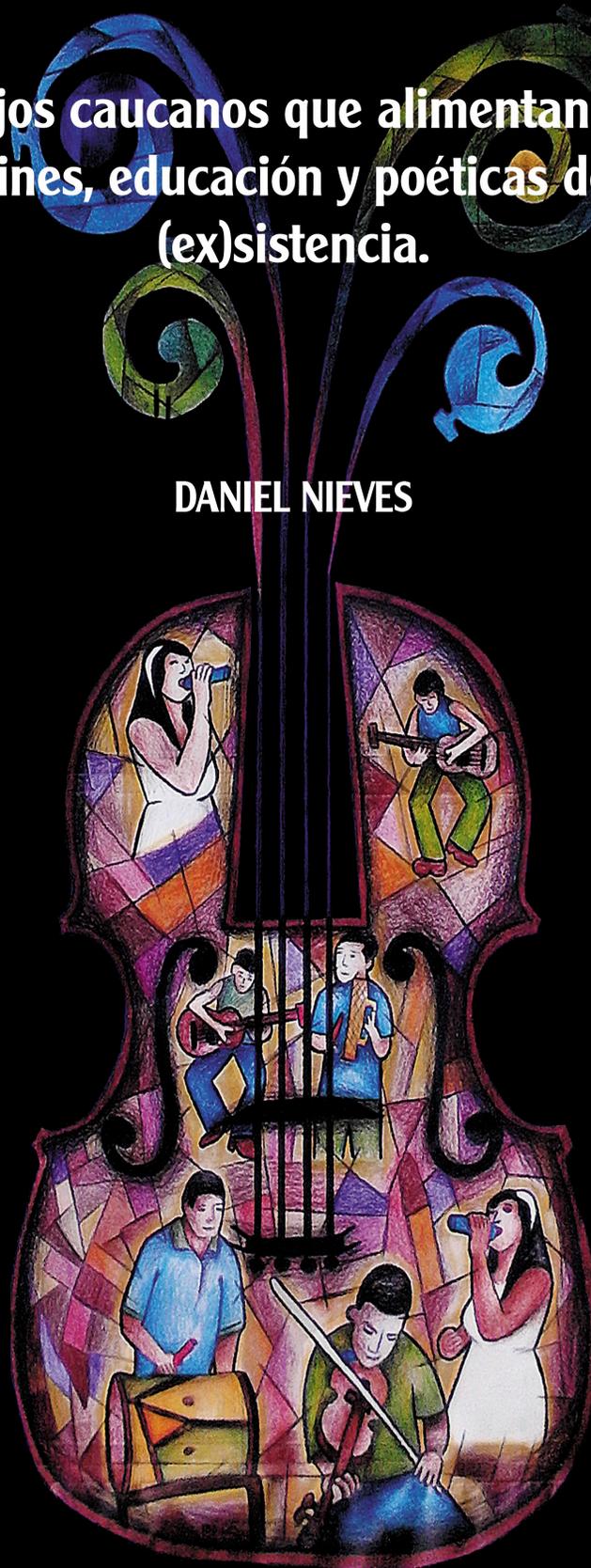


**Embrujos caucanos que alimentan el ser.
Violines, educación y poéticas de re
(ex)sistencia.**

DANIEL NIEVES



Universidad del Cauca

**Embrujos caucanos que alimentan el ser. Violines, educación y poéticas
de re (ex)sistencia.**

DANIEL ANDRÉS NIEVES CAICEDO

Trabajo de grado para optar por el título de Antropólogo

CRISTÓBAL GNECCO VALENCIA

Director

Universidad del Cauca
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Departamento de Antropología.
Popayán, 2014

Trabajo aprobado

Paloma Muñoz

Adolfo Alban

Tulio Rojas Curieux

“Para Camilo...el motor de mi vida, para mis maestros y maestras: Jorge, Mariaté, Isabel,
Ángela...”

“He asesinado a Dios con mi pereza mis palabras mis gestos mis canciones obscenas.”

Aimé Césaire – Cuaderno del retorno al país natal

*La labor del antropólogo-poeta es hacerse vidente en el desorden ordenado de los
sentidos" –Parfraseando a Rimbaud*

AGRADECIMIENTOS

Es difícil ponerme a pensar en todas las personas que de una u otra forma fueron partícipes de las letras escritas en este texto, sin caer en el cliché de los discursos que los famosos dan cuando reciben un premio; es difícil imaginar la forma de agradecer sin que falte alguna persona, sin que nadie se sienta excluido de estos agradecimientos, por lo tanto si alguna persona se siente excluida, le ruego mil disculpas, es muy complejo dar cuenta de todos los que de alguna forma ayudaron en la escritura de esta monografía. Aclaro entonces que el orden de los agradecimientos no es jerárquico, solo responde a un orden metodológico. Empecemos entonces los agradecimientos.

Primero debo agradecer a mi padre y mi madre, ellos han sido mis guías durante mi vida, me han permitido primero que todo, construir mi propio mapa de la vida, mediante sus consejos, regaños o sus anécdotas, sus palabras sabias o sus amorosos abrazos. A ellos les dedico este primer paso en el mundo académico, gracias a la forma en que me educaron, adquirí la curiosidad de niño y mi hambre de conocimiento. Segundo, agradezco a mis hermanos y hermanas, Isabel, Ángela, Federico, José David y Elisabet, ellos y ellas de alguna manera fueron partícipes de las ideas y letras que aparecen en este texto, sin su acompañamiento, aliento y apoyo, esta monografía no hubiera existido. Tercero debo agradecer a mi tía Roció por su revisión minuciosa de esta monografía, gracias a su aporte, el texto no tuvo mayores problemas a la hora de ser revisado por mis jurados. Cuarto debo agradecer a los profesores que tuve en la Universidad, gracias a sus consejos, sus clases, sus anécdotas, pude ir construyendo las bases de esta monografía: Leonardo Bejarano, Carlos Humberto Illera, Lucia Meneses, Nancy Constain, Fabián Monsalve y Oscar Andrés López. Quinto, quiero agradecer a mis dos maestros durante mi estancia en la Universidad, dos

personas que fueron fundamentales durante mi carrera, dos profesores, que más que profesores los considero –si ellos me lo permiten- mis amigos: Cristóbal Gnecco y Tulio Rojas. Sexto, debo agradecer a tres profesores con los que nunca tuve clases, pero aportaron elementos importantes para la elaboración de mi monografía, ellos son: Tulio Clavijo, quien me dio a conocer un concepto clave en mi investigación, Axel Rojas, quien me enseñó que la mejor manera de aprender es primero saber escuchar y el profesor José Hleap, por aportarme ideas que me permitieron darle un inicio claro a mi investigación, gracias a sus consejos pude direccionar mi texto como tenía pensado desde un comienzo. Séptimo, quiero agradecer a mis otros dos jurados, la profesora Paloma Muñoz y el profesor Adolfo Alban, gracias a su lectura y crítica pude entregar un buen trabajo investigativo. También en mis agradecimientos hay espacio para músicos, pensadores, poetas, que una u otra forma influenciaron mi trabajo: Arthur Rimbaud, Rubén Blades, Paulo Freire, Fernando Pessoa, Gastón Bachelard, Boaventura De Sousa Santos, Orlando Fals Borda, Olver Quijano, Ángel Quintero, Manuel Zapata Olivella, Eduardo Galeano, el Subcomandante Marcos, Aimé Césaire, BB-King, a los amigos de Radio Colifata (les debo el enseñarme a amar la locura), Michel Foucault, Franz Fanon, Edgar Morin, Arturo Escobar, Scott James, Francisco Valera, Luis Guillermo Vasco. Por último, pero no menos importante, debo agradecerle a la comunidad de Mandivá por abrirme sus puertas, a Don León y a Doña Ana por contarme su historia de la vereda y compartir conmigo tardes de charlas y risas, a los integrantes de Brisas de Mandivá: Henry Vásquez, Luis Viáfara, Hernán, Camilo Delgado, hacen Mayra, Jennifer, Irma y Yuri, a los maestros José y Manuel Cension, por abrirme las puertas de su vida y al maravilloso violín, sin este mágico instrumento, ninguna de mis locuras hubieran existido.

TABLA DE CONTENIDO

ELOGIO A LA INCERTIDUMBRE.....	1
I REMANSO INICIAL...O EL ESBOZO DE UN TRASEGAR.....	9
El blues de Dani en Ovejas.....	9
Blues, violines y ser.....	14
Folclore o sonoridades del ser.....	16
Violines y educación.....	19
Mandivá, un lugar perdido entre la selva de bejucos.....	22
Mandivá: armada a punta de aguardiente, fiesta y violines.....	24
Llegan a Mandivá violines de Domingullo: Don Manuel Cension y el violín de dos pesitos.....	26
<i>“Donde suena un violín ahí están las personas”</i> . Brisas de Mandivá, la voz de la comunidad.....	31
II LLEGAN DE MANDIVÁ VIOLINES DE PROTESTA: LA HISTORIA DEL GRUPO BRISAS DE MANDIVÁ.....	34
III EDUCANDO Y RESISTIENDO: JUGAS Y ADORACIONES PARA VIVIR Y LUCHAR.....	55
Las adoraciones del niño dios en Mandivá.....	56
Celebrando la novena en Mandivá: Un espacio de educación, celebración y re-existencia.....	60
Poéticas de re(ex)sistencia en Mandivá: Utopía, esperanza y vida.....	73
EL BLUES DE DANI EN ESPIRAL.....	77
BIBLIOGRAFÍA.....	80

ELOGIO A LA INCERTIDUMBRE

Lo más difícil de un texto es empezar a escribir, encontrar las palabras exactas para iniciarlo de manera fresca, entretenida y que, a partir de un primer acercamiento, produzcan el efecto de “enganche” en los lectores. El papel de la introducción en un texto es dar a conocer de manera resumida las ideas centrales y secundarias que se han plasmado en él, tratar de que el lector conozca y se familiarice con las discusiones que se desarrollan más adelante. Pues bien, es pertinente aclarar que esta introducción no parte de las premisas planteadas anteriormente; aquí no busco seducir al lector o resumir las ideas planteadas durante las siguientes páginas, mi interés es ofrecer unas premisas que acompañen al lector durante las siguientes líneas, un punto de partida para entender y profundizar mis planteamientos, para complementar las discusiones propuestas en esta monografía.

Mi texto parte de tres proposiciones necesarias para acercarnos a los fenómenos sociales. Por un lado, está la lectura relativista del mundo, esta nos plantea la posibilidad de leer el mundo como si no existiera una finalidad asegurada, no hay una verdad unívoca, tenemos en el mundo muchas verdades, afirmo que es necesario investigar teniendo en cuenta que toda teoría científica debe ser “...*biodegradable*...”. No se puede considerar el conocimiento como una certidumbre eterna sino como una incertidumbre perpetua. Propongo para cualquier investigación la creación de una topografía de la incertidumbre y el azar; Maffesoli (1997:14) plantea que la incertidumbre está compuesta por “...el desorden y (...) la efervescencia (...) lo trágico (...) lo no racional (...) las cosas incontrolables, imprevisibles, pero no por ello menos humanas”.

La idea de incertidumbre implica un pensamiento que va más allá de ser un simple concepto. La incertidumbre nos permite entender que el contexto está en constante cambio y que no se puede prever ni entender como algo estático. Plantea que el mundo no se puede entender con una sola gran teoría debido a que cada fenómeno es nuevo; en la realidad no existen fenómenos parecidos, el conocimiento de la incertidumbre está en constante construcción. Esta forma de entender el mundo nos permite conocer los fragmentos de la vida humana que durante mucho tiempo habían sido excluidos de la investigación social, considerados como enemigos número uno de la higiene investigativa; estos afectaban la “objetividad” de la ciencia social. Luis Guillermo Vasco plantea que (1987), “...*la objetividad se nos presenta como un requisito absolutamente imprescindible para garantizar la cientificidad del trabajo del antropólogo, acceder a las grandiosas cumbres de LA VERDAD*”. Vasco plantea, además, que la existencia de objetividad en los trabajos antropológicos revela la calidad de la investigación, se habla entonces de “...desprenderse de prejuicios y juicios de valor”, “arrancar de sí la subjetividad”, “ser fiel a los hechos”, “ser imparcial y no tomar partido”, “estar comprometido solo con la antropología misma...” (Ibíd.).

La antropología para este autor centra su investigación en la negación del conocimiento que las sociedades tenían de sí mismas; estas fueron vistas como incapaces de producir un conocimiento verdadero, el único que podía generar un conocimiento valedero era el antropólogo. Para Vasco la “...objetividad es reducir a las sociedades estudiadas por la antropología a la calidad de meros objetos de conocimiento, despojándolas de su propia subjetividad, negando su capacidad de autoconocimiento. Irguiendo frente a ellas al sujeto que conoce: el antropólogo” (Ibíd.). La incertidumbre propone poner en relevancia las

subjetividades en la investigación; estas, según Maffesoli (1997:14) son "...las que, en grados diversos, atraviesan las historias individuales y colectivas, pues constituyen el vía crucis del acto de conocer." Analizar el mundo desde la subjetividad nos permite alejarnos de las generalizaciones absurdas que reducen el mundo social a leyes generales y abstractas; esto nos muestra las insuficiencias del conocimiento "objetivo" para entender los fenómenos sociales, pues este elimina al sujeto, lo despoja de su autonomía y su responsabilidad. Al contrario del conocimiento "objetivo", la subjetividad dota al sujeto de conciencia, de un inmenso potencial. La subjetividad "...no es solamente un problema posible de distintas teorizaciones, sino, además, constituye un ángulo particular desde el cual podemos pensar la realidad social y el propio pensar que organicemos sobre dicha realidad" (Zemelman, 1997:21).

De esta manera la investigación que propongo, partiendo de la incertidumbre y la subjetividad, me permite hablar y analizar los deseos, las utopías, las éticas, las nuevas ontologías, la risa, el orden y el caos; esto lo hago con la intención de buscar una investigación más humana, donde todas las verdades tengan cabida, donde todos los mundos sean escuchados.

El segundo elemento que está presente en mi reflexión tiene que ver con las ideas planteadas por Francisco Varela, Eva Thompson y Eleanor Roschen en el libro llamado *De cuerpo presente* (1992). En este texto los autores plantean la importancia de conocer mediante el cuerpo. Si estamos investigando un fenómeno social es necesario adquirir una plena corporalidad. El investigador debe realmente poner todos sus sentidos a trabajar, cuando investigamos debemos estar realmente presentes, necesitamos adquirir una presencia plena/conciencia abierta; esta presencia le permitirá al investigador experimentar

lo que hace con el cuerpo y con la mente, porque muchas veces cuando realizamos alguna actividad no siempre estamos presentes, nuestra mente y nuestro cuerpo están en espacios diferentes. Si queremos realmente acercarnos a los fenómenos sociales, considero necesario aplicar esta postura, ya que de esta manera nos alejamos de la idea higiénica de investigar, donde el investigador se encuentra aislado del fenómeno; como plantean los autores “...capacitar la mente para estar presente consigo mismo el tiempo suficiente para captar su propia naturaleza y funcionamiento...” (Ibid.:49).

Finalmente, la tercera premisa planteada en esta investigación trata de las múltiples fuentes de saberes (Fals Borda, 2009). El conocimiento parte incluso de las experiencias cotidianas y de las personas en su diario vivir, estos saberes o conocimientos permiten alimentar de manera fructífera la investigación; las interlocuciones con las personas involucradas en la investigación permiten que no sea solo el experto el que hable, sino que se haga una construcción conjunta del discurso. Todas las voces son necesarias para generar un mejor acercamiento a los fenómenos que estudiamos. Mi idea es separarme de esas relaciones asimétricas *sujeto/objeto* (Ibid.), para ello es necesario conformar lo que Fals Borda denomina *la vivencia participante horizontal*, una relación de tipo *sujeto/sujeto* que permite el investigar y el actuar, esta ruptura en la asimetría se genera en un plano conceptual, práctico y vital; existe entonces entre el investigador y las personas que participan en esta investigación lo que Fals Borda (Ibid.) llama un “compromiso existencial”.

Llegamos a lo que Fals Borda (Ibid.) denominó la “*dimensión espiritual en la investigación*”; en esta dimensión la investigación requiere un mirar hacia dentro de nosotros, un reflexionar desde nuestra experiencia para entender por qué escogemos los temas de investigación de nuestro interés. Debemos realizar una mirada retrospectiva, un

hurgar en nuestro pasado, nuestras vivencias, de esta manera podemos “...sobrepasar los “procedimientos fraudulentos” de la investigación social convencional...” (*Ibid.*:307). A partir de los puntos anteriores podemos realizar una investigación que examine todas las alternativas posibles, para así tener una mirada más amplia del fenómeno que se estudia, entendiendo que “...nunca podemos vaciar totalmente un fenómeno, es decir, algo empírico, empíricamente vivido, con una simple crítica racional” (Maffesoli, 1997:25).

La investigación adquiere un componente participativo, de esta manera aceptamos que toda investigación “...es una interacción comunicante, en la que ocurre un proceso de diálogo de aprendizaje mutuo y de mutua confianza entre el investigador y el investigado” (Fals Borda, 2009:308). Se rompe con la idea tradicional de la división del conocimiento objetivo y subjetivo, existe un equilibrio de intereses entre el investigador y los actores locales. Finalmente, como plantea Fals Borda (*Ibid.*:309), “...el investigador, como parte de la realidad investigada, se convierte en actor comprometido que debe a su vez analizarse y ser analizado”.

En conclusión, la idea de mi investigación es intentar romper con los paradigmas con que se han trabajado las investigaciones antropológicas; acercarme a lo que Maffesoli denomina “...un saber erótico que ame el mundo que describe...” (1997:16). Ejercer un saber acompañante que se encuentre entre el intelecto y el afecto, que sea capaz de dejar entrever las emociones, las sensaciones, la corporalidad, el sufrimiento y la esperanza, acercarnos al alma del mundo. Como plantea Bachelard (sin fecha) “Debemos probar que una poética de la vida vive la vida reviviéndola, intensificándola...” De esta manera habremos logrado ser “...lo menos infieles posibles al hormigueo existencial...” (Maffesoli, 1997:29).

Este texto está conformado por tres capítulos, cada uno de los cuales ha sido constituido partiendo de mis vivencias, algunos recuerdos de mi niñez, conversaciones con mi padre y algunas discusiones teóricas, todos estos elementos me han permitido conformar un texto basado en diferentes miradas.

El primer capítulo, “*Remanso inicial... o el esbozo de un trasegar*”, parte de mis recuerdos de niñez, de cómo eran mis días musicales cuando era pequeño. En mi casa era común escuchar distintos ritmos musicales, distintas sonoridades, podíamos escuchar a Serrat, luego a Pink Floyd, Bob Marley, entre otros. Mi análisis nace de la idea de que todas las músicas son válidas, que estas deben ser entendidas, analizadas y estudiadas en su contexto, dejando a un lado las miradas racistas, excluyentes, sesgadas, que realmente no nos permiten acercarnos de manera cercana a los fenómenos sociales. Mi planteamiento está en que para poder entender la música es necesario usar nuestros sentidos, nuestra capacidad sensorial, debemos adquirir una sensibilidad diferente. En este primer capítulo narro cómo fue mi llegada a los violines caucanos, cómo estos “aparecieron” de repente en mi vida y cómo en las charlas que tuve con algunos músicos de violines caucanos decidí alejarme de las investigaciones tradicionales sobre música, donde el folclore es el elemento de análisis, ya que para mí este concepto realmente no nos permite entender las músicas en todos sus significados. Mi planteamiento parte de la idea de pensar los procesos vitales que habitan en la música, el gran potencial educativo, transformativo y político que habita en ella; pero, como mencioné, las músicas deben ser entendidas en su contexto, decidí trabajar con un grupo de música del Norte del Cauca; luego de muchas llamadas y búsquedas, logré contactar al grupo Brisas de Mandivá y ellos accedieron a trabajar conmigo, fue así como realicé mi investigación en la Vereda Mandivá.

El segundo capítulo, *“Llegan de Mandivá violines de protesta: La historia del grupo brisas de Mandivá”*, está conformado por la mayoría de charlas que sostuve con algunos habitantes de la vereda y algunos músicos del grupo, de esta manera me pude acercar de manera amena a las vivencias de estas personas, conocer sus historias, sus experiencias de vida; conocí entonces, a través de sus vivencias, la juga, el torbellino, la importancia del violín entre otros elementos. Un segundo elemento de este capítulo se encuentra en los planteamientos de que la música es más que sonido, la música puede ser entendida como una forma de conocimiento, como una filosofía de vida, la música es el centro del mundo, está estrechamente relacionada con el cuerpo y la comunidad, sin el cuerpo y sin la comunidad la música no podría existir. Propongo que la música está constituida por unas dimensiones que se encuentran estrechamente relacionadas unas con otras.

Finalmente, está el tercer capítulo, *“Educando y resistiendo: Jugas y adoraciones para vivir y luchar.”* En este centro mi análisis en las adoraciones del niño Dios que se realizan cada diciembre en la vereda, este escenario me permitió acercarme más a la comunidad de Mandivá y sus habitantes, establecer diálogos amenos con ellos y los integrantes del grupo Brisas de Mandivá. El espacio de la novena me permitió analizar de manera más detallada la relación que hay entre música, cuerpo y sociedad. Mi planteamiento en este capítulo está orientado a dos elementos; por un lado la idea de pensar la interpretación musical como una relación intersubjetiva; por otro lado, hacer un análisis de la dimensión educativa de la música. De esta manera puedo plantear que es posible transformar la realidad mediante el canto, el sonido del violín y las voces.

Bienvenidos entonces a este viaje, bienvenidos a conocer, analizar, criticar mis ideas, discusiones y planteamientos, mis emociones, sentires. Pero también bienvenidos a conocer

las historias, vivencias y experiencias de los habitantes de la vereda Mandivá, a ellos les debo las siguientes hojas.

I

REMANSO INICIAL¹...O EL ESBOZO DE UN TRASEGAR

El *blues* de Dani en Ovejas

En una entrevista para un programa británico, el músico Taj Mahal mencionaba que el *blues* se había convertido para él en una ventana al mundo, en una forma de entenderlo, de viajar, de comprender que no existe un solo universo, existen múltiples. Estas palabras sonaban en mi cabeza cuando trataba de darle inicio a la escritura de mi monografía. Para Mahal el *blues* es una forma de entender el mundo, para mí la antropología es eso, un *blues* cuyos sonidos parten de mi infancia y de aquella canción que mi padre me compuso llamada “Cumbia de Dani en Ovejas”; la verdad no recuerdo nada de la canción, solo sé algo, que mi padre me la cantaba para arrullarme y que, gracias a ese arrullo, hoy puedo decir con certeza que mi texto es un *blues*.

En mi casa la música era un elemento importante; apenas se asomaban las primeras horas del día, veía a mi padre y a mi madre poniendo música, a veces escuchábamos a Piero, otros días sonaban/escuchábamos sones cubanos, Rubén Blades, Serrat. En el barrio donde vivíamos en Cartagena nos llamaban “raros” por los sonidos que salían de mi casa, los vecinos las llamaban “músicas extrañas” o “raras”. Para mí y para mi familia las músicas eran una apertura a un “cosmos musical”, un camino para llegar a muchos universos de colores, sabores, diferentes ritmos, geografías, instrumentos de viento, percusiones. No existían fronteras, no existían verdades únicas. La música que se escuchaba en cada rincón

¹Canción del Grupo Bahía Trío

de la casa educaba mi mirada, me permitía comprender que ninguna música es mejor que otra, que es necesario entender que estas tienen, en sí mismas, múltiples significados, como lo plantea Maffesoli, “...nada es absoluto, que no hay una verdad general, sino que todas las verdades parciales pueden entrar unas en relación con las otras.” (1997:12). Esas eran las jornadas musicales en mi casa, jornadas que permitían que el reggae se relacionara con la salsa o que el son encontrara vínculos con la cumbia.

Estos recuerdos de mi niñez me impulsaron a investigar sobre música, siempre recordando que las músicas deben ser entendidas en su propio contexto; que es necesario tratar de entender el mundo de una manera “*relativista*”, tratando de analizar las situaciones desde todas sus aristas. En mi caso, era necesario investigar las músicas del Norte del Cauca, alejándome de la mirada sesgada con que estas han sido entendidas, si hacemos un recorrido por las cartografías musicales en Colombia; por ejemplo los estudios que ha realizado la Biblioteca Nacional de Colombia, las músicas del Norte del Cauca no aparecen por ningún lado. En sus trabajos sobre música Javier Ocampo López (1976), omite el Norte del Cauca y las músicas que aparecen están consideradas solamente a partir de la categoría “folclórico” (desarrollaré más adelante la idea de folclórico). Trabajos recientes como los de la investigadora Paloma Muñoz y el antropólogo Manuel Sevilla han tratado de acercarse a las sonoridades existentes en el Norte del Cauca; ambos investigadores aprovechan sus conocimientos como músicos para realizar investigaciones que aportan elementos importantes para acercarnos a las músicas del Norte del Cauca. Los autores nos permiten acercarnos a las historias de los músicos de la región, a conocer cómo llegó el violín a la región, entre otros elementos.

También es mi deseo en esta investigación eliminar la mirada romántica antropológica del *– buen salvaje–* o de lo que yo denomino *–el nativo folclórico–*. Mis planteamientos acerca del nativo folclórico surgen de las ideas planteadas por la antropóloga Astrid Ulloa (2004); quien propone que lo que denomina “nativo ecológico” es construido por medio de la ecogubernamentalidad, constituida por “...todas las políticas, los discursos, los conocimientos, las representaciones y las prácticas ambientales (locales, nacionales, e internacionales) que interactúan con el propósito de dirigir a los actores sociales (cuerpos verdes) a pensar y comportarse de maneras particulares hacia fines ambientales específicos...” (p. XLII). Yo considero que el nativo folclórico se configura mediante discursos y representaciones que de alguna manera buscan dirigir a los actores sociales –tal como plantea la autora– a actuar de una manera determinada. Así, este nativo –el folclórico– ha sido dotado de ciertas características que hemos asimilado muchos como “verdades absolutas”, como categorizaciones naturales, que se convierten en naturales porque son concepciones hegemónicas, se les atribuye a los sujetos un manejo óptimo o una forma de actuar óptima. De esta manera, los sujetos encarnan la imagen de lo tradicional; el nativo folclórico aparece en escena. Por esto, cuando hablamos del negro, del negrito, de los afros, o cualquier denominación que usemos, se nos vienen a la mente nociones como sabrosura, calentura, danza, cuerpo, erotismo, marimba, chontaduro, arrechón, champeta, chirimía, violines negros, además, cuando hacemos referencia a las comunidades afrocolombianas, usamos algunos términos peyorativos como los “niches”, los “negritos esos”, “los negros esos”, etc. Muchas veces nos referimos a los negros solo por su forma de hablar, por su rica gastronomía, por su música; o se nos viene a la mente categorías estereotípicas como: negro bozal, mulequín, negro ladino, palenque; ladrón,

perezoso, holgazán, pobre o folclórico. Todo esto se relaciona con lo que afirma Zapata Olivella:

Negritud en América tiene resonancias de cadena, bodegas, inquisición, resguardos, plantaciones, látigo, esclavitud, linchamiento, palenque, libertad, vudú, candombe, rumba, tango, marinera, jazz, espiritual, blues, cimarrón, mandinga y diablo. (1990:329)

Tratar de alejarme de todos estos imaginarios, representaciones, categorizaciones mencionados anteriormente es una tarea complicada pero necesaria. Como lo plantea Maffesoli, "... esta lección hace una llamada a una deontología, a saber, tomar en consideración las situaciones (tadeonta) viendo lo que tienen de efímero, de oscuro, de equívoco, de grandioso también" (1997: 13). Entonces, surgió la pregunta ¿Cómo hacer un primer ejercicio de investigación antropológica, sin caer en el cliché de la mirada "exótica"? "...mira un negrito tocando violín... nunca pensé que un negro fuera capaz de eso"². Ante las abundantes dudas que asaltaban mi cabeza acerca de la "ética del antropólogo" (aún dudo mucho de que algo así exista, y que pueda ser enseñada en un aula de clase), intenté buscar cuál debía ser "la mejor forma" en que un antropólogo deba acercarse a una comunidad; cómo se deben utilizar los resultados de la investigación, cómo afrontar la investigación de tal manera que podamos relacionarnos con los anfitriones o las personas de la comunidad a la que llegaremos. Pese a existir un código de ética creado por la Asociación Antropológica Americana³, el que se le explica al antropólogo cómo actuar, como "realizar bien" una investigación. Leía estas palabras pero realmente no sentía nada,

2 Comentarios escuchados durante la presentación de los grupos de violines caucanos durante el festival de música del pacífico "Petronio Álvarez".

3 Consultado en <http://www.aaanet.org/> (Consultada el 16 de Diciembre de 2013)

me parecían palabras muy “cuadrículadas”, no me llegaban, necesitaba algo más, alejarme de esta idea de la “ética antropológica”. Decidí buscar otra fuente, otra forma de acercarme a la investigación. En esta búsqueda encontré un método que me permitiría realizar mi trabajo como lo había pensado para alejarme del concepto de “nativo folclórico” que petrifica, relativiza, estanca. Pensé en la idea de *Metanoia* planteada por Michel Maffesoli (1997), es decir, establecer una relación amorosa o de afecto con las personas que serían parte fundamental del trabajo, un pensamiento de acompañamiento que fuera capaz de dar cuenta de todos los colores que componen la escala cromática de las músicas del Norte del Cauca. La idea de mi trabajo parte de la premisa de De Sousa Santos sobre las *teorías de retaguardia*, el autor las define como:

...trabajos teóricos que acompañan muy de cerca la labor transformadora de los movimientos sociales, cuestionándola, comparándola sincrónica y diacrónicamente, ampliando simbólicamente su dimensión mediante articulaciones, traducciones, alianzas con otros movimientos. Es más un trabajo de artesanía y menos un trabajo de arquitectura”. (2010: 23)

Estos sonidos despertaban en mí una gran sensibilidad, me acercaban al mundo desde diferentes miradas; esta sensibilidad se volvió una gran aliada para afrontar mi trabajo de investigación, porque me permitía entender que el mundo se conoce y se recorre mediante la capacidad sensorial que cada uno de nosotros tiene, como diría Maffesoli:

...vale más poner en marcha, para comprender esta alma, una sensibilidad generosa que no se sorprenda con nada, que no choque con nada, pero que sea capaz de comprender el crecimiento específico y la vitalidad propia de cada cosa. (1997:13)

Era así, por medio de la sensibilidad, que podría acercarme y comprender el alma de las músicas del Norte del Cauca, era necesario, además, acercarme a un nuevo saber, como lo plantea Maffesoli, un saber "...dionisiaco que esté lo más cerca posible de su objeto. Un saber capaz de integrar el caos, o al menos de concederle el lugar que le corresponde" (Ibíd.: 13).

Mi *blues* parte de una experiencia personal, de una búsqueda interior, tiene sus raíces en mi infancia y en mi familia. La cercanía con la música me llevó a que decidiera, cuando estaba en sexto de bachillerato y vivía en Cartagena, ser músico. En mi familia estaba el ejemplo de mi tío Juancho, que había decidido optar por la música; mi padre, pese a ser un talentoso músico, decidió abandonar ese camino poco a poco, él nunca quiso comentar su frustración por abandonar la música. Él amaba la música, pero su camino iría por otro lado, se inclinaría por el lado investigativo, por relacionarse con la música desde otra perspectiva. A largo plazo, esa decisión paterna tendría mucha influencia en mí. Decidí probar suerte en el grupo de música que había en el colegio, empecé tocando el llamador, una especie de tambor pequeño que se encargaba de llevar el ritmo. El grupo era de música "folclórica", aparecía en mi vida ese término, según mis compañeros del grupo era algo tradicional, algo que no cambiaba; ellos tenían la idea de que estas músicas eran simples, algunos de mis compañeros del grupo sentían "pena"⁴ al tocar cumbias o al tocar puyas. Muchas dudas y mucha inseguridad me llevaron a tomar la decisión de dejar de tocar y dejar a un lado la loca idea de querer ser músico, me desanimé, dejé a un lado el llamador, y este terminó siendo un nochero en mi cuarto, en algunas ocasiones una improvisada y rudimentaria silla. Mi mayor frustración se convertiría, luego de unos cuantos años, en el motor de mis ideas y

⁴En el sentido de "vergüenza".

de mis pasiones académicas, aunque en el momento solo me sentía decepcionado, aún era muy joven para entender las señales de la vida.

Blues, violines y ser

En el año 2006 recibí, por parte de mi hermana mayor, una invitación que cambiaría el rumbo de mis intereses investigativos. Ella me comentó que en Cali en el mes de agosto se realizaría un festival de música del Pacífico llamado "Petronio Álvarez", yo nunca había oído el término de "músicas del Pacífico", no tenía ni idea de estas sonoridades, pero siempre había tenido la inquietud de investigar las músicas, este interés me recordaba las charlas con mi padre, que siempre ha sido un investigador de las músicas del Caribe. Decidí aceptar la invitación de mi hermana, y así fue como entré al mundo de las músicas del Pacífico, empecé a conocer a los músicos y sus historicidades, a conocer a otros investigadores, a bailar al son del currulao y la chirimía.

Pasaron unos cuantos "Petronios" y yo había decidido realizar mi monografía sobre el festival, pero algo cambió el rumbo de mi decisión; en el año 2007 el festival introdujo dentro de las categorías ya existentes –Marimba, Chirimía y Libre– una nueva categoría: "Violines Caucanos". En el momento en que escuché por primera vez un violín caucano sentí cómo las sonoridades que estos producían despertaban en mí las "ganas" de conocer todo lo que pudiera sobre estos violines; empecé a establecer diálogos con algunos músicos que hacían parte de esta categoría y, al establecer estos recordé las charlas que tuve con mi padre respecto a investigar sobre música, él siempre ha sido mi interlocutor, con el cual hablo de mis dudas y mis deseos investigativos.

La decisión de trabajar con violines caucanos nacería de una conversación que tuve con algunos músicos del norte del Cauca; entre esos se encontraba José Lucumí, a quien conocí durante el Petronio del año 2012. Don José era oriundo del municipio de Buenos Aires y tocaba el violín en el grupo “Brisas de San Miguel”, al preguntarle sobre qué significaba la música para él, don José respondió lo siguiente “... *la música es una forma de conocer y de aprender, la música es memoria, tradición, es la comunidad, es lo que somos...*”. Luego de danzar un rato una juga, decidí volver a acercarme a don José con ánimos de seguir nutriendo la charla, le pregunté acerca del significado que tiene el violín dentro de la comunidad, él respondió lo siguiente “... *el violín permite generar comunidad, el violín nos une con los antepasados...*”. A partir de la charla que tuve con don José, empecé a darme cuenta de todas las particularidades que tienen estas sonoridades, desde las historias de vida de sus músicos hasta la fabricación de los instrumentos, entre otras. Es así como nace la idea de este *blues*, un *blues* que parte de la premisa de entender, analizar y comprender toda la red de complejidades y simplicidades que se entrelazan en las músicas de violines caucanos, es por eso que llamo a estas sonoridades “*embrujo caucano que alimenta el ser*”. Es un *blues* que se convierte en un viaje por mi niñez, por mi alma. Un viaje por mi ser.

Folclore o sonoridades del ser

Luego de algunos años de conversaciones con mi padre y con mi tío, y de algunas conversaciones con músicos de la región Caribe, empecé a darme cuenta de la forma en que las músicas “folclóricas” habían sido despreciadas por los académicos y por los “expertos” en música. Mi padre era una persona muy convencida de que la idea de folclore era una idea reduccionista, que mostraba a las mal llamadas “músicas folclóricas” como “simples”,

como piezas de un museo, estáticas, él era muy radical y les creía poco a los “puristas”, a los “folclorólogos”; todas estas ideas resonaban en mi cabeza pero no había en mí mucha claridad para poder pensar más allá de lo que escuchaba. Luego de recordar esas charlas con mi padre, apareció mi primer objetivo, me interesaba revisar cómo han sido entendidas y estudiadas las músicas de violines caucanos en las cartografías musicales en Colombia. Dentro de esto, también era necesario hacer algunas reflexiones en torno a la idea de folclore, mostrando cómo las músicas que tienen un componente afro han sido marginadas dentro de los estudios sobre música en Colombia, tanto de antropólogos como de etnomusicólogos; señalando que estas aparecen categorizadas en muchos de estos estudios como “músicas folclóricas”, mostradas como “simples” y sin que se hayan tenido en cuenta sus particularidades.

Para acercarme al concepto de folclore, retomé las ideas de Guillermo Abadía Morales, que propone que el

Folclore, es el saber popular, esto es, el resumen de los conocimientos del pueblo. Lo que el pueblo cree, piensa, dice y hace. Este saber popular por contraposición a la sabiduría que es el conocimiento de la ciencia del arte y constituye el objeto de la filosofía – comprende todas las nociones empíricas que el pueblo conoce y realiza... (En Ávila Castillo, 2003:9).

El folclore es un saber que se contrapone al verdadero conocimiento, es algo simple, estático, frágil, petrificado. Para mí esta idea de Abadía Morales está errada, por lo tanto, mi idea es tratar de *desbaratar* los planteamientos que él propone respecto a la categoría Folclore. Considero que las músicas de violines caucanos no son simples, ni estáticas, ni petrificadas, ellas están llenas de memorias, historicidades, corporalidades, praxis y vida.

La idea de folclórico presupone que estas músicas no cambian, son estáticas, están en peligro, están muriendo; lo folclórico no es actual, está anclado en un pasado sin movimiento, es decir, es una cosa, un objeto. Como lo diría Miñana (2000)⁵:

Una constante entre los folklorólogos, a pesar de sus diferencias, es su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad: se están acabando las tradiciones bajo la locomotora implacable del progreso, por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas, y grabarlas. La cultura popular tradicional no es actual, es una “supervivencia” del pasado, una especie de fósil viviente que hay que proteger y exhibir en esos “zoológicos culturales” que son los festivales folklóricos, los museos y los centros de documentación.

Estas –las músicas del Norte del Cauca–, al ser vistas como “músicas folclóricas”, sufren un proceso de cosificación, se convierten en cosas, sin movimiento, sin vida, sin memorias y su posibilidad de generar procesos vitales es anulada. Al hablar de folclórico hablamos de “tradiciones”, limitando el accionar que estas músicas pueden tener, como lo plantea Rudy Amanda⁶, *“Yo no hablaría de tradiciones, hablaría de ritmo e historias de la música, pues hay un hilo que nos une en el Pacífico y ese hilo fue la esclavización en las minas...”*. Partiendo de lo anterior, planteo que no existe una división entre músicas simples y complejas, lo que el folclore ha generado son reducciones, borrando del mapa las particularidades de cada música, como lo afirma Nieves (2008):

A diferencia de lo que ha pasado en otras regiones, aquí no se ha hecho un trabajo de campo riguroso de recopilación y clasificación, casi en ningún caso; por el contrario, se han enunciado algunos de los estereotipos

5 Texto tomado de una revista virtual que no tiene paginación

6 Estudiante de Antropología de la Universidad del Cauca, comunicación personal

discursivos en torno a lo auténtico, la identidad, la verdadera o legítima tradición, y con estas precarias herramientas se ha impuesto un canon excluyente y discriminador. (Pág. 43)

Estos discursos reduccionistas y excluyentes no han permitido generar procesos de acercamiento con las músicas mal llamadas “folclóricas”. Para entender que estas no son solo “simples sonidos” y que pueden generar procesos de acción política, construcción de pensamiento y memoria, de enseñanza, de fiesta, entre otros, se hace necesario entender la música como una iniciativa estética y sensible, esta se convierte en un acto de gran potencial político (Herschmann, 2013) La música, parafraseando a Herschmann (Ibíd.), adquiere las características de lo que De Certeau (1996) ha denominado “arte de hacer”, que se construye en lo cotidiano. Es decir, la música trasciende más allá del sonido o los instrumentos y se convierte en un universo habitado por seres mágicos, por memorias vivas, historias, sensaciones, contradicciones, caos, equilibrio. Esta se convierte entonces en la morada del ser. La morada del ser equivale a lo que Heerschmann (Ibíd.) denomina “experiencias sensibles”, estas son “...experiencias afectivas, carnales y estéticas, vivencias que crean la posibilidad de penetración del mundo, a través del cuerpo, en su totalidad.” (2013:2)

Violines y educación

Luego de pensar y meditar mucho, de quedarme horas y horas mirando el blanco techo de mi alcoba, de unos cuantos litros de café, y una o dos listas de reproducción gastadas, llegaba a mi mente una idea que resultaría clave para mi trabajo, cómo entender las particularidades existentes en las músicas, cómo comprender cada sonoridad en su contexto, en su historia, con sus gentes; cómo romper con esa idea de “la simplicidad” de

algunas músicas. Tenía una idea medio clara, el lugar donde trabajar (aun un poco extenso), pero necesitaba ahondar más para poder encontrar lo que realmente haría en mi investigación; decidí entonces dedicarme a leer y a buscar elementos que me permitieran abarcar y analizar las urdimbres que se generaban entre violines caucanos. Empezó a interesarme la idea de educación; lo primero que descarté fue la idea de educación musical, no me interesaba ahondar en los procesos cognitivos de aprendizaje musical, mi interés estaba centrado en ver cómo los violines caucanos podían generar procesos educativos tales como la convivencia, la enseñanza y la transformación de la realidad; por otro lado, me interesaba la idea de la resistencia.

Llegó a mi mente una pregunta más o menos clara: ¿Cómo en las músicas de violines caucanos, se entrelazan procesos de educación y de resistencia? Para poder responder mi pregunta, me encontré con tres conceptos que me serían muy útiles. Primero, el concepto de poética de Gastón Bachelard. El autor plantea que la poética es variable, es una imaginación soñadora; la poética no es el eco de un pasado, sino el resplandor de un presente; para Bachelard la poética tiene un ser propio, es dinámica, tiene una resonancia (sonido) particular que es la sonoridad del ser. La Poética se sirve de la imaginación “...surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre...”. (2000:8). La poética es acción movilizadora, puede ejercer, como lo plantea el autor, acciones sobre “...otras almas, en otros corazones...” (Ibíd.: 9), esta se realiza sobre “los prudentes pensamientos complacidos en su inmovilidad”.

Segundo, me encontré con el concepto de re-existencia, una propuesta del profesor Adolfo Albán. La re-existencia es una posibilidad de pensar conocimientos distintos a los hegemónicos y que son capaces de producir procesos de resistencia y re-existencia.

Además de lo propuesto por Albán, considero que la re(ex)sistencia es una forma de cohabitar el mundo, de volver a vivir, de re-existir. Por último, me encontré con la noción de educación en Freire (sin fecha); noción que me permitió relacionar la poética de Bachelard y la re-existencia de Albán. Para el autor la educación debe permitir al hombre coexistir en el mundo, este no solo debe habitarlo, sino entenderlo, abarcarlo, criticarlo, “*Es fundamental, entonces, partir de la afirmación: el hombre no solo está en el mundo, está con el mundo*” (Freire, s.f: 15).

Para mí, las poéticas de *re(ex)sistencia* son praxis que, por medio de la creatividad, imaginación, educación, permiten enfrentarse a un cierto orden establecido. Las poéticas de la re (ex)sistencia permiten transformar la realidad del individuo y de la sociedad desde la melodía, risa, el cuento, el abrazo y la imaginación.

Pensar en la *re(ex)sistencia* me permite analizar la dimensión educativa de las sonoridades de violines caucanos. Cómo estos violines no solo permiten educar en la escuela sino en la vida misma, ya que están presentes en todo momento, en la cotidianidad, las historicidades, las corporalidades, las narraciones, fiestas y memorias. Considero que las músicas de violines caucanos constituyen procesos educativos que conllevan a la transformación de las realidades; no se hace música porque sí, se hace música para cantarle a la memoria, a la vida, para contar las cosas que suceden en la comunidad.

Pero esta dimensión educativa de la música forja procesos de resistencia ante la situación de conflictos que se viven en la comunidad: conflicto armado, conflictos con las multinacionales de la minería, amenazas de muerte a líderes, conflictos con los ingenios azucareros. Los músicos se convierten en los protagonistas de estos procesos de re-

existencia; la música adquiere un componente político y transformativo. Cómo un sonido de violín permite que se luche cantándole a la comunidad, cómo el sonido de un violín educa, enseña, lucha. Se existe mediante la memoria y la fiesta, mediante los violines y el aguardiente, mediante las corporalidades, la danza y el movimiento.

Para poder analizar todo lo mencionado escogí trabajar con un grupo de violines caucanos. Es necesario entender las poéticas en su contexto, los violines suenan diferente dependiendo del lugar de origen, por eso no es de mi interés decir que todos los violines caucanos son iguales, más bien, describir cómo el planteamiento teórico puede ser entendido en el contexto de la vereda Mandivá ubicada en el Norte del Cauca.

Mandivá, un lugar perdido entre la selva de bejucos

La zona del Norte del Cauca se encuentra ubicada entre las Cordilleras Central y Occidental colindante con los Departamentos de Valle del Cauca, Huila y Tolima, está conformada por los municipios de Santander de Quilichao, Buenos Aires, Suárez, Puerto Tejada, Caloto, Guachené, Villa Rica, Corinto, Miranda, Padilla, Jambaló, Caldon y Toribío. Más allá de ser una zona geográfica es vista por algunos investigadores como una “*región cultural*” (Velasco; 2011:22), que incluye el Sur del Valle del Cauca, a su vez compuesto por los municipios de Jamundí, Timba y Cali; sin embargo, Velasco explica que uno de los factores que ha impedido su reconocimiento en la construcción del mapa político en Colombia es no haber tenido en cuenta “...*la uniformidad de rasgos naturales, la homogeneidad social y cultural, por esta razón, quedó política y administrativamente adscrita a dos departamentos*” (Ibíd.:23).

Aunque comparto algunas de las ideas planteadas por Velasco sobre las estrechas relaciones que existen entre el Norte del Cauca y el Sur del Valle, considero que no se puede hablar de una homogeneidad como tal. Pese a compartir rasgos, costumbres, músicas, léxico, no se puede pensar que los habitantes de los diferentes municipios son “iguales”, el habitante de Villa Rica se diferencia del habitante de Santander de Quilichao, aunque compartan rasgos similares. Reconocer lo excluyente que puede ser generalizar las prácticas y costumbres de una región permite observar esos pequeños elementos que caracterizan y diferencian una población, quizá esto se hace notorio en la tabla que nos presenta Velasco (Ibíd:23-24) en la cual se incluyen los municipios, corregimientos y veredas que a su criterio conforman la región cultural del Norte del Cauca y Sur del Valle, y que, no obstante, no incluye la Vereda Mandivá; parece que el autor olvidó mencionar que esa vereda existe y que, además, muchas de las tradiciones que habitan esa región existen en la vereda Mandivá.

Entre mis múltiples viajes entre Cali y Popayán, nunca me fijé bien en la existencia de la vereda Mandivá, parece que era invisible, mis ojos nunca la habían visto, y eso que pasé miles de veces por sus lares. Cuando se mencionan los lugares donde se puede escuchar violines, se hace referencia a Santander de Quilichao, Buenos Aires, Domingullo, Suárez, estos son considerados los lugares iconos de los violines caucanos, los músicos de estos lugares eran los más conocidos, y sus historias de vida eran leyendas en la región, pero debían existir lugares poco conocidos donde también se interpretaban violines caucanos, es por esto que decidí buscar un lugar “desconocido”, un lugar perdido. Fue así como un día en que me encontraba disfrutando de una juga en medio del Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez” oí mencionar al grupo Brisas de Mandivá, que venía de la vereda

Mandivá. Era la primera vez que oía mencionar este lugar, decidí buscar la forma de contactar al director del grupo para hablarle de mi propuesta y buscar dónde quedaba ubicada la vereda, para sorpresa mía, la vereda quedaba en la vía Panamericana que va de Cali a Popayán, un lugar por el que había pasado muchas veces pero nunca había visto. De esta manera, había encontrado el lugar para mi investigación, un lugar completamente desconocido para mí, empezaría entonces mi viaje por Mandivá. Estos fueron los motivos que me llevaron a trabajar con el grupo Brisas de Mandivá; inicialmente cautivado por la riqueza de sus muestras musicales conocí la situación de desconocimiento social, regional y geográfico que ha conllevado no solo a relegar el talento de sus músicos, sino a hacer marginal la existencia de toda una población.

La vereda Mandivá queda aproximadamente a unos 50 minutos de Cali, sus casas están ubicadas a lado y lado de la vía Panamericana. La primera entrada a la vereda tomando como referencia la vía Cali-Popayán es una estación de gasolina Esso (esta bomba queda después de la bomba conocida como Estación Cauca). A partir de este punto, se empiezan a ver las casas que conforman la vereda; esta termina en el puente conocido como Abejonales, tal como me señaló don León Delgado (hermano de doña Ana), *“Mandivá empieza en la bomba de Esso, y termina en el puente Abejonales, esto es lo que para mí es Mandivá”*. Según me comentó don León durante las charlas, no se sabe exactamente la fecha en que *“...se fundó la vereda...”*, pero haciendo memoria me comentó que la vereda *“...pudo ser fundada en el año 1953, pero no tengo certeza de esto...”*. Me comentó, además, don León que la vereda cuando comenzó era pequeña, *“No habían muchas casas, en la vereda habitaban pocas personas, no había escuela, no teníamos energía ni acueducto, solo habían cuatro casas, la del Peñón, la casa de los Plazas, Perico Negro y*

Casa de Zinc... nos tocaba trasladarnos a Quinamayó para poder estudiar...”.

Actualmente, como me comentó don León, Mandivá está compuesta por unas 200 casas aproximadamente, y la habitan unas 25 familias.

Mandivá: armada⁷ a punta de aguardiente, fiesta y violines

Don León Delgado, de 78 años, nació en Mandivá y es una de las personas que más conoce sobre la historia de la vereda, de cómo se fundó, quiénes la fundaron, cómo se dio este proceso a través de los años. Lo primero que le pregunté fue si él conocía cómo se había gestado la fundación de Mandivá, él miró hacia arriba tratando de recordar, y muy lentamente empezó a contarme, su voz era muy tenue y se perdía entre el ruido del tráfico que constantemente pasaba por ese trayecto de la Panamericana:

Qué le puedo contar, joven... el día que se decidió fundar Mandivá, se empezó construyendo la escuela, para esto se hicieron actividades previas, era necesario recoger fondos, algunas personas como el caso de mi papa regalaron cosas para hacer la escuela, recuerdo muy bien que el día que se empezó a construir la escuela, los adultos jugaban jaulas, habían traído unos músicos de Domingullo, porque en la vereda no había músicos; una de las actividades que se realizó para esto fue vender empanadas...

De esta manera, la fundación de Mandivá fue una fiesta total, en las que participaron todas las personas que en ese momento la habitaban. El trabajo se hizo en conjunto; como lo mencionó don León, todas las personas de una u otra manera contribuyeron en la fundación de la vereda. Luego de conocer sobre esto, le pregunté a Don León si conocía sobre los músicos que participaron ese día y sobre la importancia de la música en este proceso, él me respondió lo siguiente, “ *Para ese día mi papá trajo a los mejores músicos de Domingullo,*

⁷ *Así se fue armando la vereda...*” Palabras de don León Delgado durante una de las jornadas de trabajo de campo

la música para mí era un elemento importante, porque ese día todo era fiesta, la gente bailaba, gozaba y cantaba, la música jugó un papel importante...”, luego de una pausa breve, don León siguió contándome la historia, *“Recuerdo que ese día, entre todos reunieron para comprar aguardiente, como le comenté, ese día era celebración, era fiesta, todos estaban muy contentos...”*.

Además de saber sobre la fiesta, quise preguntarle a Don León sobre el proceso de construcción, cómo se habían hecho las jornadas de trabajo, cómo se había repartido el trabajo, al respecto él me respondió lo siguiente:

Pues, joven, le comento que para eso se hacían mingas, se preparaba un sancocho comunitario, entre todos se trabajaba para arreglar los caminos, para ayudar a construir una casa, el trabajo se hacía entre todos, había mucha unión, todos eran familia.

Luego de haber construido la escuela, don León me comentó que el paso siguiente fue tener energía eléctrica, este proceso duró algunos años, mientras tanto:

La vereda la iluminábamos con velas, durante diciembre, cada casa se comprometía con el alumbrado para las adoraciones del niño Dios, luego de unos años, y de hacer gestiones con la Gobernación se consiguió que al menos doce casas de la vereda tuvieran energía eléctrica, y con el paso del tiempo se logró que toda la vereda tuviera energía, esto fue hace más o menos unos cincuenta años.

El siguiente paso fue conseguir el acueducto para la vereda, *“Por último, conseguimos el acueducto, para esto nos tocó ir hasta Popayán y luego de muchas vueltas, de mucho tiempo, logramos que la Gobernación del Cauca se comprometiera a construir el acueducto, esto ocurrió hace unos treinta años más o menos...”*

Llegan a Mandivá violines de Domingullo: Don Manuel Cension y el violín de dos pesitos

Don Manuel Cension tiene 59 años, nació en la vereda Los Ángeles, pero desde los 10 años vive en Mandivá, es uno de los primeros músicos de la vereda y uno de los fundadores del grupo Brisas de Mandivá. Es un hombre delgado, de estatura corta pero con un gran corazón, muy cordialmente me recibió en la sala de su casa, me ofreció un delicioso jugo de lulo y se sentó conmigo a charlar, sin ningún problema me habló de su vida; lo primero que quise saber es de quién aprendió don Manuel, él me respondió:

Yo no aprendí como tal de alguien, cuando era muy pequeño, mi tío era uno de los pocos músicos que había en la vereda, él se llamaba Pedro Zapata, y tenía un grupo con Arquímedes Delgado, el grupo estaba compuesto por una bandola, un tiple y dos guitarras, una llamada requinto y a la otra le decían guitarra marcante, con esta se podía reemplazar el bajo, cuando ellos ensayaban yo me acercaba, y me ponía a rascar una botella de aguardiente que era toda roñosa, yo tenía unos 11 años, rascaba la botella como si fuera un güiro... le comento, joven, que me gustaba mucho la armonía, algo me llamaba, algo me seducía, yo solo seguía el ritmo, atrapado por el sonido.

Este es entonces uno de los primeros elementos para mi investigación, la forma en que Don Manuel aprendió, la cual no tuvo nada que ver con un aprendizaje formal donde hay un maestro que te enseña lo que debes saber, sino que está relacionado con la idea de sentir, el cuerpo, entonces, adquiere un papel importante en esta forma de aprender, como dice don Manuel “... *se aprende sintiendo*”. Rubén López Cano (2005) plantea que, “...todos escuchamos, comprendemos, disfrutamos e imaginamos la música con, en y gracias al cuerpo.” y, aunque esta reflexión parezca obvia, el autor menciona que apenas hace poco

diferentes vertientes de investigación en música se han tomado en serio el estudio del papel del cuerpo en los procesos de producción, percepción y comprensión de la música.

Luego de unos minutos, don Manuel me siguió contando sobre sus inicios en la música:

Yo no conocía nada sobre música, nadie me enseñó, yo sentía la música, sentía ganas de estar ahí tocando, me sentía bien, ellos, mi Tío y Don Arquímedes me dejaban, empecé como le comento, a sentir la música y eso me emocionaba mucho... luego de un tiempo viviendo con mi mamá, me mudé a Santander, empezaba el colegio, en el colegio todos los viernes eran tardes sociales, se presentaban alumnos a hacer diferentes cosas, recitar poesía, bailar, tocar música, yo no tenía un instrumento para tocar, por eso cogí un termo que tenía una superficie carrasposa y lo rascaba como si fuera un güiro, este fue mi primer instrumento, yo cantaba y rascaba felizmente mi güirito. Luego, por cosas de la vida, me tocó trabajar, y me mudé donde mi tía, ella vivía en la vereda Los Ángeles, un domingo me levanté temprano y vi que mis primos estaban tocando música tropical, ellos apenas empezaban, yo estaba muy emocionado por tocar y cantar con ellos, les pedí que me dejaran cantar una, recuerdo muy bien que canté “Nube Viajera” era un tema de Pastor López, aún recuerdo muy bien la letra, dice algo así como, “Nube viajera que te vas volando, bañando con llovizna la pradera. Nube viajera que te vas volando, bañando con llovizna la pradera...” Recuerdo que el grupo de mis primos estaba conformado por una bandola, una guitarra y unas maracas, mi primo arrancó y me puse a cantar, pero entré mal, no sabía donde era la entrada, pero intenté muchas veces y ya de tanto intentar pensé que no lo lograría, pero de repente de chiripa le atiné.

La historia de don Manuel continuó luego de unos segundos de silencio:

Luego decidí irme a vivir de nuevo con mis primos, estaba decidido a aprender a tocar algún instrumento, empecé a probar suerte con la guitarra y el tiple, pero no pude, me aburrí y los dejé a un lado, durante esos días mi primo decidió hacer un violín de cartón, el arco lo hizo de guadua y las cuerdas eran de un tiple, me pareció interesante el sonido de ese instrumento,

pero ninguno de nosotros sabía cómo tocarlo, por eso decidimos irnos a Santander y a Dominguito para aprender cómo se tocaba... lo primero que sentí al escuchar a uno de los integrantes del Grupo Palmeras tocar el violín es que eso sonaba sabroso, decidimos con mis primos juntar plata para comprar un violín bueno, nos tocó ir hasta Puerto Tejada para comprar uno de segunda, porque era lo único que nos alcanzaba, pero la diferencia se notó enseguida, ese violín sonaba duro.

Yo realmente estaba muy emocionado de escuchar la historia de Don Manuel, no le preguntaba nada, no decía nada, solamente me dedicaba a escucharlo claramente, en ese momento recordaba las palabras de mi amigo Axel Rojas, cuando hablamos sobre cómo preguntarles y llegarles a las personas, él me dijo: *“Solo debes hacer una cosa, escuchar y saber escuchar bien...”*. Don Manuel también se mostraba muy emocionado de contarme su historia, lo notaba muy tranquilo y sereno contándome cosas de su vida personal; la charla siguió por un tiempo más, el juglar de Mandivá continuaba su relato mientras yo trataba de que los mosquitos no me distrajeran y me hicieran perder el hilo de la historia. Don Manuel prosiguió:

Mis primos y yo ensayábamos todo el día, las jornadas eran de 11 de la mañana a 5 de la tarde, ya con nuestro propio violín podíamos pensar en conformar un grupo, todos los grupos deben tener su propio violín, nosotros, como le he comentado, no tuvimos maestros, no teníamos ni radio, ni grabadora, escuchábamos una canción en el radio de algún vecino y rápidamente salíamos a llamar al resto del grupo para que escucharan la canción, nos tocaba escuchar las canciones donde fuera. Yo decidí luego de un tiempo aprender a tocar violín, el violín me gustaba, el sonido me atraía... empecé a darle al violín, a tirar dedo a la loca, a poner los dedos donde cayeran; recuerdo muy bien que la primera canción que empecé a tocar con el violín era una llamada “Gallinazo volantón”, empecé a darle al violín y de repente empecé a escuchar una música bonita, había cogido algo de la

melodía de la canción, pero no me acordaba cómo había hecho, mi primo entonces me enseñó a poner bien los dedos y entonces le di vueltas al mismo pedacito de la canción hasta que le di, mis primos me siguieron el ritmo y así fue que empecé a tocar música.

Don Manuel tomó un respiro, se paró un momento de la silla, y empezó a caminar hacia el interior de la casa, me preguntó que si deseaba algo de tomar, y partió hacia la cocina; durante ese tiempo pensaba en qué le podía preguntar, y qué rumbo darle a la conversación. Don Manuel volvió a nuestro sitio de encuentro, me acercó el vaso de agua y me dijo: “*Si quiere le cuento la historia del primer violín que compré*”. Yo le dije que sí, que sería interesante escuchar esa historia:

Bueno, el primer violín que compré, se lo compré a un señor que lo tenía guardado, ni lo utilizaba, yo lo vi y me emocioné mucho, le pregunté que en cuánto me lo dejaba, y me dijo que en dos pesos, ¡imagínese! dos pesos, eso era platica, y era platica que yo no tenía, le dije que me lo dejara en un peso, que luego yo le daba el otro peso, y él accedió, me dijo que no tenía estuche pero eso a mí no me importó, lo eché en una chuspa y me fui feliz... Aunque no sabía afinarlo, mi primo me ayudaba, pero le cuento que por más que intentaba se me ponía duro el tajo a la hora de aprender.

Aquella historia me había parecido interesante, encontraba elementos que me serían muy útiles para mi investigación. A don Manuel se le notaba contento al contarme esta historia, su rostro dibujaba alegría y nostalgia, por un lado me contaba recuerdos de su época de juventud, cuando por primera vez tuvo su propio violín, y este era un suceso importante porque, como me había comentado anteriormente, cada grupo necesitaba su propio violín, así mismo cada violinista necesitaba su propio violín, como es sabido los grandes juglares

establecen una estrecha relación con sus instrumentos, estos se convierten en una extensión de su cuerpo, de su alma y de su espíritu, los libera, les permite viajar, les permite sentirse vivos. Por lo anterior, decidí preguntarle a don Manuel qué significaba su violín para él, y esto me respondió:

El violín ha sido mi compañero, mi maestro, mi amigo... cuando toco violín mi cuerpo se llena de alegría, de libertad... puedo llegar cansado del trabajo, puedo tener una jornada dura en el ingenio, pero llego, me pongo a tocar mi violín y se me quita todo, se me va el cansancio, se me olvidan todos los males, simplemente estoy yo y mi violín.

“Donde suena un violín ahí están las personas”⁸. **Brisas de Mandivá, la voz de la comunidad.**

El grupo Brisas de Mandivá nació en el año de 1998⁹. Nace como una propuesta de don Manuel, su sobrino José, el señor Luis Bernardo, don Aquileo y la señora Cleila. La idea del grupo era recuperar la tradición de la juga que se había perdido en la comunidad de Mandivá, como me comentó don Manuel durante una de nuestras charlas: *“En la vereda se decidió celebrar la adoración al Niño Dios, pero en ese momento no había músicos que tocaran durante la novena, por eso decidimos crear el grupo, aunque para esa época no tenía aun el nombre...”*. De esta manera, en la vereda se retoma la tradición de la juga, que por muchos años se había perdido. El grupo ensayaba en la caseta comunal y en los ensayos, como comentaba don Manuel, *“Nos reíamos y tocábamos una juguita”*. Como el grupo no tenía instrumentos, la escuela decidió prestarles unos, sin embargo, estos se

⁸ Palabras de don Manuel Cension durante una de las jornadas de trabajo de campo.

⁹ Don Manuel me comentó que no está seguro si fue en este año o en el año de 1999.

encontraban en mal estado. El grupo pudo conseguir los instrumentos y empezar a ensayar, prosiguió don Manuel *“Empezamos a tocar y le dimos hasta que empezó a sonar bonito, y dijimos, este es el sonido de juga que queremos...”* Ese año de la creación del grupo, tocaron todos los días de la novena desde el 16 de diciembre hasta el 24 del mismo mes, para esa época me comentó don Manuel, *“No teníamos violín, entonces como yo para la época tocaba clarinete, decidimos reemplazar el violín por el clarinete... la junta comunal y las madres comunitarias nos dieron un dinero, pero nosotros nunca lo pedimos, esa vez nos dieron 50.000 pesos.”*

De esta manera, y gracias a la labor del grupo, en la vereda Mandivá se volvió a escuchar y a bailar jugas en las celebraciones de Navidad o en eventos importantes, se volvieron a escuchar las voces de los ancestros; pero, pese a las intenciones del grupo, nadie más se interesaba en tocar juga, como me comentó don Manuel, *“Éramos pocos, no se tocaba juga, nosotros empezamos a tocar en la vereda y la gente volvió a sentir la música de sus ancestro.”* Pese al poco apoyo, el grupo decidió seguir trabajándole a la juga, en palabras de don Manuel, *“Yo les dije, muchachos sigámosle haciendo que en algún momento nos escuchará toda la comunidad.”*

Luego de escuchar todo esto, tenía una curiosidad sobre cómo estaban conformados los grupos de violines caucanos, porque el clarinete (hasta donde tenía entendido, no hacía parte de la Juga), por eso decidí buscar y me encontré con lo siguiente, *“Un conjunto de violín en el Norte del Cauca, está conformado por dos violines, un tiple, guitarra y contrabajo, acompañado por una tambora a veces carrasca y maracas”* (Velasco; 2011:146). A la historia de don Manuel le faltaba algo, no aparecía el violín, el clarinete no

era el instrumento con el que se interpretaban las jugas, por eso le pregunté por qué el grupo no interpretaba las jugas en diciembre con violín, y esto me respondió:

Pues joven, en esa época era muy costoso comprar un violín y como el grupo apenas empezaba no teníamos recursos para comprar uno, pero luego de unos días me enteré que mi patrón tenía uno en su casa que no utilizaba, yo le dije que si me lo prestaba , él me dijo que sí pero que solo podía usarlo en mi casa, pero realmente eran tantas las ganas de que la vereda escuchara un violín que decidimos tocar ese diciembre con el violín prestado, el patrón se enteró de esto y en vez de enojarse me dijo que me lo vendía, me dijo que me lo dejaba en 250, yo le dije que no tenía el dinero a la mano pero que me esperara hasta el otro día, fui a mi casa y agarré la alcancía que tenía, era un marranito pequeño, la partí y empecé a contar las monedas, todas eran de 500 pesos, luego de contar y contar las monedas me di cuenta de que tenía el dinero completo, al otro día se lo llevé al patrón, desde ese momento el grupo empezó a tocar con violín, y claro, se sintió la diferencia, porque le cuento que el violín llama, llama a las personas, las mueve.

Finalmente, decidí preguntarle a don Manuel sobre cómo estaba integrado el grupo en la actualidad, él me dijo lo siguiente, *“En este momento el grupo tiene diez integrantes, Henry Vásquez toca el tiple; Luis Viáfara, el bajo; Hernán, mi sobrino la tambora; Camilo Delgado, el más joven del grupo, toca el güiro; Carlos Tegué, las maracas; las voces las hacen Mayra, Jennifer, Irma y Yuri, y yo, Manuel, toco el violín”*.

II

LLEGAN DE MANDIVÁ VIOLINES DE PROTESTA: LA HISTORIA DEL GRUPO BRISAS DE MANDIVÁ

Empezaban a salir los primeros rayos de sol, aún el mundo se encontraba deshabitado pero debía levantarme, hoy empezaría mi viaje por los violines caucanos, era necesario estar dispuesto a escuchar mucho y preguntar poco. Unos días atrás, había contactado al señor José, que era integrante del grupo Brisas de Mandivá, él de manera cordial había aceptado escuchar sobre mi proyecto y presentarme a los demás compañeros del grupo; la idea del primer viaje era socializar con ellos mi propuesta de investigación, eso se hacía necesario si quería poner en práctica las propuestas de Maffesoli, de De Sousa Santos, estas tenían que ver con el modo de acercarse al mal llamado objeto de estudio: para mí, ejercer unos lazos de cercanía y de amistad eran elementos trascendentales.

Así, luego de jugar un rato con Morfeo y decidir que era hora de abandonarlo, me tomé la tarea de prepararme y alistarme para el viaje. En mis muchos viajes de Cali a Popayán era la primera vez que escuchaba de la vereda Mandivá, sabía solamente que quedaba en la vía Panamericana, desconocía por completo la vereda y sus habitantes, no tenía ni idea de cómo me iban a recibir y si el grupo aceptaría trabajar conmigo. Pero era necesario empezar y darle las primeras puntadas a mi urdimbre. Viajaba hacia la vereda de Mandivá con mucha emoción, muchas ideas en la cabeza y, sobre todo, muchas ganas de aprender, de conocer, de relacionarme con los violines caucanos de manera más directa, de conocer las historias de las personas detrás de los instrumentos, de las historias de las personas detrás de las músicas.

Mi viaje empezó, debía abordar un bus que me llevaría a Mandivá, según las indicaciones telefónicas de José yo podía abordar un bus que me dejara en Santander de Quilichao y de ahí coger un transporte que me dejara en Mandivá, o podía abordar un bus que fuera a Popayán y bajarme en la entrada de Mandivá. La verdad, estaba algo desubicado, pese a haber pasado miles de veces por ese sector, no tenía idea de dónde realmente quedaba la vereda, hasta que al fin, luego de unos minutos, el conductor del bus me dijo “...*aquí queda Mandivá*”. Me bajé y sentí todo el sol que a esa hora bañaba el lugar, me sentía algo nervioso, sudaba, me inundaba la sed. Era hora de llamar a José, luego de varios intentos, José no contestaba, yo insistía, pero nadie contestaba, me angustié y empecé a pensar en devolverme, sentía que las cosas no iban a salir bien y la impaciencia invadió mi cuerpo, de pronto me calmé, y pensé: “si José es músico debe ser muy conocido en la vereda”, empecé a preguntar, hasta que un señor que vendía una deliciosa limonada, me dijo lo siguiente: “...*claro, don José vive en esa casa donde están esos ladrillos, ahí vive él...*”.

Atravesé la Panamericana, me acerqué a aquella casita que el señor me había indicado, la casa era algo pequeña, tenía un letrero que decía “venta de helados”, su pintura estaba algo desgastada y aun en algunas partes de la fachada se veía el color naranja, a mano izquierda vi un bus bastante viejo e invadido por el óxido, al lado derecho de la casa había un pequeño pasillo y al lado izquierdo una tienda. La casa de José se veía bastante humilde pero acogedora, me acerqué a la puerta y toqué dos veces, a la tercera vez, se abrió la puerta y salió una niña con unas trenzas en su cabeza, una camiseta verde y un pantalón rojo, me dijo con una suave voz: “*buenos días ¿a quién necesita?*”, yo enseguida respondí: busco al señor José Manuel, habíamos quedado de vernos para hablarle sobre un proyecto de investigación, la pequeña me vio y me dijo: “...*él se encuentra trabajando en la casa de*

al frente, si quiere lo espera, creo que no se demora... si gusta pase y lo espera adentro”.

Entré a la casa de José y me sorprendí al ver la humildad de la morada, las paredes tenían grietas, uno de los cuartos estaba aún sin terminar y el patio era muy extenso y lleno de árboles, me senté a esperar a José, mientras pensaba cómo iba a empezar mi diálogo con él, pensaba cuál era la mejor manera de abordar el tema de la música sin usar términos “técnicos”, cómo hacer que a José le interesara mi proyecto y me dijera que si podía hacer mi investigación con el grupo. Esperé unos minutos a José, mientras disfrutaba de un rico helado de fresa que la pequeña de la casa me ofreció.

José llegó, era un hombre alto, de contextura gruesa, tenía un gran sombrero, botas y una camisa blanca, lentamente se acercó y me dijo “...*qué pena, profesor, por la demora, pero había dejado el celular en silencio y por eso no escuché sus llamadas...*”, me extendió su mano y me saludó, sus manos gruesas tenían rastros de haber laborado la tierra un buen tiempo antes de nuestro encuentro, luego de alejarnos un poco del inclemente sol me dijo “... *espéreme me cambio y vamos a tomarnos una gaseosa, de paso aprovechamos para que me comente acerca de su proyecto...*”. Caminamos unos cuantos pasos y llegamos a la tienda, claro, a José lo saludó todo el mundo porque al parecer todos en Mandivá se conocen, nos sentamos en dos troncos de madera y empezamos nuestro diálogo. Yo me presenté como era debido; le conté a José que era estudiante de Antropología de la Universidad del Cauca, que me encontraba desarrollando mi monografía de grado y que había pensado trabajarla con el grupo del cual él es parte, antes de terminar de presentarme, José me preguntó por qué yo había escogido trabajar el tema de la música y por qué había escogido trabajar con los grupos de violines caucanos. Esta pregunta me llevó a varios pasajes de mi carrera, empecé a recordar cuáles habían sido mis razones, y cómo desde que

empecé mi carrera una pregunta me había acompañado siempre, ¿Por qué estudiar la música? ¿Por qué las ciencias sociales y en particular la antropología debían interesarse por estudiarla?

La música siempre ha sido parte fundamental de todo grupo social, por lo tanto, para mí la antropología debía interesarse por estudiarla, como lo plantea la antropóloga Ruth Finnegan (2002): “*Estamos rodeados de música y, tanto si personalmente la valoramos como si no, juega un cierto papel en nuestras vidas. En la medida en que forma plenamente parte del mundo social, los antropólogos habrían de querer dar cuenta de ella.*”. Luego de recordar estas palabras, le respondí a José que siempre había tenido la inquietud por estudiar la música, le conté acerca de mi familia, de mi frustración por no poder ser músico, estos elementos en parte me habían llevado a escoger como tema de investigación para mi monografía la música. El diálogo continuó mientras nos refrescábamos la garganta con una fría gaseosa, este se tornaba más ameno, y José se mostraba interesado en mis *rollos*, su rostro reflejaba mucho interés, yo veía cómo atentamente me escuchaba como si el que le hablara fuera un amigo, y realmente mi intención era no convertir el diálogo en una entrevista, en la que existe una distancia entre el entrevistado y el entrevistador, sino que el diálogo fuera muy ameno.

Este tipo de acercamiento se basaba en los planteamientos del psicólogo mexicano Pablo Fernández Cristiellb (1993), que plantea que existen tres formas de investigar. Una que denomina distancia, donde el sujeto y el objeto son instancias separadas, se vela por la “neutralidad” y la “objetividad”, el investigador se pone la bata de laboratorio para que el trabajo sea aséptico, y se piensa con frialdad. Al segundo método el autor lo denomina fusión, en este tipo de investigación el sujeto se disuelve en el objeto y el papel de cada uno

de estos se pierde. El tercer método es el denominado encantamiento, en este tipo de investigación el sujeto dota al “objeto” de conocimiento, este se desarrolla según su naturaleza, se pone entre comillas porque para el autor no se debe hablar de objeto, en este tipo de investigación se permite la interacción entre las partes y el sujeto adquiere una sensibilidad para interactuar con el “objeto”. Entonces, mi diálogo con José adquiría la forma de encantamiento, para mí él dejaba de ser solo mi “objeto” de estudio y se convertía en un colaborador importante de mi investigación; fue así como nuestra conversación se volvió muy amena. Antes de responderme José me volvía a reiterar la pregunta que me había hecho, ¿por qué había escogido trabajar con violines caucanos?, en ese momento en mi mente habitaban muchas ideas, pero tenía que ser preciso en mi respuesta, le comenté a José que durante los Petronios que había asistido, tuve la posibilidad de acercarme a dialogar con algunos músicos del Norte del Cauca, durante estas charlas encontré elementos interesantes acerca de la visión que estos tienen de la música; cuando comentaba esto, recordaba que durante las charlas sentí mucha cercanía con los músicos. Entré en lo que Cristielb (1993) denomina el mundo encantado, era como si las palabras que escuchaba de los músicos se conectaban con los sonidos que los violines emitían, todo esto hacía que a la visión que tenía acerca de estas sonoridades se le incorporara ritmo, vida, sonido, y esta incorporación para el autor es el mundo encantado, un mundo que permite armonizar el ritmo de la vida.

La conversación se hizo más amena, era momento de preguntarle algunas cuestiones a José. Me interesaba conocer más acerca del grupo, y de cómo resultó él tocando en el grupo. Primero le pregunté hace cuánto existía el grupo, cuántos integrantes tenía y cuáles eran los oficios que cada miembro del grupo desempeñaba, esto me respondió

El Grupo Brisas de Mandivá tiene 10 integrantes, es dirigido por mi tío, y la mayoría de los integrantes son corteros de caña, en su mayoría somos campesinos y trabajamos cerca a la vereda, todos somos músicos empíricos; para la mayoría de nosotros la música no es una forma de vivir, es una distracción, algo secundario; el grupo tiene casi unos 40 años de existencia, pero antes se tocaba música variada, desde hace unos años estamos tocando nuestra música auténtica, tradicional

La respuesta de José me planteaba algunas problemáticas e interrogantes. Primero, si los integrantes del grupo en su mayoría eran corteros de caña, poder hablar con estos sería muy complicado, ya que sus jornadas de trabajo eran de lunes a viernes y los fines de semana era el único espacio que tenían para descansar, pasar tiempo con sus familias y ensayar. Segundo, era llamativo ver que los integrantes del grupo eran empíricos, lo que significaba un dato clave para trabajar la idea de la dimensión educativa de la música, pues era necesario indagar sobre la forma en que cada integrante del grupo había aprendido a tocar un determinado instrumento. Tercero, si para los miembros del grupo la música no era una forma de sustentarse, entonces qué significaba la música para ellos, cómo estos la concebían y, por último, cuál era esa música “auténtica y tradicional”. Todo esto me llevó a recordar la necesidad de analizar un fenómeno también desde sus contradicciones, ya que el grupo en algún momento de su trayectoria había decidido “retomar las raíces”.

Hablar de autenticidad, o de las auténticas tradiciones resulta ser un tema escabroso, para José era válido afirmar esto porque es la tradición que ha heredado, para él como para muchos, estas siguen siendo “iguales” o no han cambiado. Un elemento que llamó mi atención fue que José me comentó que el grupo Brisas de Mandivá antes no hacía música tradicional y que esta situación cambió hace algunos años cuando su tío y director del

grupo, Manuel, decide darle un vuelco a la música que el grupo debía interpretar. Era necesario ahondar en esto y por eso le pregunte a José si él conocía el porqué del cambio; al comienzo vaciló en responder, mi pregunta lo había inquietado, pero luego de tomarse unos minutos decidió responder:

Mi tío al comienzo tocaba música tradicional, él comenzó escuchando a unos músicos de Domingillo, pero al darse cuenta de que a las mismas personas de la comunidad les había dejado de interesar esta música, decidió tomar otro rumbo, empezó a explorar otros ritmos, apareció la salsa, el merengue, y fue así como el grupo empezó a tocar en fiestas, reuniones, los invitaban de otras veredas, fue así como se alejó de la tradición; en parte la misma comunidad hizo que esto sucediera, dejamos de interesarnos por nuestros ritmos, pero hace ya algunos años mi tío se propuso retomar con las tradiciones, en parte eso pasó porque nuestra música empezó a ser conocida, dejó de estar en el anonimato, pero también porque muchos jóvenes en la comunidad empezaron a interesarse por la música nuestra

Este tema de la autenticidad abre una gama de debates sobre los que la Antropología ha generado diversidad de reflexiones; lo realmente importante no es definir para mí como antropólogo qué es lo auténtico, sino entender que para José y el grupo Brisas de Mandivá su música es auténtica, sus violines son el sonido auténtico de Mandivá. Respecto a estas discusiones, la investigadora Ana María Ochoa (2002) plantea que la autenticidad es una, "...palabra que ha cobrado renovado vigor en el mundo de las músicas populares urbanas contemporáneas...", ella plantea que esa palabra la usan roqueros, jóvenes, los que producen y consumen la llamada *world music* y "...también los músicos desconocidos de las regiones que buscan afianzar su cultura mediante procesos políticos de recuperación cultural."(Ibíd.) Sobre la última idea me detendré un poco, la autenticidad en la música

termina siendo una plataforma “política” para afianzar ciertos conocimientos en un mundo globalizado, la autenticidad es entonces un mecanismo de lucha por un reconocimiento, es así como los músicos del Norte del Cauca, en especial el grupo Brisas de Mandivá, encontró en su música tradicional un escenario válido para buscar reconocimiento, pero ¿era necesario buscar un reconocimiento?, entonces estos músicos no existían, ¿no existían ante los ojos de quién?, de expertos musicólogos, iluminados folclorólogos, grandes conocedores de todas las músicas existentes en Colombia, ¿quienes debían darles el reconocimiento, expertos y eruditos antropólogos.?

Ante esta duda que asaltó mi cabeza decidí preguntarle a José a ver él que pensaba de la idea de reconocimiento, y esto me respondió:

Nuestra música estaba en el anonimato, no era muy conocida, no se conocía en muchos lados, ante los ojos de muchos no existíamos, como si fuéramos invisibles, algunos que se acercaban a nuestra música la rechazaban, nos decían que esa no era forma de tocar el violín, eso suena desafinado... por eso ahora vemos como gratificante el hecho de que nuestra música sea conocida, pero creo que aún no se le da el valor que merece, o el trato que merece.

Estos planteamientos de José me parecían claves para mi investigación. Primero, sí ha existido una invisibilización de estos sonidos, como planteé en el primer capítulo, los trabajos sobre músicas en Colombia no han hablado en ningún momento del Cauca y menos del Norte del Cauca, y si han aparecido en casos remotos-solo se menciona el Pacífico-, estos sonidos han sido categorizados como “folclóricos”; de esta manera historias como la de José no aparecen o son tenidas en cuenta, siendo que la experiencia de vida de

él es muy llamativa y su historia puede acercarnos más a la música del Norte del Cauca.

Como plantea Boaventura de Sousa Santos (2006):

Entonces me pareció que, probablemente, lo más preocupante en el mundo de hoy es que tanta experiencia social queda desperdiciada, debido a que ocurre en lugares remotos. Experiencias muy locales, no muy conocidas ni legitimadas por las ciencias sociales hegemónicas, son hostilizadas por los medios de comunicación social, y por eso han permanecido invisibles, “descredibilizadas”. (18-19)

Luego de hablar acerca de la idea de autenticidad, de hablar acerca del reconocimiento de su música, llegaba el momento de preguntarle a José sobre la música que hacían él y su grupo, aunque yo sabía que el grupo tocaba violines caucanos, no podía pensar que todos los grupos de violines tuvieran la misma percepción, aunque el ritmo se llamara igual, José me respondió lo siguiente: *Nosotros hacemos juga...*”, pero ¿Qué es la juga?, como lo plantea Carlos Alberto Velasco Díaz (2011), son cantos tradicionales que “...inventaron las tatarabuelas africanas teniendo como base los villancicos que trajeron los europeos a las haciendas de la región.” (50). Respecto a esto José me comentó lo siguiente: *“algunos la llaman fuga, pero es lo mismo, aun no nos ponemos de acuerdo con el nombre, la juga es el ritmo que nos identifica, la juga es la comunidad, la juga somos todos...”*.

La juga, es el eje central de las sonoridades de Mandivá, está heredada de los ancestros, es la voz de la comunidad, se convierte en un eje trascendental dentro de la comunidad, -sé muy bien que la música solo está presente en algunos escenarios de la vida cotidiana y no en todo momento-, su importancia está precisamente en que la música es la comunidad. Para reafirmar esto, le pregunte a José si él conocía alguna persona que me pudiera contar la historia de la vereda, a ver si encontraba sonido en esta historia, él me respondió “...sí

claro, si quieres vamos donde doña Ana, ella vive al frente pasando la Panamericana, ella es hija de uno de los fundadores de la vereda...". Fue así como caminamos hacia la casa de doña Ana. Al entrar observé que la casa tenía un amplio patio que estaba rodeado de miles de matas, el ambiente en aquella casa era muy amable, se sentía una buena energía, al entrar a la casa José me presentó a doña Ana, yo la saludé y me presenté, ella me vio y respondió de una manera muy amable y servicial, "*Mucho gusto joven, mi nombre es Ana Edilma Zapata Delgado, bienvenido a mi casa, tome asiento, está en su casa*", la actitud con la que doña Ana me recibió me hizo sentir muy cómodo, el trato que había sentido por parte de las personas de Mandivá era muy parecido, pese a que al comienzo me sentía como un extraño, fui recibido como si fuera un miembro más de la comunidad, de esta manera me quité el traje de antropólogo y me puse las vestiduras de un amigo de la comunidad. Lo primero que le pregunté a doña Ana era si conocía el por qué del nombre de la vereda, a lo que ella respondió, "*...se llama Mandivá porque antes en la zona existía un bejuco llamado Mandivá, este bejuco era usado para amarrar las vigas de las casas, este bejuco era muy fuerte, por eso se le puso así a la vereda...*", luego de esto, le pregunté acerca del origen de la vereda, si ella conocía cómo se dio el proceso de fundación, ella con una gran sonrisa me miró y me dijo:

Claro joven, le cuento que mi papá, don Gratiniano Zapata fue uno de los fundadores de la vereda, junto con él estaban Esteban Plaza, Álvaro López, José López Caicedo y Mateo López Álvarez; la fecha exacta de la fundación no la recuerdo, pero sé que un día ellos se reunieron en el cerro con la intención de formalizar la vereda, ya habían escogido el nombre, era necesario empezar, y con lo primero que empezaron fue con la escuela, el terreno donde se haría la escuela era de mi papá, por eso esa loma es conocida como la loma donde don Grato, luego de eso se inició una fiesta en el cerro para construir la escuela, para la fiesta mi papá trajo unos músicos de Domingullo y desde el momento en que se comenzó la construcción los músicos empezaron a tocar, nosotros no sabíamos bailar, por eso doña Filomena se puso en la tarea de enseñarnos, y durante todo ese tiempo se bailó, cantó, al son de violines, jugas y mucho aguardiente, yo era muy

pequeña pero recuerdo que ese sonido del violín me arrullaba, me embriajaba, hacía que mi cuerpo bailara

Así como el cuento del Subcomandante Marcos, donde los dioses se echaron la bailadera antes de dar inicio al mundo, la historia de Mandivá es muy parecida, porque sus fundadores antes de instituir la vereda bailaron y danzaron durante mucho tiempo, siendo la música un elemento trascendental y vital para la comunidad. La música entonces para los habitantes de la vereda siempre ha tenido un papel importante dentro de la historia, la música es entonces parte fundamental del mito de origen de la vereda Mandivá.

Esta idea mitológica de la música ya había sido propuesta unos cuantos años atrás por el antropólogo Claude Levi-Strauss, quien en una entrevista realizada en su casa en el año 1972, responde acerca de la musicalidad de su libro *Mitológicas IV* diciendo lo siguiente: “*Al principio solo aspiraba a un papel metodológico, pero conforme avanzaba el análisis sentí que había una razón profunda, una causa que vi de repente...*”¹⁰ Lo que Levi Strauss había “descubierto” o lo que lo había sorprendido era que la música no era solo una serie de sonidos que hacían parte de la cultura de un pueblo, sino que esta había adquirido una importancia primordial dentro de los grupos humanos, y que era necesario replantear la función que tenía, llegando a la siguiente afirmación:

Intenté mostrar que en nuestra sociedad, en nuestra civilización ocurrió un gran fenómeno en cuanto a la relación del mito y la música, cuando el mito perdió su dominio sobre el pensamiento del hombre moderno, cuando apareció la forma novelesca hacia el siglo XVII, la música asumió, sin darse

10 Tomado del video Claude Levi Strauss Grandes Pensadores del siglo XX (2009)
<http://docelecticos.blogspot.com/2009/05/claude-levi-strauss-grandes-pensadores.html>

cuenta las formas de la mitología agonizante, los mitos habían perdido su valor, su función¹¹

De esta forma me encontré, al igual que Levi-Strauss con una forma de concebir la música que realmente me satisfacía, porque siempre había pensado y afirmado en diferentes escenarios que la música no era solamente un conjunto de sonidos, la música era la voz de la comunidad donde surgía, y ahora podía afirmar que la música era el centro del mundo; tal y como doña Ana me había dicho durante la charla que sostuvimos:

Para nosotros, joven, la música ha sido un elemento importante en nuestras vidas, y en la vida de la comunidad, desde pequeños hemos aprendido la importancia que tienen los violines, la juga... yo veo que la juga habla por nosotros, la juga nos permite decir muchas cosas, contar historias, la juga somos cada uno de los habitantes de la vereda, la juga es usted cuando la escucha y la baila

De esta manera, veo cómo los violines y la juga para la comunidad de Mandivá eran el centro de su mundo, estos eran los encargados de hablar del origen de su comunidad, eran los encargados de relatarle a todos cómo se le había dado vida a la vereda Mandivá, en palabras de doña Ana, *“Los violines son los que realmente saben de dónde venimos, cómo llegamos, cómo se dio el origen de todo, los violines han estado presentes desde el inicio, no han dejado de sonar...”*. De esta manera la música finalmente da el último paso para reemplazar al mito, como lo plantea Levi-Strauss (2000), "Cuando el mito muere, la música se hace mítica del mismo modo que las obras de arte, cuando la religión muere cesan de ser sencillamente bellas para tornarse sacras". (590)

11 Ibid.

Esta idea, que retomo de Levi-Strauss para analizar las músicas de violines caucanos, se contrapone con el concepto de folclore con el que estas músicas han sido “entendidas”. Si bien el debate sobre los distintos conceptos que existen sobre folclore son extensos, retomaré solamente lo planteado por Abadía Morales en el primer capítulo, donde se ve claramente que el folclore es lo opuesto al verdadero conocimiento, al mundo de las ideas. El folclore según el autor es una manifestación espontánea del pueblo, no es riguroso, no es culto, no es erudito. Plantea Manuel José Benavides (1980), que el folclore no puede ser entendido desde el mundo de *sophia* (sabiduría) este termina siendo algo “simple” sin rigor, sin “complejidad”, como un elemento sin profundidad, de esta manera han sido vistas las músicas de violines caucanos. Pero la idea de que existe algo simple que se contrapone a algo complejo es absurda, como plantea Edgar Morin (1995), “La complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad. La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución” (22).

Si queremos analizar un fenómeno, en mi caso analizar las músicas del Norte del Cauca como son los violines caucanos, no puedo partir del supuesto de su simplicidad, o de su complejidad, debo pensar más allá, el concepto de folclore entonces no me permite entender los violines caucanos de una manera integral, porque su mirada es reduccionista, petrifica, elimina la posibilidad de pensar la música de violines más allá del sonido, le quita el componente vital. Se hace necesario, como plantea Morin, “...ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real...” (Ibid.22) Entrar entonces en un ejercicio de deontología (Maffesoli, 1997), donde se puedan ver las situaciones, los fenómenos, desde lo efímero, lo oscuro, lo equívoco, lo grandioso, esta considero es la única forma de poder analizar los violines caucanos, pensando a partir de

una ética de las situaciones como plantea Maffesoli (1997), “Ésta, o más valdría decir estas, se fijan en la pasión, en la emoción, en una palabra, en los afectos de los que los fenómenos humanos están formados”. (13). De esta manera podremos llegar al alma del mundo (Ibíd.), llegar al alma de los violines caucanos, podemos entender y analizar la vitalidad de estas sonoridades, su magia, su color, sin caer en el error del concepto que, como la medusa, petrifica la acción movilizadora de estas sonoridades,. El concepto, como plantea Maffesoli (Ibíd.), “...impone, se impone, brutaliza, en vez de permitir el desarrollo natural de las cosas” (23).

La música entonces al ser el mito, el centro del mundo, no debe ser vista como un concepto que capta y captura, sino como una poética (Bachelard, 2000), es decir, un ser que tiene dinámica, un sonido particular, una resonancia; para Bachelard la poética es variable, no es como el concepto constitutivo. Puedo plantear entonces que los sonidos que emiten los violines que suenan en Mandivá no son solo sonido, son poéticas, resonancias vivas que alimentan el corazón del hombre, del habitante de Mandivá que en un determinado momento escucha los violines sonar, existe entonces una estrecha relación entre el adentro y el afuera, la música se siente al interior del cuerpo, pero también se relaciona con el exterior, con la vereda, con sus habitantes, sus historias. Esta característica, se convierte en un elemento importante para plantear el paso del mito a la música, según Levi Strauss en la Obertura de *Lo crudo y lo cocido* (1968), existe una profunda afinidad entre la música (poética para mí) y el mito, tanto la una como la otra operan por ajuste de dos elementos, uno interno y el otro externo:

Lo mismo que la obra musical, el mito opera a partir de un doble continuo: uno externo, cuya materia está constituida en un caso por acontecimientos históricos o creídos tales, formando una serie teóricamente ilimitada de donde cada sociedad extrae para elaborar sus mitos un número restringido de acontecimientos pertinentes; y en el otro caso por la serie igualmente ilimitada de los sonidos físicamente realizables, de donde cada sistema musical saca su gama. El segundo continuo es de orden interno. Reside en el tiempo psicofisiológico del oyente, cuyos factores son muy complejos: periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, capacidad de la memoria y potencia de atención. Son principalmente los aspectos neuropsíquicos los que la mitología pone en juego por la longitud de la narración, la recurrencia de los temas, las otras formas de retornos y paralelismos que, para ser correctamente apreciados, exigen que la mente del oyente barra –por así decirlo– a lo largo y a lo ancho el campo del relato a medida que se despliega ante él. Todo esto se aplica igualmente a la música (137-138)

Estos dos elementos mencionados por Levi-Strauss son el fisiológico (yo lo denominaré corporal) y el cultural (yo lo llamaré social), son planos que relacionan el mito y la música, y segundo son pistas que me permiten afirmar el paso del mito a la música.

En el plano corporal, la música explota los ritmos corporales. El cuerpo es un elemento trascendental dentro de la música, es por medio de nuestros sentidos y nuestra piel que llega esta a nosotros, como me planteaba en la charla José, “...la *juga se lleva por dentro, nosotros la transportamos, viaja con nosotros...la juga viaja por nuestro cuerpo, cuando escucho una juga siento que me erizo....*”. El cuerpo aparece como un elemento para tener en cuenta cuando hacemos investigaciones sobre música; esta idea me permitía dilucidar una metodología, debía involucrar mi cuerpo, mi piel, mis sentidos, este debía estar

presente en su totalidad. Pero esta forma de análisis, hasta hace algún tiempo podía ser una insolencia, como lo plantea el profesor Ramón Pelinski (2005):

Hasta hace algunas décadas hablar de cuerpo en musicología podía ser una impertinencia: la música era por excelencia asunto de creación, estructura, o contemplación estética, puestos al servicio de causas tan nobles como su significación en contextos social, política, y culturalmente situados.

Para Pelinski (Ibíd.), los discursos musicales, generalmente ignoraban o excluían, negaban o reprimían las manifestaciones corporales, las cuales son constitutivas de las prácticas musicales. Yo, siguiendo los lineamientos del autor, considero que para poder investigar las músicas, es necesario primero que el cuerpo del investigador, en mi caso mi cuerpo, esté presente, si esto no sucede muy difícilmente podré hablar de música; segundo, es necesario conocer cómo las personas sienten esta relación cuerpo-música, como me narró en las charlas doña Ana:

La juga solo se puede sentir con el cuerpo cuando la sentimos, nos dejamos llevar por su melodía, esta la sentimos por todo nuestro cuerpo, la juga nos embruja, nos seduce, pone a mi cuerpo a bailar...si usted joven no ha sentido una juga es decir quemo la escuchado, jamás podrá entender su forma de embrujar y seducir... por eso lo invito a que escuchemos una juga, cierre los ojos, para que la pueda sentir de verdad

Me dispuse a realizar el ejercicio que doña Ana me había propuesto, dispuse mi cuerpo para escuchar y sentir “*bien*” la juga, me senté en una mecedora, cerré mis ojos, y como si empezara a viajar por mis adentros empecé a escuchar lo que José y el grupo Brisas de Mandivá habían grabado, al escuchar la canción, sentía cómo esta viajaba por mi cuerpo, cómo me embrujaba, me seducía, cada fragmento de la canción se había convertido en un viaje, en un trasegar, en un caminar, el sonido de los violines llamaba fuertemente mi

atención, y mis oídos se deleitaban al escuchar el sonido del tambor, poco a poco me sentí totalmente embrujado por estos sonidos; empecé a sentir que estos sonidos habitaban en mí, tenían su morada en mi cuerpo, en mi piel; quería bailar, danzar, mover mi cuerpo, me sentí muy vivo, sentí lo que Maffesoli denomina “*hormigueo existencial*” (1997).

La música es entonces, de una manera corporal, no solo a la hora de interpretar un instrumento, o escuchar algún sonido, sino a la hora de sentir cómo esta viaja por nosotros, recorre nuestra piel, invade nuestra morada, sentimos como si el sonido fuera una extensión de nuestro cuerpo, como lo plantea Don Manuel cuando por primera vez interpretó un violín, “...sentí el sonido, hacía parte de mí, el violín me llegaba, lo sentía en mi piel... el violín se lleva en la piel...”

El segundo plano, mencionado por Levi Strauss en la Obertura de *Lo crudo y lo cocido* (1968), es el social. Para el autor, este elemento social es externo, la música entonces tiene una estrecha e íntima relación con el ambiente, con la historia, la geografía, la música es entonces sociedad y comunidad. Pero el autor plantea una separación que no comparto, “La música saca a relucir al individuo sus raíces biológicas, la mitología hace lo mismo con las raíces sociales. Una se nos aferra a las vísceras, la otra –si nos atrevemos a decirlo– al grupo” (Ibíd. 152); aunque la afirmación del autor me permite reforzar mis planteamientos acerca de que la música no es solo sonido, no considero que debemos separar el plano corporal y el ambiental, ya que para mí la música involucra al cuerpo, los sentidos, nuestras manos, pies, etc., y también involucra el ambiente, la ecología, el paisaje, las geografías sonoras. Cuerpo y música entonces, se encuentran en una relación de imbricación donde sus formas internas se articulan entre sí, unas con otras, (cf. Abélès, en Francisco Cruces,

2002), es decir, que tanto una como la otra no se encuentran estancadas, sino que sus elementos están entrelazados íntimamente.

La música, entonces, afecta nuestro lado corporal hasta el punto de hacerlo vibrar de emoción, esa sensación la pude observar cuando veía a un niño de 5 años bailando al son de una juga interpretada por el grupo, el pequeño se movía al ritmo de los violines como si no hubiera fin, o como me comentó Carlos Tegüé, *“Mi hija de 20 meses escuchaba juga desde que estaba en la barriga de la mamá, y ahora a los 20 meses ella escucha una juga y empieza a bailar, es como si llevara la juga en la sangre...”* Por otro lado, la música afecta a la comunidad, puedo plantear algo que no es un secreto a voces, que esta permite de cierta manera construir sociedad, construye comunidad, de esta manera cambia la perspectiva con la que la música ha sido estudiada, como lo plantea Anthony Seeger (1987):

...en lugar de estudiar la música en la cultura... la antropología musical estudia la vida social como una performance. En lugar de asumir la existencia de una matriz social y cultural previa dentro de la cual la música es ejecutada [y consumida], se examina la forma como la música es parte intrínseca de la construcción e interpretación de las relaciones y procesos sociales (13-14).

Como pude observar durante mi estadía en Mandivá, la música tiene un papel muy importante dentro de la comunidad, esta participa, como lo afirma Seeger (Ibíd.), en la construcción e interpretación de los procesos sociales. El primer caso que he referenciado a lo largo de este texto es la “fundación” de la vereda, donde los músicos que vinieron de Domingullo fueron partícipes importantes de este proceso, pero también está el ejemplo del Grupo Brisas de Mandivá, quienes en palabras de Carlos Tegüé, *“han dado a conocer la vereda...”*.

La música, entonces, “ayuda” a la “visibilización” de la vereda, permite que sus habitantes, sus historias sean conocidas, las voces de la comunidad sean escuchadas. Pero me preguntaba yo ¿de qué otras maneras la música se puede relacionar con la comunidad?, de qué manera la música ayuda a la construcción de mundos, a darle sentido a la vida. Ante estas dudas que me encontré, resultó muy efectiva la teoría de la escucha, como lo plantea Francisco Cruces (2002), “el punto de partida de mi reflexión será la hipótesis hermenéutica de que la música opera, no con «sonidos», sino con la escucha, es decir, con la actividad que el oído desarrolla en torno a lo que oye”. Para el autor, es frecuente encontrar la confusión entre estos dos elementos “...diferenciados del hecho musical...” (Ibíd.). Por un lado, tenemos el sonido en tanto que señal acústica y tenemos el sonido en tanto que fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos (Ibíd.), esta separación ha limitado la comprensión “...la gran variabilidad y flexibilidad de los sistemas musicales humanos”. (Ibíd.) La metodología de la escucha resulta estratégica y necesaria para una antropología de la música, porque en el escucha es en “...donde se cifra la inmensa capacidad de los patrones sonoros para vehicular de un golpe todo el mundo social vivido...” (Ibíd.) El autor plantea algunos de esos escenarios del mundo social, donde el escucha es actor principal: el tiempo presente, la anticipación del porvenir, el recuerdo propio de la biografía, la pertenencia a un grupo de identidad, la redención religiosa, las pasiones, la relación con los antepasados, la comunidad, la utopía, la cotidianeidad, la individualidad, entre otros. (Ibíd.)

De esta manera, la música nos permite evocar y construir mundos a través de la experiencia, a través de una relación íntima entre los patrones sociales y los patrones sonoros, con una “...eficacia extrema y misteriosa que no podemos dejar de –siguiendo a

Bourdieu– calificar como una verdadera magia social” (Ibíd.), como lo plantea Carlos, uno de los integrantes del grupo, “*la magia habita en la música...*”. De esta manera la música adquiere otro sentido, debe ser entendida de otra manera, como lo he venido planteando a través de mi texto; para dar cuenta de esta magia que habita en la música, retomaré los planteamientos del antropólogo Steven Feld (2013), quien acuñó el “concepto” *acustemología*. Feld plantea que la *acustemología* es una unión entre la acústica y la epistemología; la acustemología me permite entonces:

...investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y existencia en el mundo. El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Feld (Ibíd.:222)

De esta manera, el sonido y su producción son dimensiones “...encarnadas o incorporadas... que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados.” (Ibíd.:222). Estas dimensiones contribuyen a la conformación de “...modos diferenciados y compartidos de ser humanos...” Se abre un mundo de posibilidades y materializaciones de la comprensión, reflexión y compasión del mundo que nos rodea. Comparto los planteamientos de Feld respecto a la forma de investigar, analizar y reflexionar sobre música, pero a estas reflexiones les agregaré mi propuesta, la música posee dimensiones constitutivas que se encuentran en una relación de imbricación, cada dimensión puede ser analizada de manera individual pero debe ser entendida en relación con las otras dimensiones. Planteo que estas dimensiones deben ser entendidas en su contexto de origen, es decir, que no se puede crear una idea generalizada de estas dimensiones, o plantear que

todas funcionan de la misma forma en distintos universos sonoros y, además, estas deben ser analizadas en un contexto histórico determinado.

Dentro de mi propuesta acerca de las dimensiones constitutivas de la música, planteo las siguientes: educativa, política, social, ecológica, religiosa, ente otras. Todas estas dimensiones plantean un accionar determinado y relacionado con el accionar del resto de las dimensiones; de esta manera el conjunto de dimensiones trabajan al unísono, pero cada una de estas con una función determinada. Dentro de ese accionar encontramos situaciones como: el tiempo presente, la anticipación del porvenir, el recuerdo, la pertinencia, la redención religiosa, las pasiones, la relación con los antepasados, la comunidad, la utopía, la cotidianeidad, la individualidad, la formación, la enseñanza, la fiesta, la celebración, entre otros acontecimientos.

III

EDUCANDO Y RESISTIENDO: JUGAS Y ADORACIONES PARA VIVIR Y LUCHAR

En la vereda Mandivá, como en el resto de lugares que conforman el Norte del Cauca, se celebran durante diciembre las adoraciones del niño Dios. Durante las celebraciones toda la comunidad participa de la realización de estas, es un espacio ideal para conocer un poco más de la comunidad y, además, es una buena forma de poder analizar la música que se hace en la vereda. Como lo plantea el profesor Carlos Miñana, “La aproximación etnomusicológica a la música, es decir, su estudio como fenómeno cultural, no es posible la mayoría de las veces sino en relación con lo festivo y lo ritual: festivales, concursos, fiestas patronales, fiestas religiosas, carnavales...” (2009:200). Conocer las adoraciones del niño Dios me permitió acercarme más a los músicos que integran el grupo Brisas de Mandivá, porque como plantea Miñana (Ibíd.; 201), “...los músicos son los “oficiantes” y actores principales del rito y de la fiesta, y las relaciones que se tejen entre ellos y con los demás participantes, mediadas por la música...”. Además, como plantea Patricio Guerrero (2004), el ser humano es el único ser que festeja, “... *de ahí que se considere a la fiesta como una intensificación de la vida*” (19).

La primera vez que participé en una adoración fue en el año 2010 cuando el profesor Axel Rojas me invitó a presenciar las adoraciones que se realizaban en la vereda de La Toma, cerca al municipio de Suárez. Quedé impactado por esta forma de celebrar, por la comunión que se percibía, ya que era visible la participación de toda la vereda. Pude observar cómo la

fiesta le daba sentido a la vida de las personas, la fiesta permitía darle sentido al mundo; como lo plantea Guerrero (2004.), "...la fiesta es un momento intenso, necesario para la construcción de un sentido de las dimensiones temporales y espaciales de la existencia..." (19). Asistir a esta celebración me permitió en ese tiempo entender la importancia que para esta comunidad tenían las adoraciones. Por lo tanto, era necesario ahora que me encontraba en Mandivá asistir a la celebración del niño Dios, de esta manera al ser mi interés investigar la música de violines caucanos de la vereda Mandivá, sentí la necesidad de investigar cómo se realizaban las adoraciones en esta vereda. Me propuse algunos objetivos para los ejercicios de observación que haría, tuve en cuenta las discusiones planteadas a lo largo de los dos primeros capítulos de este texto, como la idea de que la música es más que sonido, la música como eje del mundo, las dimensiones que la música posee, la importancia del cuerpo, la posibilidad de pensar la dimensión educativa de la música pero, además de estas ideas, decidí agregar una nueva idea que había llegado a mi cabeza unos días antes de viajar hacia Mandivá, y era pensar en la relación que existe entre interpretación musical y el público presente durante esta y cómo se podía entender esta relación en el contexto de las adoraciones, fue así entonces como empezaría mi viaje por las adoraciones del niño Dios en la vereda Mandivá.

Las adoraciones del niño Dios en Mandivá

Durante los días de trabajo de campo y a lo largo de las charlas que tuve con los habitantes de Mandivá pude "reconstruir" la historia de las adoraciones en la vereda, y durante este proceso me di cuenta de que estas celebraciones eran diferentes de las celebraciones que conocía; por lo tanto, hablaré de la fiesta de adoración al niño Dios como se realiza en la vereda y no pensando en las generalizaciones que se hacen sobre estas fiestas a lo largo del

Norte del Cauca. La fiesta del niño Dios, como la denomina doña Ana, se realiza en la vereda desde los tiempos de su fundación, en palabras de ella:

En la vereda desde siempre se han realizado las fiestas del niño Dios, aunque hubo un tiempo en que esta tradición se perdió y desde hace algunos años se volvió a hacer, estas fiestas siempre nos han acompañado, yo recuerdo muy bien cómo se hacían las adoraciones antes, y le cuento que ya los jóvenes de estos días no las respetan

Debido a que la fiesta de adoración es un evento que se realiza desde los orígenes de la vereda, ha adquirido una importancia vital dentro de los procesos sociales que se generan en esta. La fiesta tiene tres características fundamentales según los planteamientos de Miñana (2009). En primer lugar, esta tiene un carácter religioso que es manejado autónomamente por sus participantes, es decir, las fiestas de adoración del niño Dios que se hacen en Mandivá son realizadas por todos los habitantes de la vereda, estos se encargan de su organización todos los días de la celebración; en segundo lugar, esta fiesta tiene poco de “original” o “ancestral”, en el caso de Mandivá estas adoraciones se realizan desde hace algunos años y algunas personas las denominan “poco tradicionales” y, en tercer lugar, en esta fiesta la música es fundamental e indispensable, hasta el punto de que buena parte de la fiesta consiste en la interpretación musical del grupo Brisas de Mandivá.

En mi experiencia, participar durante las adoraciones en la vereda me permitió conocer mucho más a los habitantes de la vereda, acercarme a muchos de ellos, conversar y generar lazos de amistad con los integrantes del grupo Brisas de Mandivá. Antes de entrar en detalles sobre las adoraciones en las que participé, me parecía interesante poder conocer un

poco más de la historia de las adoraciones en la vereda, por eso le pregunté a doña Ana cómo eran las primeras fiestas de adoraciones; esto me dijo:

Las fiestas del niño Dios empezaron, como le comenté, cuando la vereda empezó a dar sus primeros pasos, como no teníamos energía, el pesebre se iluminaba con lámparas y velas, los músicos venían de Domingullo, pero por un tiempo no se hicieron en la vereda, algunas se hicieron en Quinamayó, donde la que nos enseñó a bailar fue Doña Filomena Mina

Habiendo escuchado lo anterior quise saber un poco más sobre las primeras adoraciones que se hicieron en la vereda y no las que se realizaron en veredas vecinas, era de mi interés conocer cómo las hacían antes y porqué por un tiempo decidieron no realizarlas, doña Ana me comentó lo siguiente:

Por un tiempo nos tocaba ir a Quinamayó, pero luego de que la escuela se terminó de construir, las adoraciones se hacían en la escuela, se hacían las novenas todos los días, tal y como nos habían enseñado en Quinamayó y ahora, desde hace unos años, realizamos las adoraciones en la caseta comunal, a donde toda la vereda va... le cuento, joven, que las personas de la vereda dejaron de realizar las adoraciones por falta de iniciativa, además, como no teníamos músicos que supieran tocar jugas, pues no se podía hacer las adoraciones, afortunadamente desde que Manuel empezó a tocar violín, pudimos volver a realizar las adoraciones

Luego de conocer la historia de las primeras adoraciones que se realizaban en la vereda, era necesario conocer la historia de las adoraciones recientes, estas que habían sido posibles gracias a la participación de don Manuel y los muchachos del grupo Brisas de Mandivá. Para conocer este fragmento de la “historia nueva” de la vereda me contacté con la señora

Gloria Inés Tegüé, ella muy amablemente accedió a charlar conmigo, yo me acerqué y le pedí que me contara lo que conocía sobre las adoraciones y esto me respondió:

Las adoraciones en la vereda se dejaron de realizar por muchas circunstancias, pero desde hace quince años se han vuelto a realizar, antes estas adoraciones no se veían en la novena, a muchas personas les daba pena que los vieran bailar al pesebre, por eso, seis personas entre las que se encontraban Manuel Tegüé y mi persona, decidimos volver a realizar las novenas con la intención de rescatar las tradiciones, y segundo, pensamos en la necesidad de realizar las adoraciones para los niños

La fiesta entonces es un fenómeno social que posee elementos comunicativos, las acciones que se realizan dentro de la fiesta poseen elementos significativos para la comunidad, en ella se expresan costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como lo plantea Umberto Eco (1989:48), "...la fiesta es un sistema de signos, un fenómeno de comunicación...", en donde se transmiten significados ya sean históricos, políticos, sociales, entre otros. Anthony Zapata, una de las personas con las que charlé durante las novenas, me dijo lo siguiente: "*La fiesta de adoración nos permite transmitirle las tradiciones a los jóvenes, nos permite transmitir alegría, felicidad, muchas cosas...*". La fiesta, como todo ritual, tiene un componente colectivo, es decir, esta no la vive una sola persona, es realizada por un grupo de personas y los roles se distribuyen dentro de la misma comunidad, en palabras de Anthony Zapata, "*...las adoraciones del niño Dios las hacemos entre todos los habitantes de la vereda, todos nos identificamos con ella, algunos bailamos, otros se encargan de la música y otros se sientan, pero todos de una u otra manera participamos en su realización...*".

Pero también, por medio de la fiesta, los habitantes de la vereda transforman sus vidas, esta los ha acompañado “...desde el nacimiento hasta la muerte...” (Guerrero; 2004:20), esta es necesaria para que los seres humanos podamos “...encontrar un orden en el mundo de la vida...” (Ibid.20). Como me comentó Anthony Zapata, “...*la fiesta de adoración ha sido parte de nuestra vida, mis hijos desde que nacieron han asistido a la celebración, siempre participan, siempre participamos...*”. Finalmente, ha que tener en cuenta como otro elemento importante el hecho de que la fiesta aparece localizada en una fecha específica, la fiesta de adoración que se realiza en la vereda todos los diciembrees se hace durante nueve días empezando el 16 de diciembre y terminando el 24 de diciembre; como me comentó Anthony Zapata, “*las novenas las realizamos siempre en diciembre, sin falta hacemos las novenas los nueve días, como se hace tradicionalmente...*”

Celebración de la novena en Mandivá: Un espacio de educación, celebración y re-existencia

Como mencioné en el capítulo anterior, la música está constituida por una serie de dimensiones que permiten el accionar de esta, estas dimensiones establecen lugares específicos donde la música puede accionar, pero como he planteado estas trabajan de manera relacional, trabajan en conjunto. Para poder analizar cómo estas dimensiones operan en la música que hace e interpreta el grupo Brisas de Mandivá, escogí hacer unos ejercicios de observación durante las celebraciones del niño Dios que se realizan todos los diciembrees en la vereda.

La novena se realiza en la caseta comunal de la vereda de Mandivá, empieza generalmente puntual a las 8:00 p.m., las personas caminan desde su casa a través de la vía Panamericana

hasta llegar a la caseta; esta es pequeña y poco iluminada y está cerca de un puesto de control del ejército. En este lugar se realiza todos los años la celebración del niño Dios y, pese a ser un espacio pequeño, alcanza a albergar a casi todas las personas de la vereda.

La celebración empieza primero realizando la novena, esto se hace alrededor del pesebre, un pequeño pesebre construido al lado derecho de la caseta comunal; cada día se lee la novena, se cantan los gozos y algunos villancicos, esto dura aproximadamente de 30 a 40 minutos, las señoras mayores de la vereda son las encargadas de leer los días de la novena mientras que los más jóvenes se encargan de leer los gozos y cantar los villancicos. Esto se realiza todos los años de esta manera porque, como me comentó Gladys Campo, *“Nosotros hacemos primero la lectura de la novena, donde leemos todos los días de la novena, y cantamos los gozos y los villancicos, antes esto no se hacía pero, con el paso del tiempo, las personas han dejado de celebrar de la manera tradicional y ahora se celebra la novena de otra manera...”*. Estos primeros elementos de la celebración en Mandivá me dieron algunas pistas sobre las diferencias existentes entre las celebraciones que había presenciado y la celebración que se hacía en Mandivá; de esta manera puedo afirmar que las celebraciones que se realizan en la vereda deben ser entendidas en su contexto, no se pueden hacer generalizaciones respecto a las adoraciones que se realizan en la zona del Norte del Cauca, considero que el antropólogo más que poner en duda si esta celebración es “auténtica” o “tradicional”, debe ser capaz de cartografiar y analizar las diferencias que encontramos en los fenómenos que analizamos, de esta manera nos alejamos de las generalizaciones que más que ayudarnos a ver, nublan nuestra visión.

Luego de unos minutos y terminada la novena, las personas poco a poco van llegando y la caseta comunal se llena de personas dispuestas a bailar, festejar durante toda la noche, afuera de la caseta la lluvia se vuelve incesante, el frío se apodera del lugar; al lado izquierdo de la caseta el grupo está listo para tocar y ponernos a todos a danzar, las personas que han llegado a la caseta se ven un poco “apagadas”. Esto me comento José al respecto, “*a veces las personas se demoran entrando en calor, pero se va a dar cuenta como todos se ponen a bailar cuando empecemos a tocar, porque esta fiesta nos une a todos...ya verá don Daniel...*”. La fiesta, entonces, es un ritual que se encarga de acercar lo sagrado, esta encierra un “...profundo contenido simbólico, un contenido ritual que debe ser llevado a cabo para que su función se cumpla...” (Guerrero; 2004:20). El escenario de la fiesta y la celebración es el primer lugar donde podemos ver en acción las dimensiones constitutivas de la música; este accionar solo es posible analizarlo mediante la práctica, el ejercicio corporal, por eso para mí fue importante poder charlar con las personas que se encontraban en la novena esperando que el grupo tocara, de esta manera podía acercarme más a la fiesta y encontrar elementos de su contenido. La fiesta entonces empieza de manera “lenta” y luego poco a poco, como me dice José, “la cosa se calienta”, este es un elemento esencial en la fiesta, tal como lo propone Guerrero (Ibíd.; 20), “...la fiesta se volverá un tiempo más intenso, un «momento fuerte» por el hecho de ser un tiempo que nos acerca a lo sagrado, será un momento que desborde lo cotidiano y en donde el hombre no actuará como siempre, rebasará los límites de lo diario...”.

Los músicos ya están casi listos para empezar a tocar, hacen algunas improvisaciones para calentar los instrumentos, las cantadoras del grupo cantan algunos versos para calentar la voz y el resto de personas presentes en la caseta comunal esperan los sonidos del violín

para empezar a calentarse, la fiesta es un momento en el que las personas se alejan de la rutina y se conectan con lo sagrado, las voces, el violín, la guitarra, sus creencias, su pasado, su historia; la fiesta, menciona Guerrero, (Ibíd.; 21) es un “...momento intenso, extraordinario de la plenitud, es también un tiempo de ruptura del cotidiano, el tiempo de lo rutinario, el del estar en el mundo...”. Así como la fiesta permite a las personas salir de la rutina, para los músicos hacer parte de la fiesta es una forma de alejarse de la rutina y, por un momento, dedicarse a algo que les nace, como me comentó Carlos, “*la música es un campo de distracción, me motiva, salgo de la rutina del trabajo, la música entonces tiene algo de mágico...*”. Es hora de bailar, los músicos están listos para empezar, las personas están ansiosas por ponerse a bailar y a cantar, pese a que la caseta no está llena como de costumbre y hay alrededor de 120 personas.

La fiesta está por empezar, suena la primera melodía del violín, las voces lo acompañan, mientras la tambora repica, la guitarra se une con unos acordes y, en cuestión de segundos, la mitad de las personas que se encontraban en la caseta se paran de sus sillas y empiezan a bailar; el baile se hace en el centro de la caseta y es dirigido por uno de los presentes, quien propone diferentes pasos que el resto de danzantes siguen al pie de la letra. El grupo de danzantes está conformado en su mayoría por los más pequeños, quienes tratan de seguir el paso; mientras esto sucede, en la parte superior de la caseta comunal, los músicos interpretan la primera de las canciones que se tocarán esa noche, se escucha a las cantadoras “*...esta noche es noche buena, niño...*”, el resto de integrantes del grupo y algunos de los que están bailando responden “*...apurá José, apurá José...*”; el violín, en las manos de don Manuel, habla también, empieza a conversar conmigo, me llama, me dice que me acerque y, por unos cuantos segundos, me quedo solo viendo el violín, y siento

cómo su sonido me embruja, me seduce, recorre mi cuerpo, siento en mi piel el lenguaje del violín, un lenguaje que me sabe a libertad, a memorias, ancestros, viajes, piel, amor, risa; de este lenguaje me había hablado Carlos, durante una de nuestras charlas mencionó lo siguiente: “...*el violín habla, es el que transmite el mensaje, habla sobre alegría, felicidad...*”. La canción prosigue y los danzantes ya han dado unas cuantas vueltas alrededor de mí, el fervor se apodera de la caseta, las cantadoras prosiguen con su canto “...*mañana pascua será niño...*” y de nuevo los músicos y los danzantes responden “...*apurá José, apurá José... apurá José, apurá José*”.

La primera canción ha terminado, esta –me comenta José– era una juga tradicional. El grupo de danzantes se ha fragmentado, cada uno se sentó, con ansias esperaba la siguiente canción, aproveché este momento para charlar con algunos de los danzantes. Al otro lado de la caseta los músicos dialogan entre ellos para decidir entre todos cuál sería la siguiente, me acerqué a uno de los muchachos que estaba dirigiendo la “coreografía”, lo saludé ya que en otro momento habíamos charlado y le pregunté sobre qué sentía cuando danzaba, él (Anthony Zapata) me respondió lo siguiente “*Cuando yo bailo siento una gran emoción, siento que la alegría invade mi cuerpo, me alejo de la rutina, celebro porque estamos en fiesta...*”. La fiesta es entonces un goce que nos permite librarnos de la rutina, por medio del baile, de la celebración, hurgamos un poco en los mundos sagrados pero sin olvidarnos de los mundos profanos, la fiesta es un tiempo, como lo plantea Guerrero (2004), “...insurgente, un tiempo de ruptura que hace posible que el ser humano fracture su existencia rutinaria y pase de la conciencia objetiva del mundo de lo real, al mundo de lo imaginario...” (21).

La fiesta continúa, “...esto apenas ha empezado...” me comentaba José, pareciera que la primera canción duró mucho tiempo, nos perdimos en el tiempo y en el espacio, realmente me sentía “perdido” del mundo y muy “metido” en la música que escuchaba, me sentía uno con los instrumentos, las voces, las cantadoras, los danzantes, realmente había hecho carne los planteamientos de Christielb, me había dejado encantar por estas sonoridades, había dejado que se impregnaran en mi piel, en mi cuerpo, sentía la emoción que me describía Anthony, sentía la música en mi piel como me comentaba doña Ana, sentía cómo mi ser realmente se alimentaba de estos sonidos, de estos cantos, del baile, del goce de la vida. El grupo se disponía entonces a interpretar la segunda canción de la noche, José me miró y me dijo: “*Esta se llama El arrayán de la quebrada, para que se la goce don Daniel...*”. Ya me sentía parte de la fiesta, por eso dejé a un lado la libreta de notas, la cámara y todo lo que me acompañaba, aquellos elementos que me acreditaban como “antropólogo”, recordaba las palabras de De Sousa Santos sobre el acompañamiento, y algunos planteamientos de Maffesoli (1997) sobre la labor acompañante en el quehacer intelectual, para el autor es necesario dentro de la investigación integrar los “...sentidos en el trabajo intelectual” (Ibid.:27) y debe haber un punto de equilibrio “...entre el lugar que ocupa lo sensible en la vida social y su integración en el acto del conocimiento” (Ibid.:27).

Por esta razón me dispuse a bailar, como conocí algunos pasos del baile durante mi estadía en La Toma, Suárez, me dispuse a guiar la realización de algunos pasos, algunas de las personas presentes en la caseta me miraban sorprendidos, algunos decían “...ve, este sabe bailar...”, mi cuerpo se llenó de emoción al ver que el resto de danzantes me seguían, yo me sentía exaltado, bailando alrededor de los músicos, danzaba y danzaba al compás de los sonidos del violín, realmente me sentía feliz, entendiendo entonces que estos elementos son

claves a la hora de investigar, como plantea Maffesoli (Ibid;27) “...la pasión, el sentimiento, la emoción y el afecto juegan (vuelven a jugar) un papel de primer plano”. De esta manera mientras danzaba hacía viva la afirmación de Nietzsche (en Maffesoli, Ibíd.; 29), “...*hacer del conocimiento la más poderosa de las pasiones.*”

La fiesta continuaba y el grupo preparaba la tercera canción de la noche, las personas en la caseta comunal estaban muy entusiasmadas y emocionadas, la música les había hecho olvidar el frío de la lluvia que caía a nuestro alrededor. La canción hacía parte del repertorio de temas compuesto por el grupo, además de tocar las jugas tradicionales, el grupo compone, como me comentó don Manuel: “*Nosotros no solo cantamos las jugas tradicionales, además hemos empezado a componer, le escribimos a la vereda, damos mensajes de alerta...*”. De esta manera la música genera procesos de reflexión tanto para la comunidad como para los músicos; la música se convierte en el vehículo para generar procesos de conciencia, como me comentaba Carlos en una de nuestras charlas, “*Las canciones pueden generar procesos de reflexión pero esto depende de la letra, a veces hay canciones que nos dejan pensando, que nos hacen reflexionar...*”.

La canción que seguía se llamaba “*Torbellino Mandivá*”, el grupo la había compuesto como regalo para la vereda y era una forma de exaltar a la comunidad de Mandivá, mis sentidos se dispusieron entonces a escuchar la canción y observar a las personas que danzaban para seguir descubriendo los elementos esenciales de esta celebración, el violín empezó a sonar y las cantadoras empezaron a cantar “*Por el río Mandivá..., por el río Mandivá siempre corre un torbellino a buscar su torbellina que se encuentra en el camino...*”. Los danzantes seguían bailando, hacían nuevas coreografías, en sus rostros se dibujaba un mar de sonrisas,

de exaltación, algunas gotas de sudor acompañan este mar de felicidad, al otro lado de la caseta los músicos dibujaban también en sus rostros sonrisas y mucha alegría, don Manuel interpretaba de manera majestuosa el violín, estos dos parecían uno solo, las cantadoras bailaban al son del violín y la tambora, la alegría se esparcía por todos los rincones de la caseta. La canción continuaba y la exaltación dominaba el recinto, las voces entonaban la siguiente frase: “...torbellino está contento... torbellino está contento, ya encontró su torbellina...”. La caseta comunal parecía el torbellino contento de la canción, todos bailaban alegres, todos gozaban y se dejaban llevar por los embrujos del violín, por el encantamiento de las voces, la canción continuaba “*baila torbellino de Mandivá que torbellino viene y se va... baila torbellino de Mandivá que torbellino viene y se va...*”.

La canción terminó y era hora de charlar un poco con las personas que asistían a la novena. Me acerqué a un grupo de personas que estaban sentadas y que en toda la noche no habían bailado, les pregunte acerca de la novena; la primera persona con la que hablé era la señora Flor Delgado, ella me comentó lo siguiente: “*Me alegra mucho ver tantas personas en la novena, me llena de alegría, adoro la música y ver las personas unidas bailando...*”. De esta manera la fiesta permite la comunión de las personas, permite el acercamiento, la unión, el compartir. Este es entonces el segundo escenario donde podemos ver las dimensiones de la música en acción, la creación de comunidad, de tejido social mediante la música, como me comentó Luz Karime Álvarez en una de nuestras charlas durante la novena “*La música nos permite reunirnos, podemos ver a las personas de la comunidad unidas, todos vienen, vemos a los danzantes bailar en comunión, creo que esto no fuera posible sin los músicos, sin el violín...*”. O como me comentó Carlos durante nuestras charlas: “*El papel de nosotros los músicos es unir a las personas, es genera comunidad,*

conectarnos con las personas, si vemos a muchas personas moviéndose sentimos que hacemos nuestro papel...”.

La celebración continuaba y llegaba el momento de conversar más con las personas que asistían a la novena, era necesario ahondar un poco más en las concepciones que las personas tienen sobre esta celebración; de esta manera me pude acercar un poco más al mundo de la vereda Mandivá y pude acercarme a la vida de los habitantes de la comunidad. Como plantea Guerrero (2004:12), el “...mundo social hace posible tejer toda la trama de sentidos que dan significado y significación a nuestro ser, estar y actuar en el cosmos y el mundo de la vida...”.

Con la primera persona que charlé en ese momento fue con Pedro Zapata, quien residía en la vereda; don Pedro, de 45 años, era uno de los coordinadores del baile, hizo una pausa y conversó conmigo. Comenzamos a charlar y lo primero que le pregunté a Pedro era qué sentía cuando bailaba, a lo que él me respondió: *“Cuando bailo siento una gran conexión con el sonido, siento que el sonido lo llevo en la sangre, pero además siento que mis ancestros bailan conmigo, recuerdo mientras bailo, recuerdo a mis abuelos, pero pienso en la comunidad y en todo los que hemos venido a bailar y a disfrutar la novena...”*. Pedro se despidió de mí y se dispuso a bailar, yo mientras tanto seguí caminando alrededor de la caseta viendo con quién más podía conversar, mientras hacía eso Luz Karime (con quien había conversado hacía un rato) se acercó y empezó a conversar conmigo, me dijo lo siguiente: *“Estuve pensando en lo que me preguntó hace un rato y quería comentarle algo más, para mí la música lo es todo, nos hace pensar en el ahora, pensar en el ayer, nos encontramos con nuestros ancestros...”*.

La memoria entonces nos permite relacionarnos con el pasado, el presente y el futuro, como lo plantea Guerrero (Ibid.:12), “Hemos querido empezar hablando desde la memoria, porque dentro de la cultura la memoria hunde sus raíces para construir los sentidos del pasado, del presente y del porvenir”. Se puede construir un tejido de memoria donde nos relacionamos con el pasado, con los antepasados, con aquellos y aquellas que estuvieron antes que nosotros, sentimos la vitalidad de nuestras historicidades, la fuerza del pasado que nos impulsa a seguir luchando, y es la música en el contexto de la vereda Mandivá la que permite generar este proceso de urdimbre con el pasado. La fiesta, el violín, las voces de las cantadoras, la danza y el baile les permiten a los habitantes de Mandivá empezar a hilar su propio tejido de memoria, cada movimiento del cuerpo al escuchar la música es un pequeño hilo que se va uniendo al gran tejido de memoria; pero no solo podemos relacionarnos con el pasado, la memoria, la música y la fiesta nos permiten pensar en el presente, pensar en dónde estamos pisando en este momento, podemos reflexionar sobre nuestra situación actual; así mismo ocurre con los habitantes de Mandivá, la música y la fiesta les permiten pensar y reflexionar sobre la situación actual de la vereda, como me comentaba Luz Karime, “...*La música me permite pensar en el ahora, en el momento en que vivimos, en cuáles son los problemas que la vereda tiene y qué podemos hacer para cambiar eso...*”. Y, por último, el escenario de la fiesta y la música, pensando en términos de memoria, nos permiten pensar en el futuro, en lo que nos depararán los días venideros, en el caso de Mandivá, estos pueden pensar en cuáles son los proyectos para la vereda, cómo pensar en el porvenir, como me comentaba José en una de nuestras charlas, “*la música que hacemos con el grupo, de cierta medida busca generar procesos a futuro para la comunidad*”. Como plantea Guerrero (Ibid.:12), “...la memoria es un fenómeno social colectivo que tiene un profundo sentido político, se toma el pasado para transformar el

presente y construirse perspectivas para el porvenir, según sea el proyecto político, histórico o de vida de quien lo haga”.

Durante el tiempo en que me encontraba participando de la celebración llegó a mi mente una pregunta: ¿Cómo la música puede afectarnos hasta el punto de transformar nuestras percepciones? Me interesa saber de qué manera la música nos conmueve, nos cautiva, nos encanta y nos embruja, hasta el punto de que en medio de una canción podemos pensar en comunidad, memoria, ancestros, vida, alegría, comunión. Qué procesos se generan entre el músico que interpreta y la persona que escucha que hace tan efectiva la música, qué relaciones se entrelazan entre sonido y comunidad que permite a la música accionar en los cuerpos y en las vidas de los habitantes de Mandivá, como se pregunta Favio Shifres (2008), “Pero, ¿cómo puede una ejecución musical afectarnos tan hondamente?”, para el autor es necesario entender que en la ejecución musical los oyentes de cierto modo son “sensibles a los rasgos que el intérprete es capaz de aportar a través de su ejecución. Las ejecuciones que preferimos son aquellas que nos cautivan, nos conmueven, nos sorprenden por su expresión”. (2). Y esto lo pude constatar durante la celebración de la novena, los músicos mediante sus interpretaciones, sonidos y voces, habían logrado conmover a los asistentes, a los danzantes y hasta al antropólogo que por esos días visitaba la vereda, los sonidos tocaban el cuerpo de las personas, se compenetraban en su piel, el sonido se deslizaba por las gotas de sudor que acompañaban el cuerpo de los danzantes, encantaban los oídos de las personas que no bailaban; había en ese momento una compenetración total entre los músicos y los asistentes, pude ver claramente “... el asombroso impacto que tienen estas nimias acciones en nuestro mundo emocional...” (Ibíd.: 2).

La interpretación musical del grupo no puede ser entendida como una interpretación apartada y alejada de las personas que asisten a la novena, como un acto solitario, más bien debe ser entendido como un acto en conjunto, como me comentaba Carlos, “*La juga se trabaja en conjunto, es un equipo, no solo estamos nosotros, las personas que cantan y bailan son igual de importantes...*”. Como plantea Shifres, “...la ejecución no es un acto solitario, y solo puede ser justipreciado en tanto sea considerado como proceso que involucra a la audiencia como componente activo. Los significados de la ejecución musical son interpersonales, y se configuran en cada momento” (Ibíd.: 2). Así funciona la novena en Mandivá, los músicos establecen relaciones directas con los participantes de la novena, se puede establecer una conexión mágica, pasional, alegre y emotiva, los asistentes sienten cómo la música “los toca”, “les llega”, “los hace vibrar”, existe una conexión viva con el sonido, pero así como sucede esto, los músicos también sienten una conexión viva con los asistentes a la novena, como me comentó Irma, una de las cantantes, “... *nos sentimos muy alegres al ver las personas bailando, ver cómo lo que hacemos les llega, los hace bailar...*”. La relación es bidireccional, afecta a las personas que asisten y bailan pero a su vez afecta a los músicos y su interpretación, en palabras de Shifres “...las acciones de todos los involucrados en dicha trama son relevantes para la definición misma de ejecución musical y por ende para la configuración de los contenidos que circulan entre ellos” (Ibíd.: 3)

Tanto los músicos como los asistentes se encuentran en una relación que afecta a ambos lados, el oyente que siente la música sufre una especie de metamorfosis, el músico que interpreta o canta al sentir la reacción del público también sufre una transformación, esta relación entonces la denomina Shifres “experiencia intersubjetiva”. Por un lado, esta “...se

basa en capacidades simulativas, es decir en la aptitud para figurarse estar en el lugar del otro y proyectar las propias motivaciones y reacciones, a partir del conocimiento de sí mismo, en las acciones de los demás”. (Ibíd.: 4) Pero, además, está “...constituida por aquello que “...es “vivido simultáneamente por varias (dos o más) mentes.” (Coehlo y Figueredo 2003; p. 196) conduce a una noción que se apoya más en formas de prácticas corporizadas que son emocionales, sensorio motoras, perceptuales y no conceptuales...” (Ibíd.: 4).

Tenemos entonces por un lado las sensaciones y emociones corporizadas que los músicos despiertan en las personas, como me comentó Renzo Jaramillo: “*La música hace que mi cuerpo vibre, mi cuerpo se eriza, siento algo mágico que invade mi cuerpo, me saca de la quietud y me invita a bailar, hace que mis piernas se muevan casi solas como si tuvieran vida...*” y por otro lado tenemos la experiencia corporizada del músico cuando interpreta la canción, como me comentó Carlos:

Uno se siente muy emocionado cuando ve a las personas danzar, uno se motiva más para seguir tocando, dan ganas de transmitirle a las personas lo que somos, dan ganas de transmitirle lo que somos mediante la música, si hay una conexión, una relación íntima, cuando vemos a las personas bailar sentimos que algo en nosotros cambia.

Pude ver, cuando asistía a la novena, que en esta tanto músicos como asistentes parecían sintonizados, sus corazones, cuerpos y miradas parecían estar en sincronía, danzantes y músicos se encontraban en “...una relación de mutua sintonización entre el emisor y el receptor de la comunicación” (Schütz, 2003b: 169). Esta relación se puede establecer si existe un compartir recíproco de experiencias, es decir, que los ejecutantes musicales y la

audiencia compartan y vivan experiencias similares. En la comunidad de Mandivá podemos mencionar algunas de esas experiencias colectivas que permiten la existencia de las relaciones intersubjetivas, el gusto y amor por la música, el ser todos familia, los deseos y anhelos de un mejor futuro para la vereda, entre otros.

Según lo que estoy planteando, esta relación se convierte en un elemento transformativo, una transformación que denomino personal y una que denomino colectiva, el mundo entonces deja de ser pasivo y se convierte en un mundo transformable desde el pensamiento individual y la acción colectiva o desde la acción individual y el pensamiento colectivo. Como plantea Schütz (2003a), *“Esto implica, por un lado, que este mundo no es mío privado sino común a todos nosotros; y por el otro, que en él existen semejantes con quienes me vinculan muchas relaciones sociales”* (206).

Poéticas de re(ex)sistencia en Mandivá: Utopía, esperanza y vida

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que la música en su dimensión educativa, implica una acción transformadora mediante los instrumentos, las sonoridades y el canto. Pienso en la educación según lo planteado por Freire (sin fecha, versión en Pdf) para él la educación es *“...praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo...”* (Ibíd.) El autor plantea que la educación solo es posible desde la práctica, la acción y el cuerpo; la acción transformadora solo es posible si es encarnada por sujetos, en Mandivá son los músicos los encargados de generar procesos de cambio dentro la comunidad. Esta idea la pude constatar dialogando con los integrantes del grupo, en una de esas charlas con ellos Carlos me comentó lo siguiente: *“En Mandivá, los músicos estamos dispuestos a ayudar a la comunidad, a generar procesos que lleven a que los habitantes de*

Mandivá tengan una vida mejor, se sientan orgullosos de lo que son...” De esta manera la música se convierte en el medio usado para transformar la vereda, pero también permite generar lazos entre las personas, pensar en que el bienestar de uno es el bienestar del otro y de toda la comunidad; la música entonces, como plantea Ángel Quintero (2004:20), “...constituye una de las principales maneras en que los hombres y mujeres expresan su relación con el mundo y sus relaciones entre ellos”.

Pienso que la música en su dimensión educativa posee las características educativas planteadas por Freire (sin fecha). Según el planteamiento de este autor, hay que tener en cuenta que la idea de transformación del mundo permite que establezcamos diferentes relaciones con el mundo, dentro de estas, “...existe, por eso mismo, una pluralidad dentro de la propia singularidad. Y existe también una nota de crítica.”. La música nos permite relacionarnos con el mundo y establecer tejido social, pero estas relaciones que establecemos no son estáticas, de alguna manera podemos establecer reflexiones y pensamiento crítico por medio de las canciones y los cantos, como me comentó Carlos, “*La música nos permite de alguna manera conocer quiénes somos, que es Mandivá, quien es cada uno de nosotros, pero también nos permite pensar en los proyectos colectivos, en lo mejor para el grupo, nos relacionamos entre nosotros, establecemos comunidad...*”. Como plantea Quijano (2008:151) la música no es solamente un “...acto estético sino una experiencia social y por tanto, cumple una función en la comprensión del mundo”.

A medida que reconocemos que la música en su dimensión educativa nos permite generar lazos con el mundo que nos rodea y acciones para transformarlo, podemos generar en nosotros un proceso de discernir. Freire plantea que el ser humano puede caer en cuenta del

“...por qué existe y no solo por qué vive se halla la raíz del descubrimiento de su temporalidad, que comienza precisamente cuando, traspasando el tiempo en cierta forma entonces unidimensional, comprende el ayer conoce el hoy descubre el mañana.” (Freire, sin fecha, versión en Pdf). La música posee potencial transformativo que nos permite reflexionar sobre nuestro propio mundo y el que nos rodea, como plantea Quijano (Ibid.:148), las expresiones artísticas tienen un *“...valor como recurso con potencial crítico e interpelador”*.

El marco anterior me permite afirmar la existencia de las poéticas de re(ex)sistencia en Mandivá porque estas, como he planteado, son acciones corporizadas que por medio de la melodía, el canto y el baile generan procesos de transformación que ayudan a habitar y cohabitar el mundo a escala individual y colectiva. La poética para Bachelard *“...debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo.”* (2002:93) De este modo la música le da a la comunidad una visión del universo, les da sentido a sus vidas, la música les permite a los habitantes de Mandivá constituir proyectos de vida para su comunidad, les permite liberarse de un mundo que los ha invisibilizado, un mundo que ha escondido su existencia, como me comentó José: *“La música nos permite pensar en el futuro, en los proyectos, en lo mejor para la comunidad, la música permite que la vereda sea conocida, que nuestras historias sean conocidas, que salgamos del anonimato...”*.

Las Poéticas de re(ex)sistencia en Mandivá nacen de una experiencia corporal, nacen en la piel y el cuerpo de los músicos y las personas que habitan la vereda; estos por medio de su cuerpos les dan vida a estas, las poéticas no son estáticas, son acciones que por medio de la

risa, el canto, el abrazo pueden transformar la realidad, estas son liberadoras, transgresoras, esperanzadoras, cariñosas, son imaginativas, soñadoras, danzantes, vivas, alegres, sonrientes, son “parte de la rebeldía, de los actos creadores y de la geografía de resistencia...” (Quijano, 2008). Por medio de las poéticas los habitantes de Mandivá han transformado su realidad, sus visiones de mundo, sus pensamientos, les han permitido pensar en utopías, en una vida mejor, como me comentó José:

La música ha generado cambios en la vereda, cuando empezamos a tocar las personas de la vereda no bailaban no les gustaba la juga, pero de un tiempo para acá las personas empezaron a bailar a disfrutar la juga, empezamos a cambiar su forma de pensar, impulsamos cambios, los niños empezaron a seguirnos, los adultos empezaron a apoyarnos, la música nos cambió a todos

De esta manera las personas de Mandivá y los músicos son realmente los encargados de darle vida a los procesos de re(ex)istencia, son ellos los encargados de velar por la integridad de las personas de la vereda, ellos son los portadores de la esperanza y está en sus manos poder pensar en la vida, como plantea Monterrosa (2009:590) –siguiendo los planteamientos de Bloch–, “...pues en él la esperanza encuentra las manos que pueden edificarla.” Finalmente, las poéticas de re(ex)istencia alcanzan su objetivo: generar entre los habitantes de la comunidad “...un vínculo directo de un alma otra, como el contacto de dos seres felices... el de hablar y de oír...”. (Bachelard, sin fecha)

EL *BLUES* DE DANI EN ESPIRAL

La espiral puede ser entendida como una sucesión creciente o indefinida de acontecimientos, de cierta manera una espiral puede ser considerada como algo cíclico que parece no tener final, se configura continuamente a medida que se expande. De este modo podemos ver las cosas no tan lineales basadas en la idea de un principio y un final, y empezar a ver el mundo como un todo cíclico. La espiral surge a partir de un punto, tiene su origen en un elemento central. Por otro lado el *blues* nace del alma del corazón, del espíritu de las personas que lo escuchan y lo interpretan, el *blues* es “*La vida que vivimos en el pasado, la vida en que estamos viviendo hoy y la vida que creo que vive mañana...*”¹². De esta manera planteo que mis conclusiones serán un *blues* que crece como espiral, mis conclusiones serán una fuerza que crece y se expande a medida que se relaciona con los elementos que las conforman, una fuerza que parte de mi alma y el alma de las personas que han sido parte de este texto. Mis conclusiones no buscan darle un final cerrado a mi texto, no pretendo concluirlo, cerrarlo, finalizarlo, solo buscan relacionar mis ideas de manera sucesiva con los acontecimientos, experiencias de las personas que conforman mi texto, generar una serie creciente e indefinida de historias y relaciones, crear un *blues* en espiral que sea una fuerza en movimiento perpetuo, que en vez de generar conclusiones cerradas, busca generar nuevas preguntas, nuevas interrogantes, nuevos *blues* en espiral.

Mi texto trató de contar una historia por medio de la música, mi texto es un intento por narrar una historia conformada por múltiples historias y vivencias, mostrando todas las

12 Frase de B.B King fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/9700926/El-Blues-en-palabras-Ilustraciones-Propias.html>

voces y miradas, todas las perspectivas, desde la visión del antropólogo y su intento por realizar un trabajo de investigación que le permita graduarse, la mirada del antropólogo que busca acercarse a la comunidad sin mirarla como un “objeto” de estudio y las voces de las personas de la comunidad de Mandivá, quienes son en su mayoría los artífices de muchos de mis planteamientos. Mi tesis considero que es un buen ejercicio, una investigación que se propuso realizar una etnografía que ubica la subjetividad como un elemento importante para el proceso investigativo y una etnografía que habla en primera persona, parte de mis experiencias más personales y viscerales.

Considero como elemento clave de mi texto el hecho de que trata de alejarse alejarse de las generalizaciones que se han generado en los trabajos investigativos sobre los violines caucanos, en muchos de los trabajos que se han realizado parece que los violines caucanos son una categoría general, pareciera que todos los violines caucanos fueran iguales. Yo considero que mi trabajo se propuso alejarse de estas generalizaciones y hablar solo de los violines caucanos en la vereda Mandivá, de esta manera mis afirmaciones, planteamientos, análisis se encuentran ubicados solamente en Mandivá.

Considero que mi texto trató de ser coherente en la manera que he operacionalizado la teoría y mis vivencias, considero que todo trabajo investigativo que realicemos parte de alguna experiencia o vivencia personal, los temas que nos seducen, que escogemos están estrechamente relacionados con nuestra historia de vida. Si hacemos una introspección de quienes somos, podemos acercarnos más a los temas investigativos que escogemos.

Considero además que mi texto busca equilibrar la voz de la gente con mi voz, trato de desprenderme por momentos de la teoría y trato de acercarme a la narrativa, acercándome

de manera tímida a la crónica periodística. Creo que me quedo corto en la etnografía, hace falta mostrar de manera más detallada cómo la práctica de la música en el contexto de Mandivá posee los elementos, educativos y de resistencia. La dificultad de hacerlo de manera más detallada reside en la imposibilidad de pasar largas temporadas en la vereda, porque todos los integrantes del grupo Brisas de Mandivá son corteros de caña y toda la semana, incluso los domingos, trabajan hasta las 5 de la tarde.

Por último, rescato de mi trabajo que este se aleja de las teorizaciones “tradicionales” con las que la música se ha investigado. Estas concepciones como las folclóricas, están marcadas por los estereotipos, por el fantasma racista, esta mirada manosea las esencias, la vida, el mundo de la alegría, las visiones del mundo, desconociendo el potencial político que posee la música. Mi postura plantea que la música es más que sonido, que la música está habitada por la libertad, la lucha, la vida, la alegría, que la música está constituida por dimensiones como la política, la educativa, es una urdimbre de filosofía y comunidad, la música es entonces el alimento predilecto del ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila Castillo, Carmen Karina. (Tesis) *Construcción de la Marimba en Guapi*. Departamento de Música. Facultad de Artes. Universidad del Cauca. Popayán. 2003.
- Bachelard, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- _____ 2002. *La intuición del instante*. Fondo de cultura económica. México.
- _____ (sin fecha). *Poética del fuego*. <http://temakel.net>, de: <http://temakel.net/node/536>
- Benavides Manuel, José. 1980. *Manuel de folklore*. s.d
- Coelho, N. Ernesto y Figueiredo, L. Claudio. 2003. "Patterns of Intersubjectivity in the Constitution of Subjectivity: Dimension of Otherness". *Culture & Psychology*, Vol. 9(3), pp. 193-208.
- Fernández Cristiellb, Pablo. 1993. *El conocimiento encantado*. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, N° 13, 1993, págs. 119-124.
- Cruces, Francisco. 2002. "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6 (artículo 5) (Consultada el 16 de Diciembre de 2013)

- De Certeau, Michel. 1996. La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer. Universidad Iberoamericana. Argentina
- *De Sousa Santos, Boaventura. 2006. Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social. CLACSO. Buenos Aires.*
- _____2010. *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del sur. Antropofagia: Buenos Aires.*
- Eco, Umberto, V. V. Ivanov y Mónica Rector. 1989. ¡Carnaval!. FCE. México.
- Fals Borda, Orlando. 2009. Una sociología sentipensante para América Latina: Orlando Fals Borda, Antología. Siglo del Hombre editores y CLASCO. Bogotá.
- Feld, Steven. 2013. "Una acustemología de la selva tropical. A rainforest acoustemology". *Revista Colombiana de Antropología*. Vol 49 N°1, Enero/Junio. Bogotá.
- Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6 (artículo 4) (En línea).(consultada el 10 de noviembre de 2013)
- Freire, Paulo. Sin fecha. Educación como práctica de la libertad. Ediciones de Convergencia. Bogotá.
- _____ . Educación como práctica de la libertad. (versión en pdf) [/http://omarchantrepillimue.bligoo.cl/media/users/24/1219440/files/355945/paulo_freire_1.pdf](http://omarchantrepillimue.bligoo.cl/media/users/24/1219440/files/355945/paulo_freire_1.pdf) (Consultado el 21 de diciembre de 2013)
- Guerrero, Patricio. 2004. Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos. Ediciones Abya-yala. Ecuador.

- Herschmann, Micael. 2013. “Juventud, espacialidad y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro al inicio del siglo XXI.” Conferencia dictada en el marco de la Cátedra Jesús Martín-Barbero. Universidad del Valle. Abril del 2013.
- Lévi-Strauss, Claude. 1968. Lo crudo y lo cocido. Fondo Cultura Económica, México.
- _____ 2000. El hombre desnudo. Mitológicas VI. Siglo veintiuno editores. México.
- López Cano, Rubén. 2005. “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 (consultada el 14 de diciembre de 2013) (En línea).
- Maffesoli, Michel. 1997. Elogio de la razón sensible. Editorial PAIDOS. Barcelona.
- Miñana Blasco, Carlos. 2000. “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, en, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11 pág. 36-49. Bogotá. (En línea).
- _____. 2009. “Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia”, en: MEMORIAS X ENCUENTRO PARA LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE PAÍSES IBEROAMERICANOS Fiestas y rituales. 2009. Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura. Perú.

- Monterrosa, Luis Gerardo. 2009. "La apertura subjetiva como el fundamento de la utopía y la esperanza", en: *Revista realidad* 121, jul-sep, paginas 589-601. Universidad Centroamericana de El Salvador "José Simeón Cañas", El Salvador.
- Morin, Edgar. 1995. Introducción al pensamiento complejo. Sin más información. Versión electrónica.
- Nieves, Jorge. 2008. De los sonidos del patio a la música mundo: Semiosis nómadas en el Caribe. Convenio Andrés Bello. Bogotá.
- Ocampo-López, Javier. 1976. Música y folclor de Colombia. Plaza y Janés, Editores Colombia S.A. Bogotá.
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6 (artículo 10) (consultada el 14 de diciembre de 2013) (En línea).
- Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 (artículo 13) (Consultada el 16 de diciembre de 2013) (En línea).
- Quintero Rivera, Ángel. 2004. "Salsa y democracia. Prácticas musicales y visiones sociales en la América mulata". Revista *Iconos* No 18, Flacso-Ecuador.
- Quijano, Olver. 2008. Posibles y plurales: Analíticas para no perder el acontecimiento. Universidad del Cauca. Popayán.
- Seeger, Anthony. 1987. Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge, Cambridge University Press.
- Shifres, Favio. 2008. "Música, transmodalidad e intersubjetividad". *Estudios de Psicología*, 29 (1-1) 7-30.

- Schütz, Alfred. 2003a [1962]. El sentido común y la interpretación científica de la acción humana, en El problema de la realidad social. Escritos I. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- _____ 2003b [1962]. La fenomenología y las ciencias sociales, en El problema de la realidad social. Escritos I.
- Varela, Francisco, Thompson, Eva, Rosch, Eleanor. 1992. De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana. Gedisa. Barcelona.
- Vasco, Luis Guillermo. 1987. “Objetividad en antropología: Una trampa mortal. Antropología y teoría”, en: *Uroboros*, N° 1, abril-junio de 1987, pp. 79, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Versión electrónica <http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/wp-content/uploads/2012/12/La-Objetividad-en-Antropolog%C3%ADa-Luis-G.-Vasco.pdf>
- Velasco, Carlos Alberto. 2011. Comunidad, cultura y etnoeducación afrocolombiana. Cantos ancestrales de jugas, bundes, romances del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Universidad del Valle. Cali.
- Ulloa, Astrid. 2004. La construcción del nativo ecológico: complejidades, paradojas y dilemas de la relación entre los movimientos indígenas y el ambientalismo en Colombia. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH-COLCIENCIAS, Bogotá.
- Zapata Olivella, Manuel. 1990. ¡Levántate mulato!, por mi raza hablara mi espíritu. REI Andes Ltda. Bogotá

- Zemelman, Hugo. 1997. "Sujetos y subjetividad en la construcción metodológica, en Subjetividad: umbrales del pensamiento social, León, Emma, Zemelman, Hugo (coords.) Anthropos. Barcelona.