acto sacrificial para construir para ellos y los suyos un nuevo territorio, una nueva cultura. Esos actos de huida se ven en los formatos musicales de los cantos y danzas de adoración de los afrodescendientes de los valles interandinos y del litoral pacífico, en su doble acepción de huir y de jugar.

Todo esto ha sido un desarrollo musical en la lutería, para su resolución sonora, en sus creencias de crear, en sus cantos, en el aprendizaje y concepciones de mundo, en un agenciamiento musical-cultural de relación y de acontecimiento. Que sean los colonizadores que sucumban a sus fantasmas, a su barbarie civilizatoria inventada y les de miedo, de su propia monstruosidad. Porque el violín negro es un instrumento de ellos, de los violinistas y sus comunidades afrodescendientes, porque los músicos del sistema de violines negros, han preservado sus cantos en la memoria en unas sonoridades relacionales íntimas de colonialidad entre lo africano y lo hispanoamericano. Porque ese violín los traslada a sus antepasados, a sus ancestros, en una conexión interior étnica, porque ese violín llegado a Europa proviene del norte de África, es decir, que el violín entra en una práctica musical ‘propia’ no por reapropiación emergente, sino por inclusión en la tradición.

Instrumentos como el violín, posados en sí mismos, en su corporeidad, en un mundo en donde no podían hablar, ni aprender a leer ni a escribir, que mejor que la música para construir su mundo apropiado. Así entonces, una filosofía en el sonido, en las sonoridades, en la hechura, en lo musical, les ha posibilitado estar vivos, para poder ser; con sus oídos, con sus manos, con su alma, con su cuerpo en esa práctica musical, de un saber en el hacer, en elaborar los instrumentos, en “hacer” música, en una existencia negada, es donde puede revelarse esa re-existencia, que significa que en medio de la colonización y el sometimiento, se permitieron y permiten ser, a través de un instrumento, de un sistema de violines, de cuerdas del colonizador es cierto, pero es poder ser, poder estar, poder existir. Al igual que desde esas mismas empresas coloniales de todo tipo, esclavitud, explotación, aparece esta producción de un mundo de la vida, sus vidas. En un estar haciendo música, en unos cuerpos que marcan la sonoridad, en donde el brazo se vuelve tronco que toca, hace ritmos, se prolonga porque trasciende la concepción del sujeto separado del entorno, en un cuerpo como ámbito de percepción, expresión, actuación y práctica musical, es decir, se presenta el aspecto simbólico del cuerpo en relación con un instrumento musical como el violín. En un territorio de dinámicas de poder en conflicto, en donde los violinistas entran en éxtasis, se elevan, flotan sobre los mundos sonoros porque cuando les pregunto por qué se

ponen el violín en el pecho y no en la barbilla me contestan “porque está cerca del corazón”.

Un sistema de violines ya sea *con alma* o *sin alma*, ese tronquito de madera que va en el interior del instrumento, es la doble acepción de los instrumentos y sus cuerpos, porque fueron considerados sin alma, salvajes en un mundo civilizatorio. Este sistema de violines ha sido la posibilidad que les ha permitido estar en el mundo, en un escenario en donde los afrodescendientes históricamente han sido invisibles, en una invisibilidad del ser, porque en esa actitud y decisión tan violenta que históricamente han dejado las empresas de expansión de la conquista y de la colonia, impusieron un modelo de pensamiento, de degradación y de deshumanización tan vil ejercido sobre un ser. Por eso se puede apreciar cómo a través de un violín *con alma* como el del norte del Cauca y un violín *sin alma* como el del Valle del Patía, se oyen y se ven las estructuras de un sistema de poder, del ser y del saber de un sistema mundo impuesto. Un violín con alma, en el confinamiento en las haciendas esclavistas, les permitió copiar el violín en toda su construcción interna y eterna. Un violín sin alma revela la “fuga” en contra de lo totalitario, la movilidad de un pensamiento otro, no la del colonizador, sino la idea de un violín “propio”, que ellos los negros cimarrones del Valle del Patía tuvieron que reinventar y a su vez, reinventar sus mundos de vida. En la resolución sonora ante la precariedad que posee un violín sin alma, constituyen la transvaloración creativa de nuevos sentidos, en el asocio con el diablo de la misma cristiandad, se reinventaron su propio diablo como una apuesta epistémica mística, sémica, sonora y política; en un derroche de creatividad en la búsqueda para que ese instrumento suene. Pero tanto a los del norte del Cauca como a los del Valle del Patía al sur, les permitió la re-invencción de su vida misma, en la lutería de hacer sus propios instrumentos, en ese esfuerzo permanente por re-crearse a sí mismos, en la apropiación de su propio territorio a través de unas sonoridades y ritualidades que cobra sentido.

Los afrodescendientes de estos valles interandinos del Cauca han permanecido en unos mundos sonoros construidos por ellos, en la imitación práctica de la hechura y la interpretación de sus instrumentos, en el *empautamiento* musical, en el encantamiento, en el ‘hechizo’ del remedo de violín conformando todo un sistema mu-

sical, en esa transvaloración de los conceptos y las cosas y en todo esto se mueve lo espiritual materializado. En el encuentro cultural y religioso, desde lo espiritual entre la influencia de la religión cristiana católica, del conquistador, los poderes sobrenaturales que poseían los negros esclavizados más los aportes de la ‘magia’ cósmica de poderes ocultos de los pueblos indios que habitaron estos territorios, conformaron sus creencias en la vida cotidiana, en unos mundos sonoros.

Unas sonoridades a manera del lenguaje, la escritura, la palabra, el silencio de la palabra no dicha, se encuentran en un violín que ha sido el pretexto para volver a edificar sus vidas. Tomando dos elementos del colonizador, el diablo y el violín, los transvaloran para volverlos parte de sí, de su existencia. Porque a través de este sistema musical de *violines negros*, hechos por ellos en unas prácticas musicales de unos saberes/haceres, construyeron sus mundos de vida, en donde rompen las concepciones de naturaleza y cultura en las cuales lo humano precede de la naturaleza en representaciones de exclusión y sometimiento de lo salvaje, lo bárbaro, sin alma, la “falta de razón” en una representación de lo animal y lo artificioso. Porque hay una ‘comunidad’ cósmica de tierra, ríos, montañas, árboles, muertos, diablo, cueva, almas, color negro que parece difusa pero poderosamente extendida en los valles interandinos, que no son solo los del Cauca, sino que están en el Ecuador, en el Perú, es decir, en Suramérica y que constituye precisamente lo “espiritual”, el “alma” de esa “comunidad” otra.

Unos violines negros que son sujetos/objetos impregnados de subjetividad, por lo general no hay una división entre el violinista y el violín, entre el lutier y el intérprete, es decir, entre el que fabrica su instrumento y lo toca. El objeto y el sujeto son necesarios correlativos por eso son ‘violines negros’ objeto/sujeto, porque el objeto cobra existencia solo en la relación inmediata con el sujeto y el sujeto reafirma su existencia en cuanto se relaciona con el objeto, porque el mundo solo existe para el sujeto en cuanto este lo conoce. La realidad empírica es el resultado de la correlación de sujeto y objeto, al igual que sus constantes y sucesivas representaciones.

La historicidad de un saber/hacer cultural de la hechura y el “hechizo” en una afectación acústica, la variedad de materiales, las medidas, la pintura, las cuerdas que no son de violín, sus concepciones de estética por las decoraciones que hacen en la madera

o la aplicación de calcomanías y adornos sobre los instrumentos, el saber de antemano que la madera y los materiales ya vienen predestinados en su contenido para ser ese violín o contrabajo, el canto del río para determinar el destino del músico para dedicarse a la música o mejor a otra cosa, y los pactos; en esa conexión del mundo interior con el mundo exterior que ha sido la posibilidad de lo sonoro, es lo que se oye y se ve en los cantos, en la oralidad, en la palabra cantada-rezada y en la lutería que ha sido una posibilidad de existir, de ser en lo sonoro. Todo esto con una profunda significación en la música que suena en la madera, en el misterio de hacer las cosas, en un proceso de construcción de instrumentos como el violín, que suena en las canciones y los cantos, suena en los cuerpos de los músicos, en las sonoridades de una comunidad, de los habitantes afrodescendientes de los valles interandinos del Cauca, de unos violines de negros.

Cómo desde la música los afrodescendientes constituyeron un territorio simbólico sonoro, en un lugar geográfico de dos ríos entre montañas, dos valles interandinos del Pacífico sur que los conecta con otros valles internos en el continente americano, en unos territorios que no les pertenecían porque estuvieron confinados en haciendas esclavistas y otros constituyeron sus palenques como cimarrones. Un territorio simbólico de un transepto cultural, que los conecta entre sí y con el mundo exterior a través de unas prácticas musicales de violines y celebraciones, en la construcción de unas identidades para constituir sus mundos de vida.

Todo un sistema de violines que en su desarrollo pareciera no se ha tratado de resarcir el trauma de la esclavización, del sometimiento y explotación, ni de inventar pasados sino más bien de reinventar posibilidades de mundo, en unas manifestaciones de creatividad e innovación, en unos actos colectivos, en una actividad creativa, lúdica, de estéticas de agenciamiento, una ruptura que para la lógica de la razón no es *nada*, porque el arte no sirve para nada, no es útil, para la pretendida utilidad material. Pero para estos pobladores afrodescendientes es vida, es naturaleza, es cultura, es todo. Porque en el sentir hay pensamiento, en el sonar hay conocimiento, de unas almas que han retado al mundo para construir su ontológica sonoridad existencial.

PARTITURAS

Transcripciones: Paloma Muñoz y Anderson Campaña

La transcripción de las músicas tradicionales y populares de los valles interandinos del Cauca es sólo un acercamiento gráfico, ya que a veces se torna difícil la transcripción en notación de los efectos sonoros. Estas transcripciones son un medio, como material de guía, para la elaboración, armonizaciones o nuevas formas musicales o de consulta. Como referente de estas músicas del formato de cuerdas del violín negro, se trata más de una ayuda para los académicos que desean conocer como suenan estas músicas, aunque insisto, en las partituras no está la esencia, por eso es importante echar un vistazo a las culturas para ver y oír cómo se mueven estas músicas, porque es ahí en donde está la gran actuación, como plantea Small y John Blacking. (Small, 1999; J. Blacking, 2003), en tanto no solo es lo que suena, sino todo lo que rodea la actuación o escenario musical.

Valle del Patía

En este valle interandino está **el bambuco patiano** un sistema musical que se canta, toca y baila en métrica de 6/8 en modo menor pero en los últimos años ya hay bambucos patianos que cambian de modalidad de menor a mayor. Es el de gran representación entre las comunidades afrodescendientes de este valle interior denominado el Valle del Patía. Las agrupaciones musicales lo interpretan en instrumentos de cuerdas como el violín, las guitarras, requinto, percusión de tambores e idiófonos como las maracas, la guacharaca; algunos grupos resuelven el bajo con la guitarra marcante, la tambora de golpe y otros con bajos eléctricos. (Es importante aclarar que en el Valle del Patía no alcanzaron a emplear el contrabajo, como si sucede en el formato musical del norte del Cauca, puesto que los del Patía al ser negros cimarrones

no se llevaron la idea del contrabajo). Los textos cantados expresan picardía de la cotidianidad de sus vidas, algunos textos cargados de ironía, sátiras cuestionando los problemas que los afectan. Los cantos reflejan sucesos de la comunidad patiana como las relaciones amorosas, sátiras al gobierno, alimentos, al medio ambiente, problemas comunitarios, la muerte, matrimonio, salud y enfermedad, cantos y gritos de vaquería, entre otros. Participan en las agrupaciones del bambuco patiano hombres, mujeres y niños y a veces con agrupaciones de danzas. Por ejemplo en el Patía están las “Cantaoras del Patía”, antiguamente existieron las “Cantaoras de la Añoranza” del estrecho Patía, actualmente están las cantaoras del Tno “Amor y fe. Grupo de danzas como “El Palenque del Patía”, “Las cantaoritas”(agrupación de niñas), “Los Tunitos”.

Los pobladores del Valle del Patía en la danza del bambuco patiano lo identifican distintas clases de bambuco: patiano, corrido, pasia’o y reclusa. Esto muestra la relación que el bambuco patiano al ser interpretado en la danza adquiere varias denominaciones en la forma de bailarlo. (Muñoz, 2010)

Igualmente a partir de los años cincuenta como resultado del enganche de mano de obra barata de los patianos como trabajadores en los ingenios azucareros en el Valle del Cauca y norte del Cauca, por eso se encuentran muchos patianos viviendo en Candelaria, Palmira, Puerto Tejada, su encuentro con *la salsa* y la fusión con sus músicas patianas da como resultado para el Valle del Patía el **Son Patiano** de compás binario y se mueve en tonalidades mayores. El Son Patiano es distinto al Bambuco porque su estructura musical es diferente Bambuco patiano en su estructura base es ternario así lo melódico vaya en 6/8, esto quiere decir que cuando se escucha el bambuco me invita a balancearme, distinto al son patiano igual que la salsa es binario porque me invita como en una especie de marchar a moverme de otra manera. El son patiano entonces es binario y surge en el Patía por esa influencia de haber participado en los enganches de mano de obra, en los ingenios azucareros del Valle y Norte del Cauca y algunos a su regreso al Valle del Patía combinaron estas músicas de la salsa (son cubano) con las raíces musicales del Patía dando origen al Son Patiano. Recientemente “Son Montuno” como el grupo Afroson de la Alianza Tambo, “El camarón” del grupo Son Patanguaje de la vereda Patanguaje Mercaderes.

Las Tonadas es un género musical patiano de ritmo binario se canta a dos voces (primera y segunda) con prolongaciones finales después de cada estrofa como en una especie de lamento; su texto está formado en coplas satíricas, de enamoramiento, representado en animales como en una especie de fábula, algunas tonadas se cantan acapella (sin acompañamiento instrumental), otras en solo de violín. También han desarrollado el **torbellino negro** y dicen que es el más antiguo de raíces negras, va a 6/8 en modo menor y lo relacionan con el bambuco viejo. En el Tambo sur región del alto Patía de población afrodescendiente practican **arrullos** (villancicos) igual en el Patía y el Tunó.

La condenada

Bambuco patiano
Tonalidad original La menor

Parménides Oliveros, violín
Peregrino Angulo Amaya: Guitarra
Juan Carlos Mosquera: percusión
Transcripción: Paloma Muñoz

Violín

4

8

13

17

22

Score

Juan sin miedo

Bambuco patiano

Jairo Ojeda

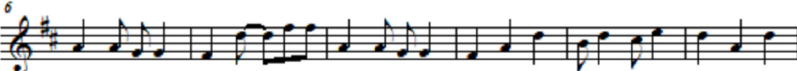
Cantaoras del Patía

Transcripción: Paloma Muñoz

$\text{♩} = 130$

Violin 

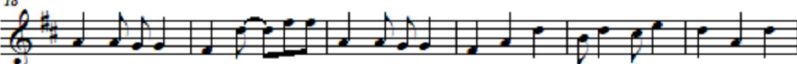
Unpaja--ri--to pregun- tó un paja--ri--to pregun tó sihay unva-

Vln. 

lien te pora hi sihay unva lien te por a--hi sinmie- dopa ra pe--lear sin mie--

Vln. 


dopa comba tír y que le quiera a yu dar y que le quiera a yu dar hay un a

Vln. 

ni ña lloran do hay una ni ña lloran do por que no pue de pa sar el Sam

Vln. 

bin go desbor dao el ca minoencu le brao hay un tigre sinco mer unadia bla con tres dia

Vln. 

blos un a dia bla con tres dia blos vel mismi to o lu ci --fer

EL CUNUNO

NEGRO ANGULO (Se le atribuye a Salvador Angulo, Mercaderes Cauca)
Version: Alejandro Solís
Recopilación y transcripción: Paloma Muñoz
Agosto 2000, Patía, Cauca.

$\text{♩} = 120$

Tenor

De- le gol- peae-se cu- nu----- no De- le

T

gol- peae-se cu- nu----- no a- guar- dien-te pa' to do el mun

T

... do Mer- ca- de- res mi- tad del mun---- do De- le

T

gol- peae-se cu- nu----- no de- le gol- peae-se cu- nu

T

-- no E- sa mu- cha- cha se fuea ba- ñar yo no

T

res-pon- do lo que le pa- se e- sa mu- cha- cha se fuea

T


ba- ñar yo no res- pon- do lo que le pa- se No cam

T ²¹
8 

bio tin- to por a - guar- dien- te no cam- bio fies- ta por un ve-

T ²⁴
8 

lo- rio De - le gol- peae- se cu- nu----- no de- le

T ²⁷
8 

gol- peae- se cu- nu----- no a- guar- dien- te pa' to doel mun

T ³⁰
8 

-- o Mer- ca- de- res mi- tad del mun---- do

POPAYÁN

Bambuco Patiano

Anónimo

Son del Tuno

Transcripción: Anderson Frank Campaña Trujillo

♩=117

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of a single melodic line with lyrics underneath. The score is divided into several systems, each starting with a measure number. The lyrics are in Spanish and describe the city of Popayán and its religious significance.

Estr.1 Quien te pu so Po pa yán no su po po ner te nom bre Quien te pu so Po pa yán
no su po po ner te nom bre más an tes te fue ra pues to ma ta de ro de los hom bres más an
tes te fue ra pues to ma ta de ro de los hom bres-Coro:Po pa yán Po pa yán po pa yán es tie rra gran
de el que tie ne pla ta co me y/el que no se mue re de/ham bre el que tie ne pla ta co me y/el que
no se mue re de/ham bre Estr.2 La car cel de Po pa yán no/es car cel si no pre si dio La car
cel de Po pa yán no/es car cel si no pre si dio don de se/a man san Los gua pos y llo ran los a fli gi
dos don de se/a man san Los gua pos y llo ran los a fli gi dos Coro:Po pa yán Po pa yán po pa yán
es tie rra gran de el que tie ne pla ta co me y/el que no se mue re de/ham bre el que tie ne pla ta co
me y/el que no se mue re de/ham bre Estr.3 Yo co no ci cuan do jo ven un hom bre no muy la dro
on Yo co no ci cuan do jo ven un hom bre no muy la dro on que me sa co/el in te rio r sin to car

70 me/el pan ta lo n que me sa co/el in te rio r sin to car me/el pan ta lo n Coro:Po pa yán Po pa yán

77 po pa yán es tie rra gran de el que tie ne pla ta co me y/el que no se mue re de/ham bre el que

84 tie ne pla ta co me y/el que no se mue re de/ham bre Rep.Estr2 La car Estr.4 De la

91 vuel ta que se/a ca ba que se/a ca ba po pa yá n De la vuel ta que se/a ca ba que se/a ca ba po pa yá

98 n De ala vuel ta que se/a ca ba que se/a ca ba po pa yá n De la vuel ta que se/a ca ba que se/a

105 ca ba po pa vá n

La venenosa

Las Cantaoras del Patia

Transcripción: Paloma Muñoz

Tonada patiana

Tonalidad original do menor

Violín

5

10

16

21

Torbellino

Torbellino negro
Tonalidad original Do Mayor

Cantaoras del Patía
José Parménides Oliveros: violín
Transcripción: Paloma Muñoz

Violín

6

10

15

20

Score

Adiós al Patía

bambuco patiano

Helvar Mosquera

Recopilación y transcripción:

Paloma Muñoz. El Bordo 2000

♩ = 160

Tenor

Ya me voy de mi Pa tí — a mealejo de mi Pa tí — a

7
8
Pero a mivalle— precio-so— tengo que vol ver a mi tierra her mosa num ca olvida-

14
8
ré Pa tí a Pa tí a Pa tí a

20
8
Pa tí a a dios minegni— ta lin- da tere cordaré--

26
8
é fuiste el amor de mi vi- da— llenaste mi ser— guar dame en un— rincón ci-

33
8
tode tu cora- zón yo melle votus— be si tos— sa bordeme lón. Pa-ti-a

40
8
Pa- tí-a Pa-ti--a Pa-ti- a
Angu-- lo La Fon da

46
8
Galín- dez El Tu-- no Es-tre--cho
Ven- ti--ca El Pu--ro O-la—ya

Valle del Río Cauca- Norte del Cauca

En el norte del Cauca existió un bambuco de negros muy antiguo que se desarrolló en los trabajos de minería y luego en los cañaduzales, acompañado con violines y tamboras y se movía en compás de 6/8, dando origen a la *Juga* y el *Torbellino negro* (y al *Currulao* o *Bambuco viejo* que se desarrolla en la costa pacífica).

Entre estas comunidades, la *Juga* es un canto religioso generalmente asociado con las adoraciones al Niño Dios. Son tonales y pueden ser mayores o menores, con un patrón métrico binario de 6/8 que predomina en los violines que llevan la melodía y crean el componente vital de la música.

La mayoría de las jugas en el norte del Cauca pueden relacionarse con villancicos antiguos, género originario de España y desarrollado en el siglo XVI. Esto explica que algunos pobladores relacionen las jugas con los villancicos, pero los músicos las diferencian perfectamente y distinguen las *jugas de adoración* (villancicos) de otros tipos de *juga de fiesta no sagradas* de componente más jocoso yailable.

También están los *bundes* y a este *bunde* lo interpretan en una estructura base métrica ternaria (*bunde ternario*) en melodías de 6/8. Al igual que en la costa del Pacífico, el *bunde* está relacionado directamente con el velorio de angelito; rito que se celebra al niño menor de siete a diez años cuando muere y que sirve para reforzar la creencia de que al morir el niño pasa directamente al cielo.

En esta celebración se juega, se come, se toma licor; es decir, se “bunde” al niño durante toda la noche de su velación. En los textos de los *bundes* es en donde más reflejan las reminiscencias del pasado histórico de los negros, posee mayor flexibilidad lírica; se trata de un sistema de carácter religioso, social y polifónico.

Las *Salves* son himnos tradicionales del culto católico traídos por sacerdotes seculares o de órdenes religiosas en la época de la Colonia, que provienen de las misas en honor a la Virgen, a Jesucristo, santos patronos. Los negros las fueron apropiando y las incorporaron en las *Novenas de difuntos*. Las *Salves* son acapella; es

decir, sin acompañamiento de instrumentos, cantadas generalmente por mujeres.

En términos musicales son siempre tonales y fluctúan en modo menor y mayor. Ocasionalmente se encuentra una voz masculina que también puede “entonar” (en Caloto) pero no es común en la comunidad nortecaucana.

Amanece y amanece

Juga

Grupo Palmeras
tradicional anónimo

Santander de Quilichao

Transcripción: Paloma Muñoz

tempo $\text{♩} = 160$
Tonalidad original sol menor

Violin

A ma ne ce ya ma ne— ce ala ma ne cer, a mane—

6 Vln. ce ya ma ne—ce ala ma ne cer al ama ne—cer e- el di— a

12 Vln. a la ma ne cer ala mane—cer e- e di— a a la ma ne cer al a-

18 Vln. mane cer—ala ma ne cer al a mane cer—al a ma ne cer el pali-

24 Vln. — to de ro me—ro ala ma ne cer de se co—se enverde cio— o

30 Vln. a la ma ne cer Je—su cris—toes ta ba muer to a la ma ne cer de— muer

36 Vln. - to re su ci— to ala ma ne cer ayque yo quie—ro bai lar ju— ga

42 Vln. a la ma ne cer a—mane—ce ya ma ne— ce ala ma ne cer

Score

La guacharaca

Juga

anónimo tradicional

Grupo Puma Blanca

Transcripción: Paloma Muñoz

Violin 

La guacha ra— ca la guacha ra— ca en el pa loes_

⁵ Vln. 

tá dón dees tá que no la ve— o en el pa-loes

⁹ Vln. 

tá la guacha ra— ca la gua cha ra— ca en el pa loes_

¹³ Vln. 

tá dón dees tá que no la ve— o en el pa loes_

¹⁷ Vln. 

tá dón dees ta la gua cha ra— ca dón— dees- ta que no la

Vln. 

ve o dón dees tá la guacha ra— ca dón- dees— tá que no la

²⁴ Vln. 

ve _____ o

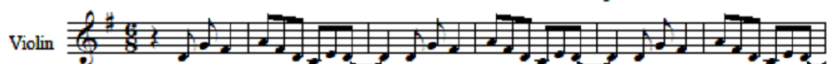
La herencia de mi apa'

Juga

Luis Edel Carabali

Grupo Palmeras Santander Quilichao
Transcripción: Paloma Muñoz

tempo $\text{♩} = 120$



Gó zalo mi gen te desdemy



ni ñoa prendiatocar elviolin con faci li dad— recuerdo queelme de cia ustedamimeva



aremplazar toca moa qui- tocamo llá todoelmun dosalioa bailar

El platanito

Duerme mi niño

Bunde
Tonalidad original Do Mayor

Grupo Catalina
Buenos Aires Cauca
Transcripción: Paloma Muñoz

Violin

The musical score is written for a violin in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes measure numbers 6, 11, 16, 21, 25, 31, 36, and 41. At measure 31, there is a first ending bracketed with a '1.' and a second ending bracketed with a '2.'. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Felices semos

Arrullo o bunde
Do Mayor

Grupo Caloto Norte del Cauca
Transcripción: Paloma Muñoz
2005

Violín

7

13

19

27

34

Referencias citadas

Archivo Central del Cauca. Popayán

Fondo Colonia 1537-1800.

Col. C. Instrucción Pública It. Sig. 9282. Diócesis de Popayán.
Bogotá Ed. ABC

Libros de Belalcázar, Folio 161 V

La escritura del 28 de abril de 1728 Sig.9556

Signatura 10971 (Col.J. III-5 cv)

Acuerdos y Decretos

Alcaldía de Santander de Quilichao

2006 Acuerdo municipal No. 005 de 2006, por medio del cual se institucionaliza el 16 de julio de 1755 como fecha conmemorativa del nacimiento a la vida civil del actual municipio, Santander de Quilichao.

República de Colombia

1981 Decreto 2860, del 26 de noviembre de 1981 según Ley 163 de 1959. Declaración como Monumento Histórico Nacional la capilla doctrinera Domingullo.

Autores

Albán, Adolfo

1999 *Patianos allá y acá. Migraciones y adaptaciones culturales 1930-1997*. Popayán: Editorial Sol de los Venados, Fundación Pintad Mawa.

2009 “Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos”. En: *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Compilado por Zulma Páramo 1ª Edición, Buenos Aires: del Signo.

Almario García, Óscar.

2013 *La configuración moderna del Valle del Cauca (1850-1940)* Espa-

cio, poblamiento, poder y cultura. Popayán: Editorial UC, Universidad del Cauca.

André, Édouard.

1889 “La América Equinocial. Viajero encargado de una misión del gobierno francés 1875-1876 De Popayán a Pasto (Cauca)” En: Édouard Charton. *Le Tour Du monde. Nouveau Journal Des Óoyages*, s.p. Libraire Hachette Et. C. Paris, Voulevard Saint Germain, 79. Bogotá: Litografía Arco.

Atencio, Jaime e Isabel Castellanos.

1982. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: Las Adoraciones del Niño Dios*. Cali: Universidad del Valle.

Barbary, Olivier y Fernando Urrea.

2003 “La población negra en la Colombia de hoy: dinámicas sociodemográficas, culturales y políticas”. *Estudos Afro-Asiáticos*. 25 (1), 9-21.

Barona, Guido.

1995. *La maldición de Midas en una región del mundo colonial: Popayán, 1730-1830*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

Barona, María del Pilar *et al*.

1989. *El habla de la Región Patía en comparación con el habla de Popayán*. Trabajo de grado. Facultad de Humanidades y Facultad de Ciencias Naturales, Exactas y de la Educación. Universidad del Cauca, Popayán.

Beltrando-Patier, Marie. Claire.

2001. *Historia de la música*. España: Espasa.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

2017 “Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por su majestad católica del RET Don Carlos II Tomo Primero, 1875”. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/recopilacion-de-leyes-de-los-rei->

nos-de-indias-mandadas-imprimir-y-publicar-por-la-mages-tad-catolica-don-carlos-ii-tomos-2-777027/ (Acceso 2014).

Bueno y Quijano, MA y otros.

1945. *Historia de la Diócesis de Popayán*. Dos estudios I y II. Biblioteca de Historia Nacional Volumen LXXIV. Bogotá: Editorial ABC.

Cajibío

s.f. Cajibío, información general. Recuperado de: http://cajibio-cauca.gov.co/informacion_general.shtml#historia (Acceso: 2012)

Cardús y Font, Laura

2006 Reseña de Lassiter, Luke Eric, 2005, Collaborative Ethnography, Chicago University Press, Chicago. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 4(2):133-137.

Carrier, Hervé.

1994. "Religión y Cultura". En Hervé Carrier y Alfonso Ortiz (eds), *Diccionario de la Cultura para el análisis cultural y la inculturación*. Estella, Navarra:Verbo Divino. pp. 388-399.

Carvalho Ana y Viviane, Vedana.

2009. "La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora". *Revista Chilena de Antropología Visual*. (13): 37-60.

Castro-Gómez, Santiago.

2005 *La Hibrys del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750- 1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Colmenares, Germán.

1973. *Censos y Capellanías: formas de crédito en una economía agrícola*. Bogotá: Cuadernos Colombianos.

1979. *Popayán, una sociedad esclavista, 1680-1800*. Bogotá: La Carreta.

1980. *La formación de la economía 1500- 1740*. Bogotá: Tercer Mundo.

Césaire, Aimé

2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal S.A

Cross, Ian.

2010. “La música en la cultura y la evolución”. *Epistemus, Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias cognitivas de la música*. I: 9-19.

De Carvalho, José Jorge.

2004. “La Etnomusicología en tiempos de canibalismo musical, una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. En Josep Martí y Silvia Martínez (eds) *Voces e imágenes en la Etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbe. Sociedad de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura.

De Friedemann, Nina y Jaime Arocha.

1986. *De sol a sol. Génesis transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.

Dussel, Enrique.

1994. *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*. Colección Academia N° 1. La Paz: Plural Editores, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UMSA.

Duvignaud, Jean.

1979. *El Sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.

Elías, Norbert.

1990. *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Barcelona: Ediciones Península.

El Tambo

s.f Document General. Recuperado de: www.eltambocauca.gov.co/apc.../DOCUMENTO_GENERAL_PDM.pdf (acceso: 2010)

Escalante, Aquiles

1964. *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Escobar, Arturo.

2005. *Más Allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca.

2010. *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán: Enviñón Editores.

2014. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones Unaula.

Fanon, Frantz.

1973. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.

2007. *Los condenados de la tierra* Segunda edición liberada. Madrid.

Fernández, Jesús

2011 *Anatomía de un violín*. Recuperada de: <https://www.devio-lines.com/anatomia-de-un-violin/9223372036854775807/> (Acceso: 2015)

García Canclini, Néstor

1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo S. A.

García Márquez, Gabriel.

1994. *Del amor y otros demonios*. México: Editorial Diana.

Gil Araque, Fernando

2009. "Congresos nacionales de la música 1936- 1937. Entre nacionalismo y universalismo, una disyuntiva difícil de superar". *Música, cultura y pensamiento, Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes Fondo Editorial del Conservatorio del Tolima*, 1 (1):13-35.

Gobernación del Cauca.

1997. Popayán. Taller Editorial del departamento.

Grimson, Alejandro.

2011. *Los límites de la Cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Grosso, José Luis.

2008a. *Indios muertos negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Argentina: Encuentro grupo Editor.

2008b. "Semiopraxis en contextos interculturales poscoloniales. Cuerpos, fuerzas y sentidos en pugna". *Espacio Abierto*. 17 (2): 231-245.

2009. *Gestar la gesta popular. Del sueño ilustrado de la sociedad del conocimiento a la economía crítica del conocimiento formalizada en las matrices epistémico-prácticas de nuestros vicios y deformidades subalternos*. Argentina: Grupo de Investigación PIRKA – Políticas, Culturas y Artes de Hacer Doctorado en Ciencias Humanas Universidad Nacional de Catamarca.

2012. "Teoría: de la metafísica a la semiopraxis. La justicia poscolonial de otras maneras de conocer en los pliegues de la formación hegemónica estético-epistémica del ver-decir lógico-eidético". *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. 33 11: 750-768.

Guerrero, Fidel Pablo.

2010. "La Banda Mocha y Bomba afroecuatorianas". Recuperado de: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/p/obras-de-pablo-guerrero.html> (Acceso: 12 de marzo de 2012)

Gutiérrez de Pineda, Virginia.

1968. *Familia y Cultura en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo-Universidad Nacional. Recuperado de: <http://www.puertotejada-cauca.gov.co/index.shtml> (Acceso: 3 de abril de 2011)

Haber, Alejandro

2011. "La Nometodología payanesa: notas de metodología indisciplinada". *Revista de Antropología*, 23, 9-49.

Hernández Correa, Oscar.

2005. *Los Clérigos Regulares Ministros de los enfermos en la ciudad de*

Popayán (padres camilos de la buena muerte) Periodo: 1766 – 1809. Popayán: Universidad del Cauca, Programa de Historia y Lenguajes Audiovisuales.

Hurtado, Teodora y Urrea Fernando.

2004. “Políticas y movimiento social negro agrario en el norte del Cauca”. En: *Gente Negra en Colombia. Dinámicas sociopolíticas en Cali y el pacífico*. Olivier Barvary y Fernando Urrea (eds. Medellín: Editorial Lealón.). pp. 359-398.

Instrumentos musicales

2019 Instrumentos Musicales. Recuperado de: http://www.ikus-ka.com/Africa/Etnologia/instrumentos_musicales.htm

Kusch, Rodolfo.

2000. *Obras completas, Tomo II 1962. La América Profunda y Tomo III 1978. Geocultura del hombre Americano*. Argentina: Editorial Fundación Rosario Provincia de Santa Fe.

Llanos Vargas, Héctor.

1979. *Japio. Modelo de hacienda colonial del Valle del Rio Cauca (S. XVI - XIX) 4*. Cali: Universidad del Valle.

Maldonado, Nelson

2007 “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). Bogotá: Siglo del Hombre Editores. pp. 127-168.

Mapas del departamento del Cauca

2019 Mapa político administrativo. Recuperado de: <http://www.colombiamania.com/mapas/departamentos/cauca.html> (Acceso: 2010)

Martínez Luna, Sergio.

2012. “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproxima-

ción desde art and agency de Alfred Gell”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2: 171-196.

Marzahl, Peter.

2013. *Una ciudad en el imperio. El gobierno, la política y la sociedad de Popayán en el siglo XVII*. Popayán: Editorial UC, Universidad del Cauca.

Matras, Jean Jacques.

1986. *El sonido*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

Mauss, Marcel.

1971. “Ensayo sobre los dones: razón y forma de los cambios en las sociedades primitivas”. En *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos. pp.155-258.

Meza Rueda, José Luis.

2008. *Interculturalidad y pluralismo religioso. Una aproximación desde el pensamiento de Raimon Panikkar*. Bogotá D.C.: XII Congreso Latinoamericano sobre Religión y Etnicidad: Cambios culturales, conflictos y transformaciones sociales ALER. Julio 7-11 de 2008.

Ministerio de Educación Nacional, Colombia.

2019 Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Recuperado de: <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87286.html> (Acceso: 2014, 2015)

Muñoz, Paloma

2001. *La Música del Patía: Negros violines, brujos y bambucos. Presencia y Actualidad*. Informe de investigación a la Universidad del Cauca, Popayán.

2003 Video Documental “Bambuco negro” Cámaras y edición de Telepacífico para Señal Colombia. Beca del Fondo Mixto de Cultura del Cauca. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bPGLyxOPx80> (Acceso: (2010. 2013 y 2015)

2004. “El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco”. En: *Estudios afrocolombianos para un estado del arte*. Memorias

- del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos Universidad del Cauca Popayán, octubre de 2001. Popayán, Editorial Universidad del Cauca. pp. 325- 333.
2010. *El Musicar de la salsa, el rap y el reggaetón en las identidades de los jóvenes afros del norte del Cauca*. Manizales: Universidad de Manizales-CINDE Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud.
- 2010 Video Documental “Violines de Negros del departamento del Cauca”, Universidad del Cauca Cámaras y estudios de edición Universidad Autónoma de Cali, Valle. Premio de la Vicerrectoría de Investigaciones, Universidad del Cauca. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WzH8H8tjMNE> (Acceso: 2012, 2013, 2014)
- 2012^a. “Violines de negros” del Valle Interandino del Cauca. *Revista Acontratiempo*, Ministerio de Cultura 18.
- 2012^b. La música del Patía: “negros”, violines y bambucos. En: *Músicas y prácticas sonoras en el pacífico afrocolombiano. Culturas musicales de Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. pp. 143-168.

Müller, Klaus y Ute Ritz-Müller.

2000. *Corazón de África. La magia de un continente*. Alemania: Köln: Könnemann.

Myers, Helen

2001 “Historia sobre la Etnomusicología”. En: *Culturas Musicales*. Francisco Cruces (comp). Madrid: Editorial Trotta. pp. 19-40.

Nettl, Bruno.

2004. *Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “otros” y de nosotros como etnomusicólogos*. Madrid: Voces e imágenes en la Etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbe Sociedad de Etnomusicología, Ministerio de Cultura, Madrid.

Neumann, Hans.

1990. *Introducción de la música española del Renacimiento*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Nietzsche, Federico.

1975. *La genealogía de la moral*. **Madrid: Alianza.**

Ortiz, Juan Ventura. Obispo de Popayán.

1945. *Historia de la Diócesis de Popayán*. Bogotá: ABC.

Patiño, Víctor.

1996. *Historia del hábitat vallecaucano*. Cali: Historia del gran Cauca, Universidad del Valle, Instituto de estudios del Pacífico.

Perdomo Escobar, José Ignacio.

1980. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Editores Colombia Ltda.

Pisa de Humay- Atajo de Negritos. El Carmen. Chincha (Registro 1978) Perú. Recuperado de: www.cimarrones-peru.org/negritos.html

Pons Alós, Vicent

1995 De la atracción del archivo a la crisis de la archivística. Recuperado de: <http://www.metodosdeinformacion.es/mei/index.php/mei/article/viewFile/113/135> (Acceso: 2013)

Portes de Roux, Heliana.

1986. Las adoraciones nortecaucanas del Niño Dios. Un estudio etnomusicológico, Cali: [documento sin editar en el IPC].

Puerta Zuluaga, David.

1988. *Los Caminos del Tiple*. Bogotá: Ediciones AMP Damel.

Quijano, Aníbal.

2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Rampley, Matthew

2005 Art history and cultural difference: Alfred Gell's anthropology of art. *Art History*, 4 (28): 524-551.

Rappaport, Joanne.

2007. Más allá de la escritura. Etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43: 197-229.

Romero Jaramillo, Dolcey.

2003. “Reflexión sobre comunidades negras y poblamientos”. En: *150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación*. Eduardo Restrepo (comp.). Bogotá: Aguilar. pp. 94- 105.

Ruiz, Juan Antonio

1999 El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo. El diablo medieval. “Non te riepto, ca eres una cativa bestia”. Recuperado de: http://www.vallenajerilla.com/berceo/indice_diablo.htm (Acceso: 2015)

Sánchez, Willy

2014 Instrumentos de cuerda frotada: del arco primitivo al violín romántico. Recuperado de : <https://erwillillo.wordpress.com/2014/06/13/instrumentos-de-cuerda-frotada-del-arco-primitivo-al-violin-romantico/> (Acceso: 2015)

Sumohadiwidjojo, Muhammad

2013. *Susila budhi dharma*. Rickmansworth: Subud Publications International. [Traducción del Indonesio al Inglés hecho en Cilandak, traducción al Español de la versión inglesa Subud, España].

Tatarkiewicz, Wladyslaw.

2000. *Historia de la Estética I: La estética Antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Taussig, Michael.

1993. *El diablo y el fetichismo de la mercancía de Suramérica*. España: Nueva Imagen.

Trouillot, Michel-Rolph.

1995. El poder en el relato. *Arqueología Suramericana*, 3 (2):162-183.

Unesco

2013 Los conocimientos y prácticas vinculados al imzad de las comunidades tuaregs de Argelia, Malí y Níger. Recuperado de: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/los-conocimientos-y-practiclas-vinculados-al-imzad-de-las-comunidades-tuaregs-de-argelia-mali-y-niger-00891> (Acceso: 2013).

Ussa Fernández, Constanza.

1989. De los Empauta'os a 1930. Tesis de grado en Antropología, Universidad del Cauca, Popayán.

Urrutia Bravo, M. C.

1991. Tiempos y lugares alcanzados. Tesis de grado. Departamento de Antropología, Universidad del Cauca.

Vázquez, E.

1996. "Panorama histórico de la economía vallecaucana en el siglo XX". En *Historia del gran Cauca*. Cali: Universidad del Valle, Instituto de estudios del Pacífico. pp 197-208.

Velásquez López, María Cecilia.

1996. *Cofradías, rogativas y fiestas religiosas en Popayán. 1537- 1800*. Beca Colcultura. [Sin publicar].

Zuluaga Ramírez, Francisco.

1986. El Patía: un caso de producción de una cultura. Ponencia en el seminario Internacional sobre la participación del Negro, en la formación de las sociedades latinoamericanas. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura e Instituto Colombiano de Antropología.

1993. *Guerrilla y Sociedad en el Patía*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

Referencias de Sabedores

Alemeza, Simón. Violinista de la vereda El Medio Mercaderes, Cauca, mayo 18 de 2014. Mercaderes.

Angulo Ibarra, Gerardina. Integrante de la agrupación musical Las cantaoras del Patía. Entrevistas en 2003, 2010, 2012, 2013 y 2014. Patía.

Angulo, Olivia. Integrante de la agrupación musical Las cantaoras del Patía. Entrevistas en 2003, 2010, 2012, 2013 y 2014. Patía.

Angulo, Fortunato. Sabedor de Mercaderes Cauca, junio de 2014. Hermano de Salvador Angulo *Chavaró*.

Caicedo, Ana Amelia. Directora Agrupación coral Las Cantaoras del Patía. Entrevistas en: 2002, 2010, 2012, 2013, 2014. Patía.

Caicedo Oliveros, José Parménides (q.e.p.d), violinista zurdo, de la vereda Palo Verde, Galíndez. Entrevista marzo 23 y 5 de mayo de 2000. Patía.

Caicedo, Aquileo. Cantante agrupación musical que improvisa con varios músicos. Invidente, afrodescendiente de la Alianza Quilcacé. Entrevista 13 de julio de 2013. Vereda La Alianza.

Caicedo, Florentino. Poblador y dueño de un violín hecho a machete, de la Vereda La Palomera de Buenos Aires Cauca. Conversación junio 25 de 2014.

Camilo, Roberto, de La Alianza Tambo. Entrevistas: agosto 19 de 2001 y noviembre de 2002 y 2012 Patía, Quilcacé y el Tambo.

Camilo, María Eva. Partera, rezandera y cantaora de Trisagios, de la vereda La Banda Quilcacé, Tambo. Entrevista: junio 28 de 2013. La Banda Quilcacé.

Carabalí, Tránsito. Hija de Maximino Carabalí. Madre comunitaria del ICBF. Rezandera y cantaora de Trisagios de la vereda la Banda Quilcacé, 2012. Pueblo Nuevo, Tambo, Cauca.

Carabalí, Maximino. Entrevista: 4 de noviembre de 2012. Pueblo Nuevo Quilcacé Tambo, Cauca.

Carabalí, Luis Edel. Primer violín de la agrupación ‘Palmeras’. Entrevistas: 2010 y julio 8, agosto 27 de 2013. Vereda El Palmar, Santander de Quilichao.

Carabalí, Raimundo. Violinista agrupación “Puma Blanca”. Entrevistas: 2005. Buenos Aires Cauca, enero y agosto 2010. Jamundí.

Chantre Caicedo, Gilberto. Entrevista: mayo 15 de 2013. El Vijal, Patía.

Escobar Gómez, Roller. Integrante de la organización afrodescendiente del norte del Cauca UAFROC. Entrevista: 2014. Popayán.

González, Efraín. Entrevista: mayo 15 de 2013 y 2014, vereda El Tuno, Patía.

Grueso, María Dolores “Lola”. Maestra y directora de la escuela Dos Ríos de Galíndez Patía, Entrevistas: 2012, 2013, junio 22 de 2014. Galíndez, Patía.

Ibarra, Felipe (q.e.p.d.). Violinista del Patía. Entrevista: 2000 en el poblado del Patía.

Larrahondo, Graciela. Cantadora directora de la agrupación “Brisas de Catalina” de la vereda la Palomera Buenos Aires, esposa del luter Juan Bautista Zúñiga. Entrevista 2010, 2012, 2013.

Larrahondo, Álvaro. Violinista, vive en Caloto oriundo de Buenos Aires Cauca.

Lucumí, Eliazar. Segundo violín de la agrupación ‘Palmeras’, 2010. Entrevistas: julio 8, agosto 27 de 2013. Vereda El Palmar, Santander de Quilichao.

Llanos Caicedo, Virgilio. De la vereda el Tuno Patía, Compositor de la agrupación “Son del Tuno”. Conversaciones: 2001, 2010, 2012, 2013, 2014, vereda del Tuno y Patía.

Izquierdo, Gabriel. Jesuita colombiano. Foro sobre la Paz, Universidad del Cauca, 2015. Popayán.

Mina, Aureliano. Vereda la Palomera, Buenos Aires Cauca. Entrevista año 2010 y agosto 27 de 2013.

Mina, Versalia. Cantadora de la agrupación “Brisas de Catalina” vereda la Palomera de Buenos Aires Cauca. Conversación junio 25 de 2014.

Orozco, Leonel. Conversación 4 de noviembre de 2012, Pueblo Nuevo Quilcacé Tambo, Cauca.

Popó, Román. De Buenos Aires Cauca, violinista de la agrupación “Puma Blanca”. Entrevistas: 2005, Buenos Aires Cauca y enero 2010 y agosto 2010, Jamundí.

Ramírez, Ilmo Carlos (q.e.p.d.). Sabedor de Patía, Documental “*Bambuco negro, bambuco*”. Entrevista 2003, Patía.

Rodríguez, Amberto. Poblador del Bordo Patía. Entrevista 2013. Patía.

Tegué, Manuel. Violinista de Puerto Tejada en una entrevista que sostuvimos en el Foro Académico del Festival del Pacífico Petronio Álvarez (2014).

Villafane, Martha. Bailadora del poblado del Patía. Entrevista 2010. Patía.

Velazco, Fabián. Lutier de Mercaderes Cauca. Entrevista 2014. Mercaderes.

Zúñiga, Juan Bautista. Lutier o violero. Entrevista: 2010, Vereda La Palomera y 2011, Cali.



Las almas de los violines negros,
se terminó de imprimir en junio de 2019.

Impreso en
Carvajal Soluciones de Comunicación S.A.S
por encargo de Gamar Editores.

La edición estuvo al cuidado de
Felipe García Quintero y de la autora.



ISBN 9789589022146

