



**Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**

Todos somos músicos e família.
Etnografia de um processo de gestão do patrimônio no vale de Patía – Colômbia

Janeth A. Cabrera Bravo

**Brasília
2014**

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Todos somos músicos e família.
Etnografia de um processo de gestão do patrimônio no vale de Patía – Colômbia.

Janeth A. Cabrera Bravo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Wilson Trajano Filho (Presidente) – DAN/UnB
Prof^a. Dra. Juliana Braz Dias
Prof^a. Dra. Patrícia Silva Osório – UFMT
Prof^a. Dra. Carla Costa Teixeira - Suplente - DAN/UnB

Brasília
Maio de 2014

A Nicanor Bravo y Mélida Rodríguez

In memoriam

AGRADECIMIENTOS

Estoy muy agradecida con los pobladores de la vereda El Tunó y del municipio de Patía, especialmente con quienes se tornaron los interlocutores centrales de esta disertación: Efraín, Cristóbal, Arley, Luver, John Felipe, Víctor Hugo, Deiver, Leotilmo, Elisério, José Vladimir, Haminson, Rosa, Ermina, Aydé, Libé, Doly, Danielita, Vanesa, Rosa Celia, Iván, Felipe Camilo, Ana Amelia, Hader, Lorenzo y Dolores Grueso “Lola”. Agradezco especialmente al grupo Son del Tunó, que además de permitirme acompañarnos en sus ensayos y presentaciones se convirtieron en mis amigos. A Virgilio Llanos y su familia agradezco por haberme acogido en su casa. Al profesor Adolfo Albán por presentarme ante la Comunidad del Tunó. Las contribuciones de todos ellos fueron fundamentales para el desarrollo del presente documento.

Agradezco al profesor Wilson Trajano Filho por orientar este trabajo y por incentivar a continuar con la carrera académica.

Al departamento de Antropología de la UnB por la acogida durante estos dos años, en especial a Rosa y Cristiane.

A todos los compañeros de la maestría por el camino recorrido juntos.

A las agencias financiadoras CAPES y CNPq agradezco la beca de estudios concedida.

A mis grandes amigos Giovanna Guerrero y Carlos Andrés Oviedo por su apoyo constante y por la lectura de algunos apartes de este documento.

Por último expreso mi gratitud a mis padres y hermanas por su amor y buenos deseos.

RESUMEN

Esta disertación se ocupa del proceso de gestión local del patrimonio cultural entre la comunidad del Tunó, a partir de la historia de formación del grupo musical *Son del Tunó*. Trato esto en perspectiva con los lineamientos de política pública interesados en la salvaguarda del *Patrimonio Cultural Inmaterial* de la Nación. Para ello observo las relaciones entre personas, grupos e instituciones estatales y no estatales involucrados en el proceso de pre-patrimonialización de las prácticas musicales del valle del Patía, sur del departamento del Cauca - Colombia.

Palabras-clave: Patrimonio cultural inmaterial, tradición, comunidad, organización social.

RESUMO

Esta dissertação versa sobre o processo de gestão local do patrimônio cultural na comunidade de Tunó, a partir da história da formação do grupo musical *Son del Tunó*. Trato deste fato em perspectiva com as determinações de política pública interessadas na salvaguarda do *Patrimônio Cultural Imaterial* da Nação. Para fazer isso, eu vejo as relações entre pessoas, grupos e instituições estatais e não-estatais envolvidos no processo de pré-patrimonialização das práticas musicais do vale de Patía, sul do estado de Cauca - Colômbia.

Palavras-chave: Patrimônio cultural imaterial, tradição, comunidade, organização social.

ABSTRACT

The dissertation talks about the local administration process of the cultural heritage in the Tunó community, based on the formation history of Son del Tunó music-agrupation. I analyze this in light of the public politics interested in safeguarding the Intangible Cultural Heritage of the Nation. To achieve it I observe the relationships among persons, groups, state and non-state organizations involved in the pre-heritage process of the musical practices in the Patia valley, south region in the Cauca state, Colombia.

Keywords: Intangible cultural heritage, tradition, community, social organization.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	2
Objetivo de la investigación	5
Sobre la temporada de campo	7
Nociones de lugar y cultura en tiempo de multiculturalismo	14
Contenido de los capítulos	20
CAPÍTULO 1 Políticas públicas de la cultura, políticas de la diferencia	22
Patrimonio Cultural Inmaterial – PCI	26
Salvaguardar lo inmaterial en la nación multicultural	31
La cultura, un factor integrador del patrimonio	35
Niveles de regulación del PCI	37
Los listados	38
Accionando niveles de integración de la lista	39
Colombia y su diversidad cultural enlistada	43
El Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez	46
CAPÍTULO 2 Pertenencia y tradición en la vereda El Tunó	59
Contextualización	63
Situando El Tunó	67
<i>¡Aquí en El Tunó todos somos músicos y familia!</i>	70
Nociones de herencia cultural	79
Las nominaciones	82
La tierra	91
CAPÍTULO 3 La tradición como proceso organizativo	97
Tradición Cultural	98
<i>El proceso de fortalecimiento de las tradiciones patianas</i>	102
<i>Son del Tunó</i>	116
CAPÍTULO 4 Encuentros y desencuentros en la gestión cultural	129
Los del Ministerio, el paso de los funcionarios públicos por el valle del Patía	133
Participación del Son del Tunó en el Festival Petronio Álvarez	137
CONCLUSIONES	147
ANEXOS	152
REFERENCIAS	158

Vídeo documentário

“Aqui todos somos músicos e família” (9:47 minutos).

Link

<http://youtu.be/HOCF7kVRZr0>

INTRODUCCIÓN

La pretensión de *universal* de la categoría Patrimonio Cultural Inmaterial asumida por políticas culturales¹ remiten a varios niveles de regulación geopolítica, sea transnacional, nacional, regional, local o *étnico*. Niveles que representan diferentes matices de lo *particular*. Como lo propone Ribeiro (2000: 4), estos niveles de integración son entendidos como relaciones fluidas entre las partes y el todo en cualquier sistema organizativo o clasificatorio. No me detendré a reflexionar sobre el carácter moderno que evoca la idea de universal, como parte de una concepción ideológica que identifica al individuo contemporáneo, solo anotaré que aunque estas categorías están en constante reformulación, aún así es posible limitar algunas de estas definiciones desde contextos históricos y campos semánticos concretos. Es así porque el caso que me interesa es la visión local, de los miembros de un grupo de música y de una pequeña comunidad patiana, acerca de qué es la *tradición cultural*, como ella se reproduce y como ellos dialogan con la categoría de patrimonio oriunda de los discursos del Estado y de agentes estatales y no estatales. Para ello iniciaré apuntando en el primer capítulo, algunos acontecimientos relevantes que en términos de legislaciones contribuyeron a la formulación de las políticas de Patrimonio Cultural a nivel transnacional, entendiendo lo transnacional como unas alianzas que aspiran a integrar un cuerpo político global (Ribeiro 2000).

De este modo, en aras de generar una conciencia que medie en contextos de cooperación y conflicto, la creación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO – en un momento dramático como el fin de la Segunda Guerra Mundial tiene el propósito por crear mecanismos que integren a las naciones y disuelvan sus rivalidades. Por ello

la creación, desde una noción universalista, de la categoría de patrimonio de la

¹ Me refiero con política cultural, a la movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes – el Estado, los movimientos sociales, las industrias culturales, instituciones como museos u organizaciones turísticas, asociaciones de artistas y otros – con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y/o social. Las políticas culturales se refieren a los procesos organizativos que canalizan tanto la creatividad estética como los modos de vida colectivos (Ochoa 2003:20).

humanidad (Abreu 2009a: 36). El propósito de preservación de la UNESCO se funda sobre dos conceptos, el de humanidad y el de particularidad – ambos refieren una dimensión de identidad – (Ribeiro 2009). Este esfuerzo simultáneo por contener mutuamente a lo universal y a la diferencia en una identidad común es una característica principal de las políticas de la cultura global, inspiradas según Appadurai (1990: 299) en la Ilustración, de cuya ideología ilustrada se destaca las ideas, términos e imágenes de libertad, bienestar, derechos, soberanía, representación, democracia, entre otros. De algún modo las entidades internacionales que regulan las legislaciones culturales, definirán qué particularidades son necesarias para alcanzar la pretensión de universal desde las listas, los inventarios y los registros. La inclusión de prácticas culturales específicas como parte del patrimonio inmaterial, tiene el efecto de situar a éstas dentro de otros discursos y formas de representación, asignándoles nuevas significaciones y valores, y jerarquizándolas de acuerdo con criterios distintos a los que tienen en el ámbito local.

A pesar de que la idea de patrimonio puede tener innumerables interpretaciones, siempre estará relacionada a dos elementos, a la propiedad y a la herencia. La primera es una discusión que en el contexto de las políticas culturales colombianas hace parte de una larga historia por la búsqueda de referentes culturales unificadores para la consolidación de una identidad nacional, que inicia con los intentos de los criollos de finales de siglo XVIII por promover el blanqueamiento y homogenización. Componentes importantes para el surgimiento de la nación moderna y para la producción de ciudadanos, con el propósito de generar identificación entre compatriotas desconocidos en el contexto de la lealtad común hacia la nación misma (Anderson 1983). Actualmente las políticas culturales se han desarrollado de acuerdo al nuevo orden multicultural, en este caso los “patrimonios” de los grupos minoritarios o tradicionalmente marginados en la estructura de los Estados-nacionales modernos se han convertido en objetos de interés para las burocracias y los mercados. Deslizándose ambivalentemente de la homogenización a la heterogeneidad, paradoja se ha constituido parte de la tecnificación, masificación y comercialización de los medios de comunicación tanto en Colombia como en el mundo. Con respecto a la herencia, implica la transmisión y continuidad en el tiempo, así como la propia perpetuación del grupo que significa los bienes en cuestión; la herencia refuerza la noción de propiedad pero adicionando la perspectiva temporal. Por lo tanto, como señala Gonçalves (2003)

la noción de patrimonio puede adquirir diferentes significados, en función de los individuos que la vehiculan y del contexto en que estos se inserten.

El patrimonio como categoría normativa, se modifica constantemente en su afán por ser más inclusiva. La categoría *patrimonio cultural inmaterial* en su ampliación conceptual representa un avance importante para la comprensión cabal de los legados culturales de los grupos sociales. Aquí el patrimonio pasa a ser pensado a partir de las características dinámicas y relacionales, al igual que la actual noción antropológica de cultura. Es importante preguntarse por implicaciones de esta nueva conceptualización ¿qué implica la patrimonialización de las formas culturales? Las políticas públicas relacionadas con el patrimonio cultural son políticas de salvaguarda, en este sentido, la idea de cultura como “conjunto de rasgos distintivos”, como “conjunto de valores y atributos” no es superada. Así, el patrimonio se convierte en una gran paradoja: al tiempo que reconoce el patrimonio como producto histórico, en su lógica por inventariar, enlistar y conservar, lo reduce a la más generalizada definición de cultura, como una serie atributos y rasgos esenciales. La patrimonialización de formas culturales es un proceso institucional que desentraña relaciones y prácticas como formas objetivas e invariables. Es eso lo que son los íconos de la identidad nacional. En pocas palabras, los procesos de patrimonialización se interesan por el signo y no por el significante.

De aquí la escenificación o performance de los rasgos culturales, ya que es con base en los rasgos que se logra la inclusión al patrimonio cultural. Así la efectividad del patrimonio no se mide en términos artísticos ni estéticos sino representativos. Las representaciones de la identidad nacional producidas por la elite letrada durante finales del siglo XIX y comienzas del XX despreciaban a negros e indígenas no para favorecer la construcción del mestizaje blanqueado, sino como referencia de atraso en contraste de los imaginarios de nación moderna. Laureano Gómez, líder conservador y Presidente de Colombia (1950-1953) en su ensayo *Interrogantes sobre el progreso de Colombia* (1928) sostiene que:

... nuestra raza proviene de la mezcla de españoles, de indios y de negros. Los dos últimos, caudales de herencia, son estigma de completa inferioridad. Aunque la herencia española contiene elementos de ignorancia y fanatismo es en lo que hayamos podido heredar del espíritu español que debemos buscar las líneas directrices del carácter contemporáneo de los colombianos (Gómez en Wade 2000: 45).

Ideales que ordenaron un sistema político, en el que una minoría que se pretendía mejor dotada racialmente gobernó a la mayoría sobre ideologías raciales. Negros e indígenas

siempre han sido parte de las representaciones de nación, sea en la simbolización de otro temporal en *el futuro ciudadano* ó desde la *folclorización* de sus prácticas y relaciones sociales, como parte de la búsqueda de lo que podíamos llamar de “una apariencia de unidad nacional”. Actualmente en la representatividad multicultural, el paradigma nacional surge de la oficialización de la diversidad como política cultural (Ochoa 2003a: 12).

Este trabajo confía en la importancia de generar nuevos conocimientos donde dialoguen lo local y lo universal. En este caso en lo relacionado al interés de personas y grupos por garantizar la transmisión de su patrimonio cultural. Por ello la intención es contar en detalle una iniciativa local de fortalecimiento de *la tradición cultural*, pensando a la vez en las incidencias de la coyuntura nacional y global en este proceso.

Objetivo de la investigación

El esfuerzo analítico central de esta disertación es conocer las historias sobre la formación de uno de los grupos musicales en las comunidades negras² del valle geográfico del río Patía en el departamento del Cauca, un escenario que ha sido potencializado por políticas de patrimonialización, con el principal objetivo de observar la coproducción de estos procesos entre instituciones estatales, organizaciones no gubernamentales, miembros de las comunidades, municipalidades locales e investigadores y académicos que están involucrados en ellos. Recurriendo a la descripción etnográfica me enfocaré en la contextualización de los eventos que fortalecen estos procesos, como el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, las fiestas patronales, entre otros eventos locales, y la difusión de ellos por diversos medios de comunicación. En síntesis, entender cómo se articula la población patiana a los procesos de reconocimiento étnico promovidos por diferentes agentes, específicamente aquellos procesos que aluden a manifestaciones artísticas, pensados también como tradicionales, folclóricos, populares ó como parte del *Patrimonio Cultural Inmaterial* de la nación, cuando no de la humanidad.

En términos de la investigación empírica, el objetivo es producir una etnografía

² Hablaré de negro o afrocolombiano como nociones sinónimas, pero hablaré con mayor frecuencia de gente negra porque es la categoría que usan mis interlocutores. Afrodecendientes se utiliza en Colombia como categoría de articulación global que surgió como renovada identidad política afrodiaspórica en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia en Durban en el 2001.

sobre los procesos de pre-patrimonialización de *la cultura* del valle del río Patía, específicamente con los grupos de música que tengan este sus repertorios ritmos locales. Me refiero a pre-patrimonialización a los procesos que anteceden la objetivación de un elemento cultural en patrimonio de una región o nación (Trajano Filho 2012a: 12). Es este sentido observaré cómo se accionan las categorías de representación entre las comunidades y las organizaciones que promueven escenarios para estos reconocimientos. Un plano inicial de la investigación estará concentrado en conocer las categorías usadas en el discurso político del *patrimonio cultural*, siendo ésta la primera a considerar. Además de los marcos legales e institucionales vigentes que configuran el contexto en el que surgen y se desarrollan estas discusiones; en síntesis, rastrear la articulación de estas temáticas en el campo discursivo de la antropología. Analizar las *políticas de patrimonilización* es una vía para entender los regímenes de reconocimientos, se trata de un emprendimiento inicial sobre la idea de que las políticas son además de discursos unas prácticas que se articulan a procesos sociales.

Así, un segundo plano de análisis estaría enfocado en observar los tipos de relaciones existentes entre dichas narrativas (políticas públicas de patrimonialización) y una de las comunidades del valle del río Patía, esto en lo relacionado a las actividades fiesteras y prácticas artísticas y musicales consideradas representativas de esta región. Escenario empírico en el que me propongo indagar las historias relacionadas a los grupos musicales desde un esfuerzo por distinguir los lugares y contextos en los que se reproduce estas prácticas artísticas; determinar el tipo de relaciones entre los músicos y las formas de transmisión de conocimiento; conocer cuál es el acceso que tiene la población a los instrumentos y músicas; determinar que inspira sus letras y melodías; establecer los períodos en que estas manifestaciones musicales han tenido mayor o menor destaque dentro de la población y fuera de ella y puntear los eventos históricos que remitan a la conformación de estos grupos musicales, trazando las discontinuidades y permanencias de esta práctica artística entre la comunidad El Tunó, correspondiente a la vereda El Tunó, municipio del Patía, sur del departamento del Cauca, Colombia.

Esta disertación pretende identificar cómo estos procesos legitimadores potencializan negociaciones de sentido, y cómo a la vez, la tradición oral, la música y performances en general, entre otras expresiones artísticas, son evaluadas bajo los

criterios normativos y las convenciones de la UNESCO³ y del Ministerio de Cultura de Colombia. Las implicaciones comienzan desde el uso mismo del lenguaje. La categoría patrimonio tiene implícita una carga de propiedad, es el patrimonio de un grupo, de una región, de la nación, de la humanidad. El patrimonio cultural es una categoría que surge de las relaciones entre el Estado y la cultura nacional, del proceso de construcción de la nación y en delante de la nación multicultural. Para el caso de la categoría tradición que opera entre los pobladores de la vereda El Tuno, que centraliza mi estudio de caso, no carga la implicación de propiedad o posesión, se refiere especialmente a una forma de experimentar el mundo que influye directamente en la organización social del grupo. Sin embargo, ellos también dialogan con la perspectiva institucional del patrimonio, principalmente al participar de eventos que concentran el sentido de los acontecimientos en la celebración del patrimonio regional y nacional (desarrollaré esto en el tercer y cuarto capítulo).

Sobre la temporada de campo

Mi foco etnográfico es definido por el protagonismo que tienen las prácticas musicales en los eventos que conmemoran la diversidad de la nación y la transformación de ello en patrimonio nacional. Es así como establezco comunicación con un grupo de campesinos que participó del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en el año 2013 y en tres oportunidades anteriores. Se trata de *Son del Tuno*, un grupo de músicos que es parte de un esfuerzo colectivo por fortalecer los géneros musicales locales entre los pobladores de la vereda El Tuno, municipio de Patía.

Durante dos meses y medio que pasé en El Tuno entré a formar parte de una serie de trocas con sus habitantes, principalmente de comida, atenciones amigables y conversas. Ellos queriendo saber de mi vida, básicamente de dónde soy, qué estaba

3 El Sector de Cultura es uno de los sectores del programa de la UNESCO que ha elaborado siete convenciones internacionales en el campo de la cultura, asumiendo además la función de secretaría para todas ellas. Las siete convenciones de la UNESCO para el ámbito de la cultura son las siguientes: Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005); Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003); Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001); Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972); Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970); Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (1954); y Convención Universal sobre Derecho de Autor (1952, 1971) (UNESCO, 2009). Su principal objetivo es ayudar a los Estados miembros “a proteger y promover su diversidad cultural, adoptando medidas que abarcan la protección, rehabilitación y salvaguardia del patrimonio cultural, así como también a preparar y aplicar políticas culturales y a dotarse de industrias culturales viables (Unesco 2009).

estudiando y de mis experiencias en Brasil. Yo queriendo saber mucho más de la suya, especialmente las historias sobre las prácticas musicales en la vereda.

Uno de mis intereses en campo fue determinar el tipo de relaciones entre los músicos y las formas de transmisión de conocimiento, esto me llevó a profundizar sobre la organización social de la comunidad y en general en las relaciones de parentesco entre ellos. Historias que llamaron mi atención desde la incursión en campo por la reiterada insistencia en las historias sobre la fundación de la vereda y la relación de ello con el hecho de que en la vereda “todos fueran músicos y familia”. Es esto lo que me lleva a analizar cómo la gestión del patrimonio se asocia o implica también entender la relación entre pertenecimiento, lugar y tradición de un grupo.

Mi primera incursión en campo fue el pasado 15 de septiembre, acompañada del profesor Adolfo Albán Achinte, artista plástico y Ph.D. en Estudios Culturales, que actualmente trabaja como docente en el programa de Etnoeducación de la Universidad del Cauca, institución en la que yo cursé el pregrado de Antropología. El profesor Adolfo viene trabajando con varias comunidades del valle del Patía desde hace 25 años, por esto entro en contacto con él al saber que Son del Tunó es un de los grupos que participará en el Festival de Música del Pacífico, grupo de música tradicional del valle del Patía. Al llegar a la vereda El Tunó, el profesor Albán me presentaba como una antropóloga interesada en conocer al Son del Tunó y por ello debía conocer a toda la comunidad, justificando así mi estancia en la vereda por la temporada programada. Todos concordaban con esa analogía: ¡el Son del Tunó es toda la comunidad! Es por ello que uno de mis primeros intereses en campo fue entonces precisar su propia noción de comunidad. Además del profesor, varios dentro de la vereda usan la expresión *comunidad* como una forma de nominación de la primera persona en plural, no se trata sólo de una expresión usada por quienes son reconocidos como líderes. Es así, como identifiqué desde mi llegada a la vereda, que categorías como *proceso* y *comunidad* son usadas de manera corriente, tanto por los líderes en reuniones y entrevistas como por buena parte de los habitantes de la vereda en conversaciones que sostenían conmigo en los balcones de sus casas. *Proceso* es una categoría usada para hablar de los emprendimientos colectivos y *comunidad* para denominarse a sí mismos. Categorías que producto de las relaciones establecidas por un grupo a través de su historia, se concretan – como pude observar – en elaboraciones y formas de gestión efectivas que orientan la convivencia y la vida en grupo, es esto lo que desarrollaré en el segundo y el

tercer capítulo.

La idea de colectivo está presente en la mayoría de los habitantes de esta vereda. Unión que es accionada además por los lazos de parentesco y principalmente por el hecho de compartir un tiempo-espacio. Al hablar de comunidad, este grupo social se refiere al consenso que existe alrededor de objetivos compartidos. La idea de comunidad evoca un entramado social de consensos únicos, sin embargo estas relaciones no están carentes de conflicto. Comunidad es una categoría clave usada en la formación consensos sociales y nuevas formas de control social, de órdenes novedosos de convivencia y complicidad. De igual forma el discurso de reivindicación de los pueblos negros durante la década de 1990 ha contribuido con que la noción de comunidad gane predominancia como referente normativo en las legislaciones que la distinguen como grupo étnico en Colombia. Sin embargo, no siempre el referente normativo de las legislaciones en la producción de etnicidades encuentra un correlato mínimamente análogo entre las poblaciones.

Para el caso de las comunidades negras del valle del Patía el interés de estos grupos y de sus líderes por identificarse en una categoría étnica tiene una relación con la coyuntura política nacional, como apunta Yesid Ibarra uno de los gestores culturales de la región y director de la Corporación de Consejos Comunitarios del Sur del Cauca – CORPOAFRO –:

Cuando salió la séptima papeleta⁴ se generó una dinámica con las comunidades negras de participar en lo político, en el 89, ahí empezamos a vincular la dinámica cultural con la dinámica política. Y por esa misma época, acá en Patía muchas personas venían participando en procesos de lucha por la tierra, lucha por sus derechos, pero esta reivindicación no tenía el componente étnico, se tenía el enfoque cultural pero no había ese enfoque étnico así fuerte como ahora, y a partir de la constitución política del 91 se generó una dinámica organizativa diferente entre los negros, ahí se llevó por primera vez un alcalde negro al municipio de Patía. Todos estos factores se fueron uniendo para que la organización de los negros se fuera fortaleciendo, porque acá era muy fuerte la parte cultural pero la parte organizativa éramos débiles. A partir del 91 se genera una nueva dinámica, antes las organizaciones que habían eran de hecho porque no estaban organizadas jurídicamente, no se pensaba en el elemento étnico y a partir del 91 que se creó el Artículo transitorio de la Constitución, ahí si ya se empezó a hablar de lo étnico como herramienta política, porque antes era más la parte de la cultura negra pero sin el componente étnico. Entonces a partir de ese momento se empieza a generar una nueva dinámica, empiezan a llegar organizaciones de orden nacional acá. Y estos factores hacen que los grupos que existían relacionados con el lado de la música y la cultura se vayan encarrutando con el tema organizativo y étnico, empiezan a ver la importancia de tener una personería jurídica para poder ser interlocutor del Estado. Porque siempre hubo organizaciones de hecho pero no había forma de negociar con el Estado, de hacer

⁴ Iniciativa que dio origen a la reforma constitucional de 1991.

convenios con el Estado, porque ante él no existían (Entrevista Yesid Ibarra, noviembre 2013).

Este gestor cultural y líder comunitario destaca la relación entre cultura y organización como referente de la etnicidad. Relación que problematiza Fredrik Barth (1976) enfocándose en el análisis en la configuración de la identidad étnica en las fronteras estatales, partiendo de la observación de situaciones de contacto entre diferentes grupos, entre las que observó que aunque el orden cultural cambie notablemente no ocurría lo mismo con la identidad étnica de los miembros del grupo. Barth insiste en el hecho de que los grupos étnicos son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de propiciar la interacción entre los individuos y su organización.

Para Barth que un grupo étnico comparta una cultura es importante como implicación o resultado y no como característica definitiva y primaria de la organización del grupo étnico. El autor alertó que insistir en los grupos étnicos como portadores de una cultura común recaería en análisis morfológicos de esas culturas, es decir, en el inventario de rasgos que se centran en el análisis de las culturas y no en la organización étnica. Ahora bien, si el análisis se orienta en este sentido, es decir, en como los actores utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros, con fines de interacción, los rasgos que son tomados en cuenta no son la suma de diferencias “objetivas”, sino aquellas que los actores mismos consideran significativas. En este sentido Barth propone que las categorías étnicas ofrecen un recipiente organizacional capaz de recibir diversas proporciones y formas de contenido en los diferentes sistemas socioculturales. Pero aunque pueden resultar de gran importancia para la conducta de un grupo, no será necesariamente así siempre; pueden penetrar toda la vida social o pueden ser pertinentes sólo en ciertos aspectos limitados.

De este modo el énfasis para Barth está en cómo las identidades étnicas se configuran precisamente a través del contacto con otros grupos y sociedades, constitutivas de identidades contrastivas. Para entender estos relacionamientos se debe observar y analizar la interacción entre la sociedad nacional y la minoría étnicas. Así, la manifestación de sentimientos nacionales no implica necesariamente alineación, pero tampoco la diversidad de identidades puede considerarse apresuradamente como contrapuestas y excluyentes, pues étnico y nacional no se refieren necesariamente a temas antagónicos.

Retomando, las prácticas musicales devienen en recursos de identificación étnica no porque su proceso de fortalecimiento se haya pensado en torno a esta categoría sino por el contexto en el cual se incluye el proyecto de nación, se trata de una característica situacional.

Durante mi estancia en la vereda El Tuno, desde mediados de septiembre hasta el primero de diciembre, mi intención fue entender el lugar que ocupa la música en los proyectos culturales entre esta comunidad negra del valle interandino del Patía en departamento del Cauca. Los gustos musicales de los habitantes de la vereda El Tuno son muy variados, sin embargo existe una notoriedad difundida de los ritmos locales, especialmente por el *bambuco patiano* y diferentes músicas representativas de otros lugares que han venido siendo adoptadas por los lugareños y establecidas como marcadores de músicas locales, como la guaracha y los sones de distinción rural cubana.

En El Tuno las prácticas musicales campesinas se generan en la interacción cotidiana entre un grupo de parientes que comparten una misma memoria histórica entre otros referentes que favorecen la cohesión y solidaridad entre ellos. El *bambuco patiano* combina instrumentos de cuerda con percusión y voces, un género diferente al *bambuco* –a secas– que adquirió popularidad desde mediados del siglo XIX momento en que la música pasó a formar parte de los discursos sobre la identidad nacional colombiana reservándole un lugar privilegiado a este ritmo andino. En un país de regiones como Colombia, el intento por presentar la nación como homogénea esta en conflicto con el mantenimiento de jerarquías de clase impulsado por quienes están en la cima de estas jerarquías, de ahí la necesidad de apelar a la idea de heterogeneidad. En este sentido, unas regiones son percibidas como más importantes que otras, la región andina, de acuerdo a los discursos de los letrados de la época, siempre ocupó un lugar destacado por ser “la más poblada y la más importante” (Ramón 1967: 82). A finales del siglo XIX el bambuco, destacado por periodistas, políticos, educadores, historiadores y folcloristas, ya se había convertido en un género urbano, que pasó de los salones familiares campesinos a ser escuchado en Bogotá y otras ciudades del interior. Jorge Añez músico del Conservatorio Nacional e interprete de bambucos, conformó grupos reconocidos en el país que realizaron entre 1919 y 1936 varias grabaciones en Nueva York. Este músico definía el bambuco como “el lirismo de nuestra sangre, el eco artístico de nuestra raza transformado en canción” (Añez en Wade 2000: 67). Quienes en Colombia han escrito sobre música tienden a referirse a las pautas regionales del

siglo XX dividiendo el “folclore” en subgrupos característicos de las distintas regiones: Andina, Caribe, Pacífico y Llanera. Análisis que insisten en la repetición en la mezcla “triétnica” y en la construcción de la mismidad y la diferencia en el mismo espacio. Para el caso del bambuco se enfatizaba en su carácter criollo, símbolo del discurso nacionalista manejado por las elites de esas regiones de la época (Wade 2000: 99).

En contraste, el aprendizaje de *bambucos patianos* es empírico y la troca constante con otros músicos es beneficiosa para el desarrollo de esta práctica. Es un género reconocido a nivel regional. Quienes los interpretan reconocen que para el caso de los bambucos patianos la improvisación, que es una parte muy importante en cada bambuco patiano, se hace dentro de un marco impuesto por *la tradición cultural*. Estas apreciaciones hacen parte de un proceso comunitario iniciado hace más de veinticinco años con el propósito de “fortalecer la tradición cultural de las comunidades negras del Patía”. Parte de este proceso, que describiré en detalle en el capítulo tres, es el uso de términos propios que explican las funciones de quienes están involucrados en dicho proceso, se trata de *cultores* y *gestores*, uno de los jóvenes líderes – de la comunidad a la que hace parte el grupo de músicos que desde ese entonces han otorgado el valor de *tradición cultural* a las prácticas musicales que hacen parte de la vida social de este grupo – define estos términos de la siguiente forma:

Los cultores son los mismos artistas, que de alguna forma representan parte de la cultura patiana. Porque uno muchas veces habla de la cultura refiriéndose sólo a lo artístico y de pronto ese es un concepto que nosotros estamos obligados a ampliar dentro de nuestra comunidad, porque la cultura encierra todo, es un panorama de la cosmovisión de la gente. [...]. Los gestores son personas que sin ser artistas han estado involucradas con el proceso de recuperación de nuestra tradición. Mi papá [Virgilio Llanos] es un gestor cultural, por ejemplo, que es una persona que ha estado muy inquieta por la cultura; en el Son del Tunero le llama más la atención a mi papá la parte cultural que la parte comercial como tal. Él ha estado muy pendiente de dar a conocer al grupo para el reconocimiento cultural, que presentar al grupo en un escenario tipo comercial. Adolfo también es un gestor, una persona que participa del proceso artístico y cultural y ha incentivado a la investigación. Por eso la investigación es parte de la gestión cultural. En una categoría menor yo podría ser considerado un gestor. Porque debo respetar la jerarquía de mi papá. Mi papá es un verdadero líder, él está pendiente de todo, de todos los procesos, si alguien se enfermó él está pendiente, él es un líder de todos los tiempos. Yo trato de colaborar, entro salgo de la vereda, llevo y traigo... (Entrevista Deiver Llanos, noviembre 2013).

De acuerdo al argumento de Deiver, cultor y gestor son categorías próximas, ambas son asignaciones a personas comprometidas en promover su propia tradición cultural, se distinguen básicamente porque los cultores realizan actividades artísticas, cosa que los gestores no hacen necesariamente. El término cultor designa a todos los artistas, que

para el caso específico de las prácticas musicales incluye quienes han hecho los importantísimos trabajos de organización, gestión, investigación y arreglos musicales, todo esto como parte del compromiso que han asumido por preservar y difundir su cultura. Cultor es una nominación que incorpora a la cultura como entidad viva que se construye ininterrumpidamente, por ello los cultores serán siempre personas de la misma comunidad, a diferencia de los gestores que pueden ser personas de afuera, que median con instituciones externas a la comunidad. Los gestores son personas que pueden estar asociadas a los grupos y a movimientos artísticos de la región, así como personas de movimientos sociales externos, funcionarios y académicos involucrados en proyectos culturales. De igual forma, ambas categorías están asociadas con nociones de liderazgo y en algunos casos con labores políticas. Lo interesante de estas categorías es que dan cuenta de un sistema de orden interno en el proceso de fortalecimiento de sus tradiciones. En este proceso, dar continuidad a prácticas que mis interlocutores consideran tradicionales es una de las iniciativas que encaminan sus esfuerzos por la gestión cultural.

Las políticas culturales implican unas categorías en las cuales se consolide la acción (la tradición por ejemplo) y una dinámica comunicativa a través de la cual se movilizan los conflictos. No es lo mismo organizar un festival de música tradicional que un proceso formativo a partir de esas músicas, donde la relación con lo cotidiano, se explora a través de dinámicas de movilización de los textos de la cultura. Las prácticas musicales tienen especial protagonismo en el proceso que la comunidad del Tuno mantiene con el dinamismo creativo de los ejecutores, pero también por los movimientos y las relaciones entre personas, grupos e instituciones.

Por otro lado, el Festival Petronio Álvarez es un escenario inicial y clave de mi investigación. El festival se ha desarrollado en la Ciudad de Cali desde el año 1997 durante el primero o el segundo final de semana de agosto. Sin embargo para el 2013, el evento se pospuso para mediados de septiembre para hacerlo coincidir con la Cumbre Mundial de Mandatarios Afrodescendientes, que ese año se celebraría también en la ciudad de Cali. Esto es parte del interés por promover a Cali como la “capital cultural del Pacífico” y en general por el giro de la nación homogénea a la nación diversa y multicultural. Otros eventos destacables son la proclamación de la Asamblea General de las Naciones Unidas del año 2011 como año Internacional de los Afrodescendientes, año en el que además se cumplieron 160 años de la Ley de Abolición de la Esclavitud

en Colombia (Ley 21 del 21 de mayo de 1851), en este marco conmemorativo, se realizaron varios eventos, especialmente espectáculos que destacaban la intensidad y variedad de prácticas musicales. En el 2011 también el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez fue proclamado Patrimonio Cultural de la Nación.

Eventos como estos hacen interesarme en las prácticas musicales como expresiones privilegiadas para entender este giro en el proyecto de nación multicultural. El acontecimiento que dilató mi interés por las comunidades negras del valle del río Patía fue descubrir que el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez incluyó once años después de su apertura la categoría de “Violines Caucanos” que alude directamente a las prácticas musicales tradicionales de los valles interandinos del departamento del Cauca. “El Petronio”, como es llamado comúnmente, al igual que la Ley 70 – que reglamentaba la titulación de territorios colectivos para las comunidades afrodescendientes, y en su caso, para la creación de Consejos Comunitarios, como forma de organización o administración territorial – inicialmente solo incluyó a las poblaciones negras en la cuenca del Pacífico, las poblaciones de los valles interandinos del departamento del Cauca fueron incluidas años después.

El ascenso de los paradigmas de la multiculturalidad y la diversidad cultural ha traído considerables transformaciones sobre la ubicación social de las formas musicales locales. Ya no se trata de piezas de catálogo folclórico sino de espectáculos escenificados por los mismos músicos locales, no es la urgencia museológica sino el imperativo por inventariar el patrimonio (Pardo 2009: 21).

Esta serie de eventos me llevan a interesarme por las políticas culturales que se ocupan de la *salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* en Colombia, con la intención de observar, inicialmente desde los marcos legales, cómo los procesos de patrimonio cultural inmaterial, estructuran y vehiculan reconocimientos de pertenencia/diferencia. El conocimiento de estos marcos legales se convirtió en un preámbulo de una etnografía sobre *un proceso de fortalecimiento de tradición musical en una comunidad de campesinos negros en el valle del Patía*.

Nociones de lugar y cultura en tiempo de multiculturalismo

El valle del Patía presenta unas características geográficas e históricas que permiten pensar este lugar en términos de una unidad de análisis. En este sentido es interesante traer la noción de frontera interna de Kopytoff, la cual es presentada por este autor

como una fuerza natural en la transformación cultural de un grupo, que se reproduce entre estructuras de continuidad y conservación, noción determinante para proponer semejanzas en la cultura política de sociedades que habitan diferentes lugares del amplio contexto africano. Por ello, no se trata de comparar dos contextos de análisis social sino de pensar estos lugares como construcciones de la práctica social, que experimentan procesos similares de formación de unidades políticas y sociales.

Para Kopytoff la frontera interna, como región geográfica con características sociológicas y espacio límite de encuentro transcultural, presenta un “vacío institucional” en el que sus pobladores imponen formas de control social deseables, a través del uso creativo de formas de organización y prácticas culturales antiguas, reproduciendo así un estilo conservador en una sociedad formada en nuevos espacios territoriales, todo esto como parte de los procesos de ocupación de las fronteras, procesos de competencia, fragmentación y migración, como un fenómeno local. Mostrando que la intensidad y diversidad del contacto cambian en el tiempo y que las sociedades de frontera se constituyen de varias otras sociedades, de las vecinas, de las que van de paso y con quienes se establecen diferentes tipos de relaciones y de trocas. Esta idea sugiere la aparición de nuevas formaciones sociales y políticas, denominado etnogénesis (Kopytoff 1987: 9). Una orientación temática resulta inspiradora en mi esfuerzo por entender los procesos de reconocimiento étnico como construcciones políticas en continua reformulación, a la vez que intento observar la organización social de una población que participa de escenarios conmemorativos de la diversidad nacional.

La interacción entre la sociedad nacional y las minorías étnicas es un referente para comprender las dinámicas entre ambas como constructos de identidad. En este punto es necesario entender la identidad como un proceso social que comienza cuando se atribuye un contenido discursivo a la existencia de un grupo, constituyendo un discurso sobre sí mismo en estrecha relación con el contexto social en el cual se desarrollan (Larraín 2005). Cuando un colectivo reflexiona acerca de su locación cultural, se hace consiente y decide valerse de ella para establecer diferencias con otros grupos. En el caso de los grupos étnicos, la identidad étnica está íntimamente relacionada con el contexto externo del grupo y en forma particular con la relación con otros grupos étnicos y especialmente con los segmentos mayoritarios de la sociedad nacional (Barth 1976). Así, la etnicidad es entendida como una forma de interacción entre grupos operando en el interior de contextos sociales comunes (Cohen 1994: 52)

Sin embargo Roger Brubaker y Frederick Cooper (2000) critican el uso de identidad en las ciencias sociales y humanas porque existe una tendencia a la sobrecarga de significaciones o a que signifique demasiado poco. En parte porque el análisis social de un término tan usado en la política contemporánea lo hace poco específico. Los autores proponen la necesidad de pensar la identidad como un proceso y no como una condición.

Por otra parte, Edward Said (1990) propone el concepto de geografías imaginativas para referirse a la dimensión discursiva que media la relación que Occidente ha establecido con una región o “área de estudio”, caracterizada por su alteridad. Said insiste en que los conflictos sobre el territorio “no tienen que ver únicamente con soldados y cañones sino que se refieren, sobre todo a ideas, a formas, a imágenes e imaginaciones”. De esta manera a través del lenguaje y la percepción con los que nos aproximamos a estas regiones se determina la forma particular del encuentro (Serje 2005: 121).

Las regiones son definiciones políticas del un espacio geográfico, una herramienta analítica útil para entender los procesos de construcción de los Estados naciones. Unidades de análisis caracterizada por movimientos cíclicos y dinámicos, en los que es posible observar, desde una perspectiva histórica, la emergencia de nuevas poblaciones (etnogénesis). No para hablar de una “ausencia del Estado” en las zonas periféricas sino para entender los tipos de relaciones existentes entre agentes estatales y locales. A través de la observación de los movimientos de la población y de las políticas públicas, específicamente para mi investigación, aquellas solventadas en las narrativas del *Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Grimson advierte que las poblaciones no pueden ser consideradas sólo como víctimas de las políticas de nacionalización del Estado sino como agentes activos y diversos que participan en la construcción de sus propios sentidos de pertenencia y que además lo hacen con intereses, prácticas y discursos diferentes. De manera que el foco de análisis antropológico está en cómo los agentes locales construyen, producen y reproducen la identidad material y simbólicamente (Grimson 2000: 23).

Desde una perspectiva histórica el Patía ha sido concebido como un espacio marginal, con muchas carencias en diferentes órdenes, marginalidad que es útil pensarla en términos de “vacío institucional” donde sus pobladores construyen creativamente los órdenes sociales deseables. Un espacio en el que se configuran experiencias culturales

locales, es decir, un espacio que posibilita entender lo local como articulador de problemáticas que se desarrollan en otros contextos sociales y que son ejemplos de la interdependencia en mayor escala.

En los registros históricos se destacan eventos de la sociedad patiana que reflejan la tensión entre la represión y la resistencia, es por ello interesante observar como en la actualidad formas de expresión artística, otrora rechazadas, son elementos incluidos por el discurso y la voluntad del Estado y sus instituciones en las narrativas políticas del *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Estas políticas refuerzan la adscripción a un origen, movimiento posterior al surgimiento de una conciencia nacional, pues en este caso se trata de dimensiones locales que refuerzan la creación de modelos de identidad étnica, que para el caso etnográfico consiste en una demanda ideológica de identificación de un grupo con un pasado común. Grupo social que es pensado como una comunidad rural y tradicional, con una relación histórica con el territorio que habitan. Se trata de la creación de una unidad, que comparte además de un origen, una experiencia histórica de formación común.

Existen pocos registros sobre los movimientos poblaciones locales anteriores a la época colonial. El hecho destacado en el poblamiento del Patía es posterior a la incursión del poder colonial en territorios vecinos, específicamente al poder centralizado en la ciudad de Popayán hacia el norte y de Pasto hacia el sur. Como un escenario histórico apropiado para observar las relaciones de fuerza entre los bordes y el núcleo, como procesos continuos de producción de grupos sociales. Específicamente en el escenario del surgimiento de políticas culturales basadas en la formación de identidades étnicas.

Pensar el Patía como una unidad de análisis trasciende el hecho de pensarla exclusivamente como una área geográfica específica con grados de semejanza interna, se trata de la coyuntura histórica, económica y política del territorio, que permite ser pensado como una unidad de análisis con grados variables de uniformidad. En el que la historia no es solo un medio de contextualización sino que es un dato en sí mismo. Aquí el dato histórico simplifica el proceso de formación de grupos sociales en la región, pues destaca eventos concretos que dan pistas sobre un proceso de constantes migraciones de diferentes áreas en diferentes periodos. Este ejercicio de contextualización está orientado al posterior análisis de políticas culturales que emergen como producción de nuevas sociedades y etnicidades (Kopytoff 1987: 8).

Durante los años noventa, con la reglamentación del Artículo Transitorio 55 de la Constitución Política de 1991 y la sanción de la Ley 70 de 1993, se incrementó la participación de profesionales en las ciencias sociales en diferentes procesos nacionales, contribuyendo en la consolidación de un interés antropológico por las poblaciones negras. Inicialmente se destacó el modelo de “comunidades rurales” del Pacífico colombiano. Sin embargo, una década después creció el interés por problematizar contextos urbanos en los que ciertamente reside la mayoría de las poblaciones negras (Restrepo 1999). La ciudad que concentra, de acuerdo a las posibilidades del censo nacional de autoreconocimiento étnico, el mayor número de gente negra es Cali, ciudad en la que durante las últimas dos décadas se destaca la conmemoración de actividades que aluden el origen multicultural de la nación para enfatizar a partir de allí en el aporte de “lo afro”. Un hecho indiscutible es que la criollización de Colombia fue generada por la expansión de los españoles por territorios ocupados por diversos pueblos indígenas, a los que más tarde llegaron africanos en condición de esclavos pertenecientes a diferentes sociedades de este continente. Dichos referentes de memoria se convierten en justificativas para la construcción de discursos sobre la identidad y el pertenecimiento en los que sobresalen ideas de africanidad. Aquí el fenotipo es un referente de distinción entre las poblaciones, sin embargo lo que sería una apariencia, trasciende a esferas de la vida cotidiana para explicar y justificar referentes de unidad social agrupados en torno a lo étnico y a la “cultura”.

Consciente de que las narrativas del patrimonio apelan ineludiblemente a la *cultura*, desarrollo unos breves apuntes al respecto. Es importante hacer una diferenciación entre la cultura como un complejo unitario de presupuestos, modos de pensamiento, hábitos y estilos que interactúan entre sí y, por otro lado, la “cultura” como un metadiscurso reflexivo sobre la primera, lo que sería de cierto modo hablar de sí misma. En los contextos de los festivales de música tradicional, como apuntaré en esta disertación, las categorías de clasificación de los grupos se basan en la “cultura” como un medio performático para establecer diferencias entre grupos. Nociones que empiezan a ser interiorizadas por los grupos como herramientas para afirmar identidad, dignidad y poder delante de Estados nacionales o entidades internacionales. Es claro que los contenidos entre “cultura” y cultura se pueden confundir, pero debe quedar claro que la diferencia está en el contexto de enunciación de estos discursos y en las consecuencias de ellos (Cunha 2003: 313-373).

Si bien los antropólogos han sido los principales portadores de nociones de cultura, esta ha sido adoptada por los pueblos periféricos como un argumento político en la reivindicación de derechos. Como apunta Trouillot “actualmente la palabra cultura está irremediablemente contaminada por la política de la identidad y la culpa – incluyendo la racialización del comportamiento que estaba destinada a evitar” (Trouillot 2011: 175).

Durante el último siglo los esfuerzos de preservación del patrimonio cultural han consistido en el aumento gradual en el número de categorías de objetos y actividades que se consideren dignos de preservación. En un proceso paralelo de expansión surge una proliferación de identidades sociales con pretensiones a la posesión de una cultura digna de respeto y de distinción en un nivel más amplio de regulación geopolítica. Por ello en la actualidad, los antecedentes organizativos alrededor de la exaltación de la “cultura” de un grupo es complementaria para la gestión política y al avance en la desestigmatización de lugares que fueron producidos por la explotación colonial. Como apunta Margarita Serje al referirse a esas nuevas sociedades que generó el sistema colonial moderno “construidas a partir de una serie de instituciones europeas como la esclavitud, la plantación, la hacienda o la encomienda. Sociedades multicolores, marcadas por el designio del mestizaje físico y cultural, producto principal de la violación y de la violencia colonial y, a la vez, signo de la brecha que el deseo y la erotización abren a su sistema de control” (Serje 2005: 27-28). En Colombia el nacionalismo y a su vez el patrimonio nacen entonces anclados al panorama colonial.

En este sentido es muy importante entender la cultura como un proceso de construcción de realidad, inmerso en relaciones de dominación, en el que juegan los propósitos, los intereses y emociones, los que a su vez responden a las condiciones también cambiantes del contexto, siempre en permanente creación por parte de sociedades que reaccionan, rechazan, resisten, que apropian y dan significado de maneras diversas a sus coyunturas, entornos y contextos (Serje 2003: 129). Sin embargo, la definición más generalizada, incluso aquella usada en la Ley de Cultura de Colombia vigente, la define como una serie de rasgos posibles de categorizar, explicar y controlar de una manera objetiva.

Las actividades de preservación del patrimonio o los bienes culturales tienen este enfoque que objetiva, donde lo digno de preservación es imaginado de tal manera que las rutinas burocráticas puedan aplicarse a ello. El punto importante de la relación entre

los bienes culturales y la teoría de la cultura es que cualquier proyecto de preservación cultural debe avanzar en circunstancias históricas específicas. Es imposible preservar la cultura, si el término “salvaguarda” la define como algo que puede ser capturado y congelado en los objetos que consideramos como propiedad o patrimonio de un grupo, una nación o de la humanidad. Como apunta Handler “las configuraciones culturales son determinados productos históricos que deben ser interpretados y traducidos; pero no se puede escribir las leyes científicas sociales que dan cuenta de sus particularidades” (Handler 2003: 363).

Cada sociedad, al determinar qué es lo válido, lo normal o lo aceptable, articula una propuesta sobre la naturaleza de la realidad. Se trata del entendimiento de cultura como un proceso histórico en el cual las sociedades se construyen a sí mismas en su interacción con otras; como formas de entender, interpretar la realidad y de organización para vivirla cotidianamente. Un proceso histórico que articula una red continua de interacciones por medio de la cual se intercambian, se representan, se imaginan y se ponen en escena toda clase de objetos materiales, de ideas y de relaciones personales y sociales. Con la salvedad que en el mundo contemporáneo la cultura no se puede concebir como un sistema totalizante o único, sino constituida por una multiplicidad de culturas. Los grupos humanos crean diferentes clases de culturas, las que a su vez crean diferentes clases de sujetos, los que a su vez crean diferentes clases de grupos sociales (Serje 2002: 128-129).

Contenido de los capítulos

En el capítulo uno expongo lo que sería el campo discursivo de las políticas de la diferencia, señalando especialmente los alcances y limitaciones de las políticas del Patrimonio Cultural Inmaterial – PCI. Destaco la integración de la naturaleza material e inmaterial del patrimonio en la modificación de la Ley general de Cultura, conservando la misma noción de cultura sobre la cual se define el patrimonio como unos artefactos representativos de un sentimiento de pertenecimiento nacional. Al final uso el recurso etnográfico para recrear uno de los festivales de música tradicional del Pacífico más importantes del país, creado como resultado de la lógica multicultural.

En el capítulo dos continuo con la descripción de un territorio inmerso en lógicas de pertenecimiento, donde la nominación (apellido), el territorio y la tradición son formas de pertenecer a colectivos que a su vez son parte de una estructura mayor que

tiene al territorio como base de encuentro comunitario. Se trata de procesos de gestión local de *la tradición* que tienen al pasado como uno de los referentes más influyentes. Sin embargo, esos vínculos culturales con el pasado sólo pueden existir en el presente y sólo dentro de las actividades semióticas actuales. La idea de conservar el pasado, la tradición o la herencia es parte de un proceso de gestión constante, actual e ingenioso.

En el tercer capítulo exploro la tradición como categoría de la práctica social y del análisis social. Para ello puntualizo cómo una iniciativa local llevó a la consolidación del grupo de música tradicional, hoy conocido como Son del Tuno, considerado la institución más representativa del proceso de gestión del patrimonio de esta comunidad en el valle del Patía. Una descripción que posiciona este acontecimiento como parte de un proceso de más de 25 años.

En el cuarto capítulo analizo cómo, a pesar del discurso hegemónico y global acerca del patrimonio, las prácticas y las percepciones locales hacen un ejercicio de interpretación y modulación del mismo. Lógicas que atienden a diferentes intereses, valores e interpretaciones. Para ello analizo las tensiones entre la categoría normativa de Patrimonio Cultural Inmaterial y la categoría nativa de tradición.

CAPÍTULO 1

Políticas públicas de la cultura, políticas de la diferencia

“La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad”, dice la Constitución Política de Colombia de 1991” (Ministerio de Cultura).

En este capítulo presento algunos conceptos que me parecen estratégicos al trabajar sobre las políticas culturales que se ocupan de la *salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* en Colombia. Mi intención es observar, inicialmente desde los marcos legales, cómo los procesos de patrimonio cultural inmaterial, estructuran y vehiculan reconocimientos de pertenencia/diferencia. Continúo sobre las interpretaciones que instituciones, personas y grupos hacen de esas legislaciones, usando como ejemplo primero un proceso burocrático de la UNESCO y después un festival de música tradicional en Colombia. Este primer capítulo es el preámbulo de una etnografía sobre un *proceso de fortalecimiento de tradición musical en una comunidad de campesinos negros en el valle del Patía*.

Para ello realizaré una breve contextualización histórica con el fin de localizar las instituciones y los marcos legales que promueven estas políticas, explorando primero, el campo discursivo de las políticas culturales donde la otredad cultural ha llegado a tener valor, para enseguida analizarlo desde escenarios locales. Después, partiendo de un análisis de las políticas de patrimonio desde su implementación y de la forma cómo en la práctica se articulan a procesos sociales particulares, observaré los reconocimientos de diferentes *artefectos culturales*⁵ como parte del plan de acción de los discursos de *Patrimonio Cultural Inmaterial* (denominado PCI) formalizados por la UNESCO y replicados por el Ministerio de Cultura de Colombia – MinCultura.

Para las reflexiones de la segunda parte de este capítulo tomo como ejemplo la

5 Llamo artefacto cultural a todo dispositivo material y simbólico que es potencialmente cultura (incluyendo lo que la ley denomina bienes y manifestaciones), a la manera de adjetivos que definan este nombre femenino; es decir, cualquier entidad susceptible al reconocimiento público e institucional, que supone el Patrimonio Cultural Inmaterial. Hablar de artefacto cultural me parece apropiado al entenderlo en su sentido literal como “algo hecho de cultura”. La relación arte - cultura es en las legislaciones y en el sentido común de muchos ciudadanos, a pesar de ser un paradigma superado por la teoría antropológica, una relación frecuente; en algunos casos se trata del arte siendo englobado por la cultura, la cultura como una noción que es siempre desbordada en la búsqueda de sus propios límites. Desarrollaré esto más adelante en este capítulo.

inclusión de ocho artefactos culturales que representan a Colombia en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* desde el 2008 hasta el momento. Se trata de diferentes escenarios locales que representan el imaginario de *nación diversa* a través de la demanda de políticas culturales de orden global.

En la última parte de este primer capítulo, presento a partir de mi experiencia etnográfica en la celebración del Festival de Música del Pacífico colombiano Petronio Álvarez del 2013, la interacción de diferentes actores sociales que hacen parte de este proceso promovido por políticas públicas que reconocen la diferencia cultural. Es decir, expongo este festival como un escenario, en el que las músicas tradicionales son el texto cultural sobre el que se potencializan imaginarios de pertenecimiento regional y racial, en este caso, la región Pacífico y la caracterización de grupos étnicos. Un escenario para expresiones estéticas locales que históricamente se han presentado como folclor y que en la actualidad son agrupadas bajo la categoría de patrimonio intangible (Ochoa 2003a: 102); trayectoria que se puede resumir como un reconocimiento institucional que en Colombia inicia con la identificación de un tipo de expresiones que han venido siendo clasificadas como folclóricas y que a partir de un proceso burocrático se empiezan a denominar como PCI.

Desde diferentes herramientas metodológicas – como el análisis del discurso, la observación-participación, y, en la medida de lo pertinente, haciendo uso del recurso de contextualización histórica – con el recorrido de este texto busco, por un lado, cuestionar cómo los procesos legitimadores, relacionados con el PCI, potencializan negociaciones de sentido, y cómo a la vez, la tradición oral, la música y performances en general, entre otras manifestaciones que involucran experiencias sonoras, son evaluadas bajo los criterios normativos y las convenciones promovidos por la UNESCO. Consideraciones que a la vez son replicados por los países miembros, para este caso, Colombia por medio del Ministerio de Cultura – MinCultura, como “entidad rectora del sector cultural”.

Las dos partes que conforman este capítulo, son entre sí correlatos sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, un discurso en el que instituciones de carácter político, económico y académico intervienen. El objetivo es observar, los efectos localizados que tienen los discursos sobre el PCI accionados desde una geo-política global.

Para Gonçalves la noción de *patrimônio* no es simplemente una invención moderna que surge en los procesos de formación de los Estados nacionales, es también una categoría de pensamiento ya que remite a un proceso de clasificación, en el que, sea el caso, objetos muebles o inmuebles son expuestos como representativos de un grupo social en oposición a un determinado “otro”. (Gonçalves 2007: 109). Por ello, la noción de *patrimônio cultural* surge en un contorno semántico reciente, condición en la que los Estados modernos buscaban nuevos valores civiles y despertar el nacionalismo (Therrien 2011). Sin embargo, el posicionamiento de Gonçalves es entender los patrimonios culturales como “elementos mediadores entre diversos domínios social e simbólicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre passado e presente, deus e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc.” (Gonçalves 2007: 198). Se trata de una concepción de patrimonio en términos etnográficos, que intentaré desarrollar en los siguientes capítulos, tomando como eje de mi reflexión, la *tradição* como categoría nativa y el *patrimônio cultural imaterial* como categoría institucional. Así encuentro en los marcos legales un primer escenario importante en el proceso de aproximación sobre los discursos del patrimonio, pero no es mi intención concentrarme en ellos sino tomarlos como punto de partida de mi análisis.

Los discursos de patrimonio cultural están “presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memória’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades” (Ibídem 141) y que la “noção de discurso aparece aqui como formas de ação, no sentido em que o que falamos ou escrevemos tem efeitos sobre as situações que vivemos. De certo modo os discursos de patrimônio são o patrimônio, na medida mesmo em que o constituem de diversas formas” (Ibídem 143). La propuesta de este autor es interpretar los discursos del patrimonio cultural como narrativas que a su vez son organizadas entorno a “palabras clave” –trayendo la idea de Williams (1976) – como cultura, sociedad, memoria, identidad; tan clásicas las primeras como contemporáneas las últimas. Categorías que han sido pilares de los estudios antropológicos y que son también fundadoras de los discursos sobre patrimonio cultural, en los que la idea de nacionalidad y humanidad se correlacionan como nuevas dimensiones que definen la disciplina antropológica moderna.

Existe entonces un nivel de riesgo en pensar el patrimonio cultural desde un

abordaje antropológico, pues en ambas narrativas es pilar la categoría *cultura*. Esto compromete las interpretaciones sobre las políticas culturales pues existe mucha proximidad con algunas de las narrativas teóricas de la disciplina. Tomaré como ejemplo la definición de cultura concertada en la declaración mundial sobre las políticas culturales de la UNESCO (realizada en México del 26 de julio al 6 de agosto de 1982), entendida como un conjunto de relaciones simbólicas que extrapola lo material y que cohesiona un grupo social, definición que es esencialmente la misma ofrecida como parte de los “principios fundamentales y definiciones de la ley 397 de 1997” o Ley General de Cultura, en la que también se oficializa la creación del Ministerio de Cultura de Colombia:

Cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y emocionales [afectivos] que caracterizan a los grupos humanos [una sociedad o un grupo social] y que comprende más allá [Ella engloba, además] de las artes y las letras, [los] modos de vida, los derechos [fundamentales al ser] humanos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (MinCultura 1997, entre corchetes lo que fue suprimido o modificado de la definición de la UNESCO 1982).

En este punto es importante destacar la advertencia de Appadurai (1990: 300) sobre el problema semántico (equivalencias lexicales) y pragmático (traducción en contexto) producido por lo que este autor denomina “la diáspora de las narraciones políticas”. Dado que la difusión de términos e imágenes del mundo es en parte lo que ha permitido a los distintos Estados-nación organicen sus políticas en torno a diferentes palabras clave, Appadurai advierte sobre el cuidado en la traducción de estas palabras clave en diferentes contextos espaciales, así como alerta sobre los problemas que genera el uso de lenguaje especializado al ser accionado como discurso político público, pero también de categorías y conceptos que definidos desde marcos legales pasan a ser resignificados en contextos locales desde donde se reclama el reconocimiento como parte de dicho *patrimonio cultural*.

La concepción humanista de la antropología, concibe a la cultura como expresiones diversas, en el plural, que en sus diferencias hablan sobre la igualdad entre los hombres; en decir, se trata de la capacidad generalizada de representarse a sí mismo y a los otros –un debate entre dos grandes tensiones localizadoras del individuo–, representaciones que pasan por órdenes simbólicos, prácticos y políticos (Abreu 2009: 47-48).

Dentro de este mismo entendimiento, el patrimonio antes de ser un discurso que

institucionalizó el folclor, en procura de la búsqueda interna de artefactos culturales que hablaran de un colectivo homogéneo llamado nación, es una forma de transmisión de conocimiento de grupos cohesionados. El folclor, en ausencia del reconocimiento de autoría a sus creadores, fue considerado parte del dominio público y perteneciente a la nación (Ochoa 2009). El patrimonio cultural inmaterial, como categoría normativa de los marcos legales, es un concepto que puede ser historizado.

Patrimonio Cultural Inmaterial – PCI

El PCI es una categoría normativa e institucional propuesta en principio por la UNESCO y proyectada sobre las determinaciones que a este respecto tomen las delegaciones de los Estados firmantes. Las determinaciones sobre las políticas públicas relacionadas con el PCI no son en la actualidad una decisión exclusiva del Estado nacional colombiano y es de suponer que casos semejantes ocurran entre los 163 países miembros.

Para el caso que me interesa apuntaré desde la revisión bibliográfica algunas fechas en las que se destacan hechos relevantes, que en términos de legislaciones contribuyeron a la formulación de las políticas de PCI a nivel transnacional. Dentro de los tratados internacionales que fueron instaurados en Colombia se destacan: el Tratado sobre la protección de muebles de valor histórico en 1936, mismo año en que se realiza el Pacto Roerich para la Protección de las Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos; la Convención sobre medidas para prohibir e impedir la importación, la explotación y la transferencia de la propiedad ilícita de bienes culturales en 1986 (MinCultura 2010: 15). En ellos se ratificaba la concepción de preservación del patrimonio totalmente fundada sobre un objeto y en su autenticidad, tanto a nivel nacional como internacional. (Sant’anna 2009: 51). Según Sant’anna es después de 1972, que países de tradiciones occidentales (pues esta autora se refiere a las diferencias en la concepción de patrimonio, desde la oposición de dos grandes lógicas: el mundo oriental y el mundo occidental) empiezan a pensar en el valor cultural inmaterial de las manifestaciones populares, a través de la aprobación de Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO. La respuesta fue dada en 1989 por medio de la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular. El foco de interés continuó siendo la conservación y la generación de mecanismos de protección, aunque para este momento se refieran a manifestaciones que trascienden el

carácter material del patrimonio (Ibídem 53).

La configuración del campo de lo patrimonial en Colombia inicia a mediados del siglo XIX con la exposición de Tesoro Quimbaya⁶ y la institucionalización de las academias de la Lengua y de Historia en 1872 y 1902. Durante lo corrido del siglo XX⁷ se adoptaron en el país muchas legislaciones que resaltaron el carácter material del patrimonio, dirigida a preservar sitios arqueológicos, obras de arte, monumentos y lugares históricos y coloniales. A partir de 1938 las políticas interesadas en la protección se enfocaron concretamente en considerar el *patrimonio arqueológico*. Entre 1993 y 1997 se instituyó la lista de monumentos colombianos, en la que fueron catalogadas varias casas, haciendas, edificios públicos, áreas y objetos arqueológicos como bienes patrimoniales por medio de declaratorias hechas dentro del Congreso de la República (Therrien 2011: 242).

Ahora, la categoría de patrimonio cultural inmaterial surge en Colombia durante la última década como un reconocimiento institucional de artefactos culturales que desde mediados del siglo XIX fueron denominados como costumbres, fiestas, historias, comportamientos y expresiones, que eran agrupados todos como folclor. Manifestaciones transmitidas básicamente por vía oral y que llamaron la atención de las elites letradas. De manera que, mientras los grupos hegemónicos fijaron un alto valor en ciertos bienes culturales, aquellos con obvias evidencias del influjo europeo, después criollo y finalmente mestizo, paralelamente incorporaron algunos bienes populares bajo el nombre de folclor, constituido:

[...]en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la Colonia o en las gestas de la Independencia, en otros casos convirtiendo en matriz ahistórica ciertos rasgos que distinguirían nuestra personalidad nacional de lo Otro: lo foráneo, lo imperialista. Ya sea como folclor predominantemente rural o urbano, tales tendencias coinciden al pretender encontrar la cultura nacional en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en “virtudes” del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando (García 1987: 32).

Uno de los proyectos nacionales desarrollados en este sentido fue la Comisión Corográfica realizada entre 1850 y 1859. Este fue un primer intento por sistematizar la geografía general de Colombia en un mapa, tenía como objetivo realizar un trabajo

6 Una colección de 230 objetos de orfebrería precolombinos, entregada por el gobierno de la Monarquía española al Estado colombiano.

7 Algunos pocos de los artículos de leyes emitidas desde 1924 se mantienen vigentes en la legislación colombiana, que están hoy plenamente integrados en la Ley 1185 de 2008 (MinCultura 2010).

descriptivo del país no sólo en términos geográficos y cartográficos, sino también de los aspectos de la vida social y cultural de sus habitantes.

Vemos que los métodos de investigación para acceder a nuevos conocimientos no han cambiado mucho, se sigue pensando en términos de recolección y clasificación como materia prima de inventarios, catálogos, listados (ganan nuevos adjetivos que generan nuevas clasificaciones: representativos, en riesgo, de la nación, de la humanidad...). No solo se trata de destacar el delirio clasificatorio de la estructura mental humana, sino de notar que la reacomodación de la información en categorías de análisis no es muy original si la vemos con cierta profundidad histórica. Pero esa es otra discusión. Retomemos. Del interés de las elites que gobernaban la República Nueva de Granada en el siglo XIX (hoy Colombia) por conocer las formas de vida del pueblo, resultaron una serie de documentaciones, descripciones y redacciones que hablaban principalmente de poblaciones citadinas y rurales de la región andina, en las que poblaciones indígenas y negras no tenían lugar, o mejor lo tuvieron como grupos marginales.

Es sólo después de la Comisión en 2003 de la UNESCO que el Estado colombiano busca nuevos símbolos de identidad nacional por fuera del ideal de nación mestiza; es decir, desde el cambio constitucional en 1991 que reconoció el estatus multicultural de la nación, de hecho hasta el 2003 no se habían sometido a un proceso de declaratoria ningún artefacto cultural que hablara de poblaciones indígenas, negras o campesinas. Declaraciones que inician siendo básicamente unos actos legislativos en el Congreso de la República, en los cuales prima el interés político de los ponentes en el Congreso. Es en esta coyuntura que el Patrimonio Cultural Inmaterial es una categoría en la que se potencializan lógicas multiculturales para el reconocimiento de los derechos de las minorías.

Diríamos entonces que la noción de patrimonio intangible o inmaterial surge de la confluencia de intereses y preocupaciones de orden global con la UNESCO como organización que desborda las fronteras nacionales, lidera acciones y sugiere políticas que influyen en las determinaciones internas de los 193 Estados miembros. Esta interconexión es parte de una cadena causal que ubica la categoría de patrimonio en marcos legales paralelos de la UNESCO y MinCultura. Sin embargo, los contextos históricos en que dichas legalidades se instauran en cada país son particulares, pues a pesar de la dependencia entre las legislaciones, las interpretaciones sociales sobre las

políticas no serán las mismas a pesar de la subordinación transnacional en las que éstas emergen, el paso por diferentes niveles de integración es determinante. Las legislaciones necesariamente serán interpretadas por personas y grupos que se sientan aludidos o no por aquellas inclusiones, adecuándolas a contextos y sentidos locales. Pero antes de enfocarme en ellos resulta provechoso conocer el entramado de redes que constituye cualquier escenario local; es decir, entender los procesos de circulación y traducción de las políticas culturales en contextos sociales localizados.

La UNESCO sería desde esta perspectiva la articuladora del viaje de categorías e imágenes a través del mundo, propiciando la proyección del Estado-nación desde similares políticas culturales. Es ineludible la función histórica del patrimonio cultural en la construcción de la nación, lo que contribuye a discutir la idea de patrimonio de la humanidad y patrimonio de la nación como categorías que se debaten entre matices de lo global y lo local, con argumentaciones semejantes cuando son expuestas bajo nociones de humanidad y etnicidad.

El establecimiento de políticas de patrimonialización identifican en la cultura su capacidad de cohesionar un colectivo, una estrategia accionada para la construcción y consolidación de lo nacional. La centralidad de la cultura es lo que legitima dichas políticas. Ahora, lo que estas políticas de patrimonialización entienden por cultura, según la definición sustentada en las leyes de la UNESCO y de MinCultura, dice comprender algo más allá de las artes. Sin embargo, el esfuerzo por patrimonizar la cultura inicia identificando las *obras de arte* y los monumentos representativos de los Estados-nación. Las ideas de salvaguarda y conservación de patrimonios nacionales hicieron parte de los intereses de los gobiernos de varios países europeos desde el siglo XIX (Sant'anna 2009), quienes justamente se enfocaron en objetos de arte y edificaciones relacionadas a la concepción de monumento histórico, preocupación desatada por el paso accidentado de la guerra sobre la infraestructura de los Estados-nación, que al ver entonces la fragilidad de su materialidad sintieron amenazado también su genialidad y riqueza, sentimiento de vulnerabilidad que llevo a los estados a la creación de unas legislaciones para conservar sus monumentos históricos representativos y garantizar así la preservación del discurso de la nacionalidad como unidad (Abreu 2009).

La relación entre arte, cultura y patrimonio como categorías centrales en el debate del *Patrimonio Cultural Inmaterial*, habla de un discurso fundado en categorías del

pensamiento occidental y moderno, como una relación naturalizada que es posible observar históricamente. Lévi-Stauss apunta por ejemplo que la comparación entre arte moderno y arte primitivo debe hacerse sabiendo que las dimensiones históricas que las definen no son simplemente el de moderno y primitivo, pues la “historia é uma categoria interior a certas sociedades, um modo segundo o qual as sociedades hierarquizadas se auto-aprendem, e nao um meio no qual todos os agrupamentos humanos se situam do mesmo modo” (Charbonnier 1989: 54-55). En este caso la noción de historia que registra la instauración de las políticas de patrimonio cultural es aquel encuadre que conocemos como occicéntrico y hegemónico.

En las legislaciones colombianas la palabra arte es usada en cuatro contextos específicos, a saber: 1. al referirse a un contexto en la historia del arte occidental, por ejemplo: arte Colonial, como un calificativo hecho a ciertos trazos en la arquitectura de una ciudad construida a partir del siglo XVI durante la época colonial española, 2. para aludir a “obras de artes” o “colecciones de arte de museos” generalmente en el esfuerzo por enlistar los considerados *Bienes de Interés Cultural* siempre relacionada con “sitios arqueológicos, monumentos, obras de arte y, fundamentalmente, los lugares históricos y coloniales”, 3. para clasificar las llamadas “expresiones culturales” en campos con diferentes enunciaciones estéticas como “artes plásticas, artes musicales, artes escénicas, artes visuales, artes literarias”, y 4. refiriéndose a los convenios institucionales entre entidades que “fomenten el arte y la cultura” como categorías con valoraciones positivas de gestión social (Ley 397 de 1997). Los dos primeros usos son expresiones propias del contexto de la historia del arte occidental. Las dos últimas, llaman más mi atención porque refieren a una negociación de sentido equiparable entre “manifestaciones culturales” y “manifestaciones artísticas”, relación que me permite argumentar que las políticas de patrimonio conciben el arte como una herramienta de identificación que está cerca tanto de la idea de reproducción como del presupuesto de creación. El cuarto uso en especial, en que arte y cultura se relacionan como formas privilegiadas para promover el desarrollo de una sociedad, está muy próximo de un paradigma que se pretende superado por la teoría antropológica, que es el sentido de cultura como un conjunto de conocimientos valorativos sobre eruditos y refinados modos de ser. En este mismo sentido esta dupla da nombre a los *Consejos Departamentales y Distritales de las Artes y la Cultura*, que son los entes asesores en determinados niveles geopolíticos (nacional, departamental y municipal) “para aprobar

y ejecutar políticas, planes y programas de los sectores artísticos y culturales”. En cada consejo tienen aforo 17 representantes de todas las partes involucradas, desde servidores públicos, representantes de ONG y voceros de las comunidades a nivel local⁸.

En los casos en que las artes en plural son englobadas por la cultura en singular, se trata de la lógica promovida por la ley de patrimonio en que la cultura es integradora. Una narrativa en la que cultura engloba al arte y ésta última concibe al patrimonio, como si cada categoría fuera encapsulada por una anterior; en los discursos de patrimonialización la Cultura es usada como una gran sombrilla que abarca variadísimas expresiones de orden simbólico y material.

Resulta interesante traer el argumento de Bourdieu (2007) para destacar la autonomía de cada grupo social para escoger lo que considera digno de ser solemnizado, dentro de amplias posibilidades de representación y registro, pero especialmente destacando que las jerarquías establecidas dan cuenta de un amplio orden social, pues las legitimidades se construyen en un proceso de aprendizaje, del que la catalogación es parte, y en el que interactúan varios niveles de integración que trascienden el nivel local de valoración. ¿Podríamos decir entonces que cada grupo escoge lo que merece ser “patrimonializado”? En el orden teórico, debería ser así, pero más que afirmar o negarlo desde el orden práctico, el cuestionamiento está orientado a reconocer que la categoría de patrimonio tiene diferentes usos de acuerdo al lugar desde donde se accione, en las que también son herramientas de distinción las experiencias de clase, género y grupo étnico, entre otras catalogaciones usadas en las ciencias sociales. Además la determinación de personas y grupos por ser parte de los procesos de creación y fortalecimiento cultural orientados por políticas específicas, hace parte de una esfera pública más amplia en el que confluyen no sólo actores sociales sino instituciones y recursos.

Salvaguardar lo inmaterial en la nación multicultural

El momento en que las instituciones que regulan los acuerdos que definen el patrimonio cultural dejaron de limitarse a monumentos y objetos coleccionables, abriendo paso a

⁸ Esto de acuerdo exclusivamente a lo citado en la Ley de Patrimonio Cultural, concretamente en el artículo 16 de la misma, porque durante mi temporada de trabajo de campo fue poco lo que pude saber sobre estos concejos, pues quienes están enterados de la existencia legislativa de esta agremiación, desconocen las dinámica de encuentro y determinación práctica de un grupo que en algunos casos se integra sólo por la nominación de los miembros pero no trasciende en procesos de gestión.

expresiones que incluyen la performance y la tradición oral entre otros artefactos culturales ligados a conocimientos heredados, no es exclusivamente determinado por la vinculación de Colombia como país miembro de la UNESCO, pero este vínculo supranacional interfiere evidentemente en las medidas legales orientadas a la protección y fomento de bienes patrimoniales de naturaleza intangibles tomadas por el Estado colombiano. Una de las particularidades a partir del momento en que la noción de inmaterial se empieza a destacar en el ambiente de la conservación patrimonial en Colombia, es que los discursos de enunciación de este tipo de patrimonio abren espacio a usos culturales contemporáneos, urbanos y rurales sin que la dimensión histórica sea central en la relación del grupo.

Colombia ingresó a la UNESCO el 31 de octubre de 1947 y firmó la Convención sobre el Patrimonio Mundial el 24 de mayo de 1983. En la Ley 397 de 1997, o Ley General de Cultura, incluyó como parte del patrimonio cultural las manifestaciones de cultura inmaterial. La Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO celebrada en 2003, fue suscrita y ratificada por el Estado colombiano mediante la Ley 1037 de 2006. Las políticas de protección al PCI promovidas por MinCultura, están basadas en la directriz de la UNESCO aprobada en 2003. La cual plantea que el patrimonio inmaterial (llamado también patrimonio viviente) debía “cuidar del exterminio o salvaguardar manifestaciones de culturas tradicionales ante los procesos de mundialización que ponen en riesgo de deterioro e incluso de desaparición, como consecuencia de las dinámicas homogeneizadoras de la globalización” (UNESCO 2003). Dentro de la concepción quizá de que el carácter inmaterial del patrimonio lo tornaría aún más vulnerable (Abreu 2009: 85).

Sin embargo, emprendimientos por registrar diversos artefactos de la cultura nacional colombiana, anteriores a estas legislaciones, donde la gran categoría para agruparlos era el folclor, el Estado nunca tuvo la obligación de crear dispositivos de salvaguarda. Sí se promovía el folclor era porque representaba aquella unidad nacional en construcción, no porque se considerara en peligro de degradación o extinción. El interés del Estado colombiano era otro, se trataba de la búsqueda por crear su propia nación, una comunidad imaginada como mestiza, en las que sus formas de festejar, de vestir, de hablar, en suma de vivir, también lo fueran. Durante el siglo XIX sucedieron cinco formas de instaurar una República independiente de la Colonia española. Cada una llevo a múltiples organizaciones, además de territorio, el sistema político y en las

nominaciones. Sin duda existía un afán por integrar al pueblo en un imaginario de identificación general, pero en la búsqueda de aquello que fundara ese sentimiento nacionalista sólo tuvieron tiempo de crear un nuevo imaginario, todos seríamos mestizos.

La denominación de PCI actual en ambas organizaciones gestoras de estas políticas (UNESCO, MinCultura) identifica la idea de protección de la diversidad en riesgo ante el poder uniformizante de la globalización. La noción de salvamento de estas políticas, puede entenderse en el mismo sentido en que se pensaron en su momento los museos, como un espacio de resistencia a la globalización, en el que se construye una memoria social desde diferentes rótulos, el más explorado de ellos es sin duda el de nación.

Es importante pensar la categoría de PCI como acciones y actividades que se transforman constantemente de acuerdo a los interés y a las agencias que los vehiculen (Gonçalves 2012). Sí en Colombia el proceso interno de constitución de la sociedad nacional estuvo en sus principios ligado al folclor, a partir de la década de 1990, es la noción de culturas populares la que amplía la búsqueda de artefactos culturales identificados con el proyecto nación. Esto se hace principalmente a través de la organización de programas de encuentro cultural⁹, festivales de música tradicional y actividades en los que la cultura se entendía como unos rasgos concretos capaces de circular fuera de sus lugares de producción, indicando un proceso de inclusión de la cultura en el mercado capitalista.

Como he venido insistiendo, el manejo del patrimonio cultural colombiano, corresponde al Ministerio de Cultura creado en 1997. Aquí, la Dirección de Patrimonio es la encargada de los aspectos relacionados con el PCI. Esta Dirección cuenta con un grupo de PCI encargado de divulgar las normas y políticas, hacer seguimiento a las actividades de salvaguarda, capacitar y, en general, coordinar las actividades relacionadas con la conformación de la Lista Representativa del nivel nacional y las candidaturas ante la UNESCO. La particularidad para el caso colombiano es que esta

⁹ Como el programa “CREA: una expedición por la cultura colombiana” implementado por Colcultura (luego MinCultura) entre 1992 y 1998, se trataba de una serie de encuentros de expresiones culturales tradicionales, folclóricas o populares en diferentes escenarios a nivel municipal, departamental, regional y nacional, niveles por los que artistas locales iban ascendiendo si el paso por las eliminatorias entre grupos era exitoso. Y como otros proyectos de menor envergadura como Aluna y Yuruparí, que consistían en unas Jornadas Regionales de la Cultura Popular realizados entre 1990 y 1992 (Ochoa 2003a: 30-31).

Dirección aunque clasifica la naturaleza de los patrimonios en material e inmaterial, son tratados por los mismos lineamientos de política pública y de planes de acción (Therrien 2011), condición que se puede observar en desarrollo en el cuarto capítulo de esta disertación.

Además, los espacios para la reflexión sobre los significados y las representaciones de estos artefactos culturales no son un objetivo de las políticas públicas, su propósito es ampliar la existencia del sentimiento nacional hasta las periferias, a grupos tradicionalmente subordinados desde la inclusión de la diferencia, o de la diversidad en su forma positiva. Legitimándose desde el Estado-nación una forma de patrimonizar la diversidad cultural desde la lógica de políticas multiculturales, en Colombia la diversidad cultural se empieza a pensar cuando la categoría de inmaterial se incluye en las políticas públicas (Ibídem), desde luego los grupos marginados fueron excluidos por la pobreza de su cultura material y ganan valor en el nuevo contexto de construcción de la nación diversa. La diversidad nombra un campo de luchas por derechos culturales y territoriales, que accionan transformaciones estéticas sobre expresiones localizadas, en procura de la diferencia. Esto genera nuevas fragmentaciones. Así como la diferencia entre razas es una construcción histórica y cultural, que biológicamente no se puede comprobar, las políticas multiculturales generan fragmentaciones que antes no existían y que se pueden observar en eventos localizados (fragmentaciones, no como metáfora de grupos cerrados sobre sí mismos, sino como grupos sociales que agencian sus diferencias culturales desde un mismo tipo de discurso, pero en el que cada grupo busca diferenciarse de los otros con recursos semejantes). Las políticas basadas en lógicas multiculturales generan unos espacios de reclamación de derechos que imponen sus propios límites, en la que las categorías: raza, cultura y grupo étnico, resultan ordenadores de las asimetrías de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales.

En términos históricos, las primeras políticas de patrimonio se construyen pensando en una unidad, cuyos artefactos culturales dieran cuenta del sentimiento nacional. Los ordenamientos constitucionales que los Estados latinoamericanos vienen produciendo desde la década de los ochentas se establecieron como puntos de ruptura de esta lógica, al menos en términos de legislación, ordenamientos donde el Estado reconoce la existencia de grupos étnicos y las políticas culturales se han desarrollado de acuerdo al nuevo orden multicultural.

Para Peter Wade (2011) el multiculturalismo es más que una política, es un campo de lucha en el que están por definirse sus efectos políticos. Definición que es en sí una provocación para pensar sobre aquellos efectos que ya se dejan percibir. El multiculturalismo ha promovido unas prácticas que son adoptadas como parte de un hecho histórico y social representado por la heterogeneidad cultural. Unas prácticas articuladas a la producción, manejo y disputa de poblaciones desde su diferencia cultural, así como interesadas en configurar nociones de bienestar que regulen su vida social. Unos marcos de los Estados-nación para producir y administrar la diferencia etnizada. En Colombia, como en otros contextos de América Latina, se trata de poblaciones indígenas y negras catalogadas como grupos étnicos. Las aproximaciones entre estos grupos y el Estado se han dado principalmente en el campo jurídico, como espacio político para las demandas y las negociaciones legales (Bocarejo y Restrepo 2011: 7-9). El multiculturalismo en Colombia reconoce y celebra la diferencia cultural étnica, conduciendo procesos que han llevado a la otorgación de derechos especiales, promovidos como medidas de acción afirmativas que buscan corregir desigualdades producidas por procesos pasados y actuales de discriminación (Wade 2011). Sin embargo, la posición que académicos e investigadores interesados en observar estos procesos asuma, debe reconocer que estos discursos movilizan también nuevas fragmentaciones sociales que en algunos casos promueven nuevas formas de segregación y exclusión.

La cultura, un factor integrador del patrimonio

El estado-nación es el producto de una labor continua de regulación, de construcción de fronteras y barreras y de representación; en una palabra, de excepcionalización (Wade 2011: 19).

La noción de cultura es traspasada tanto por las ideologías que componen el Estado como por el proyecto de nación en construcción. La idea cultura mestiza, por ejemplo, integró las colonias que pasaron a proyectarse sobre la empresa del blanqueamiento (ver Castro-Gómez 2005); la idea de nación promovida en Colombia antes de la constitución de 1991 es una noción que perdura más allá del cambio a nación pluricultural y multiétnica que ésta promulgó (Chaves 2011). Actualmente podemos observar como aquel reordenamiento del imaginario de nación incluye artefactos culturales del arquetipo mestizo que otrora se pensaba como parte de la unidad nacional, de modo que expresiones del folclor y de las llamadas culturas populares protagonizaron estos

reconocimientos diferenciales desde las narrativas del PCI.

El Estado regula la noción de Patrimonio Cultural principalmente a través de la Ley 397 de 1997 o Ley General de Cultura, en la que “se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias” (MinCultura 1997), que fue a su vez modificada y establecida en la nueva Ley 1185 de 2008 o Ley de Patrimonio Cultural, “en la que se integra la calidad de material e inmaterial del patrimonio cultural de la nación”, y, la ley 1037 de 2006, que es la adhesión a la Convención Internacional de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial aprobada por la Conferencia General de la Unesco en 2003. La adhesión o modificación de la legislación colombiana en lo relacionado con el Patrimonio Cultural, habla de la interdependencia entre las políticas emitidas por acuerdos transnacionales y las formuladas por el MinCultura. Con todo, no rendiría mucho provecho enfocarme exclusivamente en las normas jurídicas, no sólo porque las leyes y las legislaciones en Colombia son modificadas constantemente, sino también porque lo que me interesa del marco legal sobre patrimonio cultural es percibir los cambios y continuidades en los conceptos y en los intereses sobre los que se consolidan dichas legislaciones. Especialmente el concepto de cultura que representa el cimiento de toda la lógica del patrimonio en Colombia.

De la modificación de la Ley general de Cultura para la Ley del Patrimonio Cultural destaco la integración de la naturaleza material e inmaterial del patrimonio conservando la misma noción de cultura sobre la cual el patrimonio se ubica como unos artefactos representativos de un sentimiento de pertenecimiento nacional (quizá un ethos colombiano), sustentados en una amplia serie de caracteres diversos:

Integración del patrimonio cultural de la Nación: el patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico (Artículo 4, Ley 1185 de 2008).

Parte del hecho de no discriminar la naturaleza de estos patrimonios, podemos interpretarla como una enunciación que más que definir qué es el patrimonio cultural, establece unos parámetros para regular en lo corrido de la ley las ideas de protección o

salvaguada – aunque no todas expresiones requieran de los mismos cuidados de salvaguada o algunas incluso no requieran salvamento – así como los estímulos económicos, los derechos de propiedad, de circulación y la sanción en casos de daño de los artefactos. Estos parámetros además, de ser reguladores de procesos oficiales de reconocimiento de una amplia serie de artefactos que hablan de la identificación con una cultura e historia nacional y/o local, son parte de procesos más amplios y complejos que asumen la cultura en un campo donde se potencializa la diversidad; es decir, la cultura como objeto de elaboración de las políticas públicas. Así se extiende la idea de patrimonio hacia grupos históricamente subordinados, ahora privilegiados desde la diferencia, como una noción que hace parte de un proceso de representación mayor en que diferentes actores sociales y agencias de reconocimiento se encuentran involucrados y contribuyen a sustentar las “concepciones de memoria, historia, nacionalidad y formas de representar valores e ideas” de personas y grupos que se identifican en artefactos culturales sensibles a ser patrimonializados (Trajano Filho 2012a: 14-16).

Niveles de regulación del PCI

Es parte de este ejercicio entender cómo la noción de *universal* es vehiculada por algunas organizaciones desde niveles de regulación geopolítica representan diferentes matices de lo *particular*, evidenciando un constante tema de interés de antropólogos y estudiosos de las ciencias sociales en general, una tensión que logra conquistar la atención de estos estudiosos desde diferentes abordajes.

A nivel transnacional la pretensión de universal del PCI ha sido impulsada principalmente por la UNESCO. Se trata de la emisión de directrices que influyen de manera directa las determinaciones que tomen a nivel nacional cada país firmante, así como las instituciones que interactúan a nivel nacional para promover el PCI como unas políticas públicas interesadas en salvaguardar manifestaciones que representen la diversidad nacional.

De la revisión e identificación por las leyes que regulan actualmente el patrimonio en Colombia fue posible reconocer que la concepción del *patrimonio cultural* hace parte de un proceso de reestructuración constante, el ejemplo más evidente de ello es el paso de: una concepción monumental, pensada en tanto objetos de arte, sitios arqueológicos y edificaciones ligadas a la época colonial, a una inclusión que da prioridad al carácter intangible de las festividades y las prácticas cotidianas. La inserción de lo inmaterial en

el discurso de patrimonialización abre un escenario importante para observar qué tan participativos e inclusivos resultan estos nuevos marcos normativos para los intereses de grupos locales o regionales ó si por el contrario la narrativa de lo inmaterial continua soportándose sobre la base de la nación, ignorando la experiencia local desde donde se construye el sentido de lugar y donde se establecen los sentidos de pertenencia.

Los listados

La Ley de Patrimonio Cultural (1185 de 2008) se focaliza en desarrollar un régimen especial para la “protección, salvaguardia, sostenibilidad, divulgación y estímulo de los bienes muebles e inmuebles del patrimonio cultural” que por su valor adquieren la categoría especial de Bienes de Interés Cultural – BIC, y que son administrados de acuerdo al Régimen Especial de Protección y el Régimen Especial para la Salvaguarda. Esto en conjunto se proyecta sobre las manifestaciones incorporadas a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial –LRPCI–, creada a partir de la expedición de esta misma ley con el objetivo de destacar las manifestaciones culturales o las expresiones inmateriales de la nación. La inclusión en la LRPCI se puede entender como un lugar de reconocimiento liminar, como un paso intermedio hacia un reconocimiento mayor, de carácter universalista si se quiere, como lo es la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad –LRPCIH creada en reunión de la UNESCO en 2008, en la cual hasta el 2013 han sido añadidas 167 manifestaciones, ocho de las cuales representan a Colombia. El comité intergubernamental de la UNESCO viene estableciendo una serie de criterios y procedimientos, entre ellos un sistema de clasificación en los listados que diferencia los legados representativos: Lista Representativa de los Legados Amenazados y Lista de Salvaguarda Urgente. La lista representativa de carácter nacional sería entonces un punto de destaque para la diversidad, sobre la que se aplica un Plan Especial de Salvaguarda y que deja claro que las manifestaciones incluidas aquí pertenecen en común a la nación, a todos los individuos, a las colectividades y que nadie puede tomar su dominio particular o privatizado (MinCultura 2010: 18).

Estas dos listas, la de la nación y la de la humanidad, es decir, la del Estado colombiano y la de la UNESCO, son dos escenarios interesados en destacar la diversidad desde alusiones a lo étnico, pero también a lo folclórico, lo tradicional, lo auténtico. Categorías usadas en las definiciones de las leyes, que también son parte de

procesos de significación local, a la manera de unos modos específicos de prever la cultura y el patrimonio, escenarios sociales que puede tener o no interés por acceder a estas políticas públicas de reconocimiento diferenciado. Procesos en los que seguramente se incorpora el lenguaje de las políticas públicas con el lenguaje de la reclamación y acceso a derechos, como un mecanismo de generar categorías de auto-reconocimiento de grupos reflexivos sobre su diversidad/identidad. Estas categorías constantemente reproducidas por antropólogos en sus discursos teóricos y etnográficos se convierten entonces en categorías de uso nativo integradas en procesos sociales de reconocimiento institucional en diferentes niveles de integración geopolítica.

La creación de políticas públicas se manifiesta en la regulación de la vida social, partiendo del hecho de que estas normativas trascienden un discurso. Las leyes citadas hasta ahora están orientadas a representar la “identidad nacional” como “diversa culturalmente”, la intención de esas políticas es ofrecer un espacio de inclusión a grupos que articulados por una gama de características particulares son a la vez parte del sentimiento de nación colombiana.

Accionando niveles de integración de la lista

En Colombia, desde mediados del siglo XIX los esfuerzos institucionales se enfocaron en patrimonializar un pasado colonial que hablará de una nación mestiza. La naturaleza del patrimonio era exclusivamente material, haciendo de la catalogación de diversos objetos una forma de expresar la singularidad de la nación, en otras palabras, se ‘monumentalizó’ el significado de los bienes culturales para fortalecer el discurso nacionalista (Terrien 2011: 244). Actualmente se destaca en las políticas públicas la idea de diversidad o de nación multicultural. Así pasó a entenderse la diversidad cultural como un conglomerado de artefactos intangibles potencialmente patrimonializables. Este paso supone también un cambio en la concepción económica de los patrimonios, no existe una correspondencia entre: los lugares y grupos en los que desde el siglo XIX se vienen declarando sus patrimonios materiales, con aquellos en los que actualmente se han declarado sus patrimonios inmateriales. Es igual cuando comparamos las potencialidades económicas de los Estados-nación y los tipos de patrimonios que ellos destacan. Es clara la relación entre la solvencia económica de los Estados-nación y sus patrimonios materiales, en contraste con Estados-nación con economías menores que exhiben sus patrimonios desde la expansión de esta categoría

hacia lo natural e intangible¹⁰. De esta forma las políticas de patrimonio continúan reforzando el interés por salvaguardar, no sólo de monumentos y edificios sino también de sabores, sonidos, paisajes, modos de hacer, modos de pensar, entre otras maneras de involucrar a las alteridades que ayudan a dar cara a una *nación mestiza*.

Así la noción de cultura puede aludir tanto a un modo de hacer como a un modo de pensar, tanto a la técnica como a una ideología, que pasan por una serie de objetos y soportes materiales; es considerado patrimonio cultural inmaterial una técnica tradicional de tejido, una práctica ritual (católica, chamánica), un instrumento y las músicas que en él se interpretan, un individuo (los tesoros humanos vivos, programa de la UNESCO inspirado en experiencias de países orientales, principalmente Japón [ver Abreu, 2009b]), un paisaje, el ADN, una práctica funeraria, una técnica curativa, un carnaval, una forma de hablar, una historia sobre origen del universo. El patrimonio como una herramienta de reconocimiento, se expandió hacia todo aquello que genere un sentimiento de unión, que identifique a un colectivo. Un objeto puede accionar esta cohesión, trascendiendo su materialidad y destacando las técnicas que un grupo ha desarrollado y asimilado como propias pero unido a las relaciones simbólicas que dicha prácticas accionen, así el reconocimiento se activa en diferentes direcciones; un Estado-nación se ve representado por varias minorías étnicas, las que a su vez, dado el caso, se reconocen sobre una misma ideología (entendimiento del mundo social, que puede estar simplificado en un artefacto cultural) o una misma minoría étnica puede habitar territorios de varios Estados-nacionales.

Observando la LRPCIH es posible acceder a varios ejemplos sobre la posibilidad de accionar diferentes niveles de integración. El reconocimiento del tango como patrimonio de la humanidad (inscrito en el 2009 en Abu Dabi, Emiratos Árabes Unidos) es compartido por Argentina (único reconocimiento) y Uruguay. Los conocimientos de los chamanes jaguares del Yuruparí representan a numerosos grupos étnicos (Makuna, Itana, Barasana, Bara, Tuyuca, Eduria, Tatuyo, Magiña) todos pertenecientes a la misma familia lingüística Tukano oriental, ubicados entre las cuencas de los ríos Vaupés y Apaporis, donde el Pirá-Paraná hace las veces de conector, en el Departamento del

10 Este tipo de discursos habla de la intensificación de las relaciones entre el patrimonio, el mercado y el turismo, como las interlocuciones de la industria cultural; lo veremos en la parte final de este capítulo. Como ejemplo de ello tomo este anuncio publicitario de la prensa escrita colombiana: Naturaleza y cultura, los mayores atractivos de Colombia durante la Feria Internacional de Turismo, realizada en Madrid (España) (El espectador, enero de 2014).

Vaupés, al sudeste de Colombia. Por su parte, *la cetrería* – el entrenamiento de halcones y otras aves de rapiña para la caza – representa una candidatura multinacional, integrada por trece países (Emiratos Árabes Unidos, Austria, Bélgica, República Checa, Francia, Hungría, República de Corea, Mongolia, Marruecos, Qatar, Arabia Saudita, España, República Árabe Siria). En África occidental las comunidades senufo ubicadas en tres países, Malí, Burkina Faso y Costa de Marfil, son reconocidas desde una candidatura plurinacional como patrimonio de la humanidad por las prácticas y expresiones culturales vinculadas al balafón, un xilófono pentatónico muy similar a las marimbas fabricadas por la población del pacífico sur colombiano, cuyas músicas y cantos tradicionales fueron también inscritos en la LRPCIH en 2010 en la Quinta reunión del Comité Intergubernamental de la UNESCO realizado en Kenia.

La inclusión de este último artefacto, *Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia*, ha desencadenado procesos de fragmentación entre la población que habita esta región del país, debido a que la afinación de las marimbas no es diatónica, ni cromática, ni temperada. Sin embargo, la gestión de los representantes de las instituciones que mediaban en la patrimonialización de este artefacto cultural, es parte de un proceso de comunicación que sólo puede ser observado como la interacción de persona a persona. Cabe aquí resaltar la forma como los funcionarios encargados de incluir este ítem en la LRPCIN, de acuerdo a la narración de Mónica María Correa¹¹ desde su experiencia en investigación musical en el Pacífico sur de Colombia, se relacionaron en campo sólo con un lutier y es a partir de esta relación que exploran una sonoridad y afinación particular de un instrumento con variadas interpretaciones y potencialidades sonoras, y hacen de esta única experiencia en campo la base del proceso de salvaguarda, reproduciendo una única afinación sin preocuparse por entender la interválica de estas afinaciones, es decir, dejando de lado aspectos constitutivos, históricos y sociales, interpretativos y técnicos relacionados a estas músicas. En este caso la fragmentación se hace visible desde el inicio del proceso de patrimonialización, el orden jerárquico entre los músicos entró en conflicto y fue reorganizado como producto de un reconocimiento estatal de aquello que en una población es cotidiano, en este caso las músicas usadas para las adoraciones a los santos y celebraciones de

11 Licenciada en Música y especialista en desarrollo comunitario. Directora de proyectos de investigación y creación en la zona rural fluvial y barrios de bajamar de Buenaventura, actualmente dirige la Fundación para el desarrollo cultural del pacífico colombiano (PACIFICARTE), la cual forma a personas del Pacífico sur desde el Plan Nacional de Música para la Convivencia.

festividades. Un reconocimiento que viene incentivando que este tipo de expresiones mágico-religiosas puedan llegar a tener un mercado mayor. Estos dislocamientos causan fragmentaciones no sólo entre personas y grupos sino también en las lógicas de valoración local de sus propias potencialidades estéticas.

Este breve paso por el listado recrea de forma metafórica el patrimonio como un gran espejo donde la idea de humanidad se proyecta, una noción moderna en la que los hombres concebidos como individuos se reconocen en sociedad, es decir entre el pertenecimiento y la diferencia. Es el proceso de reconocimiento en la diferencia lo que define la alteridad. La noción patrimonio impulsada por la convención de la UNESCO se trata de todo aquello que represente un colectivo englobado por un mismo género, lo humano. Observar este listado es un óptimo escenario para dimensionar cómo los niveles de integración geopolítica se organizan siempre de un modo diferente de acuerdo al objetivo que vehicule su unión.

Cada Estado miembro es representado con la inclusión de alguna manifestación que fuera de su contexto local será sumido según el caso como pluri, multi, o sólo nacional. El que un Estado miembro tenga nada más un elemento en la lista dice entonces que ¿aquel Estado es poco diverso? Claro que no. La diversidad no está en cuestión desde luego, la lista es un óleo en el que cada Estado miembro pinta sus intereses en diálogo con todos los actores involucrados en este proceso, construyendo formas de representación, para este caso desde un escenario de reconocimiento internacional. Lo que antes de las reformas constitucionales era para los Estados, un proyecto de nación que excluía todo aquello que no formara parte del ideario católico, mestizo e hispanohablante, ahora es un proyecto que la incluye como diversidad para expresarlo positivamente y la articula al orden global. Sin embargo, solo podrán participar de este escenario de reconocimiento aquellas naciones capaces de patrocinar los procesos de salvaguardia que las políticas sobre el patrimonio requieren, hecho que en efecto reduce el número de naciones que se puedan ver representadas en este escenario de exhibición global.

Con sólo una década de creada, la lista se empieza a tornar un espacio sobre el cual cada Estado miembro destaca la *diversidad cultural* de la nación, un mosaico asimétrico en que cualquier definición se quedaría corta porque la realidad social desborda cualquier encasillamiento.

Colombia y su diversidad cultural enlistada

A partir de 2008 Colombia ha logrado incursionar anualmente uno o dos elementos en la LRPCIH:

2008	1.	El carnaval de Barranquilla
	2.	El espacio cultural de Palenque de San Basilio
2009	3.	El Carnaval de Negros y Blancos
	4.	Las procesiones de Semana Santa de Popayán
2010	5.	El sistema normativo de los wayuus, aplicado por el pütchipü'üi (“palabrero”)
	6.	Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia
2011	7.	Los conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí
2012	8.	Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó

Fuente: Unesco. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011#tabs>

Entre los anteriores “elementos” es posible establecer algunas generalizaciones solo observando la relación entre la población y el territorio, asociada a un idea de identidad cultural, propuesta que es exaltada en las redacciones de las políticas públicas y que es replicada por en las candidaturas de inclusión en la lista. Además en la composición de cada elemento se evidencia la valoración de lo regional, de lo racial y de lo estético. Formas de establecer regímenes de valor en torno a culturas locales.

Así, al observar las relaciones entre población, territorio e identidad en las temáticas que cada elemento destaca, podríamos decir que tres de ellos (2, 6 y 8) destacan tradiciones, expresiones y fiestas de poblaciones negras del Caribe y Pacífico colombiano; dos más (5 y 7) se refieren a conocimientos indígenas, cada uno en territorios y familias lingüísticas diferentes; otros dos (1 y 3) destacan celebraciones de carnaval en contextos urbanos y el que resta (4) se trata de una procesión católica en una ciudad que fue de gran importancia durante la época colonial. El esfuerzo por agrupar estas manifestaciones es una forma de focalizar las categorías de representación que están en juego en este proceso de patrimonialización, en el que las posibilidades de reconocimiento son amplias como la historia de las representaciones creadas durante el continuo proceso de construcción de la nación. La idea de raza resulta entonces determinante, un fenómeno con historia y fuerza social propio, que es institucionalizado

desde la noción de grupos étnicos como criterios legítimos de identificación y acción social; esto es, ha sido el concepto de etnicidad el que se ha hecho dominante a la hora de entender las diferencias culturales. Las políticas multiculturales tienen el efecto de racializar los procesos de gobierno (Wade 2011). Los grupos étnicos no son primordiales sino el producto de la historia “incluyendo la reificación de la diferencia cultural mediante identificaciones coloniales impuestas” (Brubaker y Cooper 2000: 28).

Por otro lado, los conocimientos y las generalizaciones resultan extensivos en la medida que se producen nuevos colectivos y se fortalecen afiliaciones étnicas como acumulación de conquistas diferenciables y notables, sea desde la producción de tradición, memoria, identidad o autenticidad. Esta producción es realmente una coproducción, es decir no depende sólo de la voluntad de personas, de grupos o de las instituciones estatales que promueven las políticas culturales, ni se sustenta exclusivamente en valores de carácter utilitario – me refiero a una serie de objetos y técnicas –. El desafío es identificar cómo se van articulando las relaciones entre las personas, sus acciones y dichas materialidades, en el escenario de reconocimiento del *patrimonio cultural inmaterial* encaminado desde las políticas públicas. Lo que supone un flujo tanto en el ejercicio de poder local-global cuanto en el intercambio entre personas, ideas y objetos, movimientos que son posibles de registrar en un proceso de cambio y continuidad, como lo pude observar durante la temporada de trabajo de campo, hecho del que hablaré más adelante.

Observando solo el registro de los elementos en el portal web de la UNESCO es posible trazar algunas semejanzas en los argumentos usados para su inscripción. Iniciando por los dos carnavales que representando escenarios festivos semejantes – celebraciones de carnaval, multitudinarios desfiles callejeros en los que los trajes de fantasía, la música, el baile se intercalan con carrozas y representaciones teatrales – cada uno representa regiones geográficas distintas. El Carnaval de Barranquilla (1) es una alegoría a la Costa Caribe, un puerto que se ha tornado históricamente uno de los principales centros de comercio del país y un punto de intensa migración y convergencia, impulsando de este modo su candidatura como “crisol de las culturas amerindias, europeas y africanas”.

En este mismo sentido el Carnaval de blancos y negros (3) promueve su nominación por construir un espacio colectivo con “un espíritu de tolerancia y respeto” hacia las “tradiciones nativas andinas e hispanas”. No es diferente a este ambiente

festivo con desfiles carnavalescos, disfraces, bailes y grupos musicales locales lo que invoca la Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó (8), postulada como una “celebración de la identidad de la comunidad de origen africano que está muy arraigada en la religiosidad popular”. El mismo sentimiento de origen africano que cohesiona la comunidad de Palenque de San Basilio (2) como referente de memoria histórica común entre las comunidades fundadas como refugio por esclavos fugitivos en el siglo XVII, el Palenque de San Basilio existente hasta hoy es entendido como un “espacio cultural que abarca prácticas sociales, médicas y religiosas, así como tradiciones musicales y orales, muchas de las cuales tienen raíces africanas”. Diáspora que además nomina a la población del Pacífico como afrocolombiana, una dimensión de pertenecimiento en el que la música es pensada como “una fuente importante de identidad comunitaria de sus pueblos de origen, así como de las zonas urbanas a las que ha emigrado una elevada proporción de sus habitantes en los últimos decenios” como es el caso del artefacto cultural llamado Músicas de marimba y cantos tradicionales del Pacífico Sur de Colombia (6), en que se ligan expresiones musicales, celebraciones rituales y pertenencias territoriales como casi todos los elementos hasta ahora nombrados.

Las relaciones de sentido entre lo propio y lo ajeno es una distinción que ayuda a pensar en los parámetros de patrimonialización de una manifestación cualquiera como un proceso de reivindicación de “sí mismo”, es decir, restringirse a un contexto propio lo que sólo es posible estando en oposición a algo. Este tipo de analogías entre lo propio y lo ajeno, lo homogéneo y lo diverso, lo auténtico y lo espurio, entre otras, que como acabamos de ver, accionan la idea de raza y de grupos étnicos. De modo semejante los reconocimientos a “los conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí” (7) y el sistema normativo de los wayuus, aplicado por el pütchipü’üi (“palabrero”) (5) accionan desde su postulación la categoría de *patrimonio étnico*, lo que no significa que están lejos del tipo de expresiones usadas por todos los que comparten lugar en la lista, sino que su ritualidad es descrita en términos de manifestaciones que involucran “canciones y danzas que embellecen los procesos de curación” o de “un conjunto de principios, procedimientos y ritos que rigen la conducta social y espiritual de la comunidad”.

En contraste a los siete elementos ya nombrados, el restante, llamado *las Procesiones de Semana Santa de Popayán* es una celebración que acciona lo tradicional a partir de la época colonial y da cuenta de un momento en que la nación se identificaba

como católica y monolingüe, procesiones que vienen aconteciendo en la capital de departamento del Cauca, territorio en el que la presencia de las “minorías étnicas” es de los mayores del país.

Pasaré ahora a discutir los efectos de las políticas multiculturales desde otro tipo de recurso metodológico, se trata del análisis de un escenario festivo, una institución que junta diferentes agentes y que intenta conciliar el orden tradicional de la música de una región de Colombia con nuevas ideas, como iniciativas para explorar la economía del turismo y del mercado cultural. Uno de los grupos que se presentaron en la versión XVII del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez fue Son del Tunó, un grupo de la zona andina del departamento del Cauca que por cuarta vez participó de la categoría “Violines Caucanos” durante el 2013, adaptándose al formato musical que el festival imponía como válido para esta categoría.

El Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez

En esta sección me enfocaré en observar cómo las políticas de las que vengo hablando se concretan en un escenario donde confluyen diferentes instituciones, personas y grupos. Se trata de un festival de música que hace parte de los eventos programados en el marco de las políticas multiculturales, es decir, que reconoce y celebra la diferencia cultural de grupos definidos en términos étnicos y/o culturales a nivel nacional. Eventos en los que la relación cultura – arte es de orden estructural, es decir, son producidos como espacios para generar nuevas dinámicas de comunicación y convivencia, a la vez que estimulan la mercantilización de la cultura. Eventos que están relacionados estructuralmente con las políticas que dan cuenta del patrimonio cultural inmaterial, liderados por entidades transnacionales y replicadas por administraciones nacionales y locales. Lo que me interesa resaltar es cómo los discursos políticos sobre el patrimonio construyen espacios de encuentro donde se celebra la “diferencia cultural” de grupos, a la vez que se promueven valoraciones sobre ella para construir sentidos de región (en este caso Región Pacífico) y nación, y cómo estos espacios son promocionados por lógicas empresariales o de industria cultural.

Desde 1997 se viene celebrando en la ciudad de Cali el *Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*, creado como “un espacio social de congregación y reflexión sobre la herencia cultural de la tradición del Pacífico”. Esta es una gran fiesta que durante cinco días junta en un espacio público actividades artísticas, gastronómicas y de

industria cultural con el objetivo de “desarrollar, conservar y divulgar las músicas tradicionales de la región” creando “sentidos de pertenencia, reivindicación de valores y aportes de la etnia afrocolombiana¹² en la identidad nacional”. La narrativa de presentación del festival y su producción dan cuenta de un escenario de reconocimiento étnico que inicialmente era representativo exclusivamente del “folclor negro de la Costa Pacífica” pero en el que progresivamente se ha venido introduciendo a la población negra de los valles geográficos y de las zonas de montaña de los departamentos del Cauca y del Valle del Cauca. El reconocimiento en 2011 por el Congreso de la República como *Patrimonio Cultural de la Nación* reafirma el empoderamiento de este festival sobre las políticas de reconocimiento multicultural del país.

Este festival actualmente es patrocinado y organizado por la administración local, con inversión del Ministerio de Cultura y la empresa privada; como la Pontificia Universidad Javeriana que fue la institución que organizó, como novedad de la décimo séptima versión del festival, el *Encuentro Académico Petronio Álvarez sobre Patrimonio Musical del Pacífico Colombiano*. Uno de los eventos que hizo parte de la agenda de este festival celebrado en septiembre del 2013. Permitiré que sea la misma secretaria de Cultura y Turismo, María Helena Quiñonez Salcedo, quien explique la programación del festival:

El Petronio contará con cuatro espacios. 1. Es la Cumbre Mundial de Mandatarios Afrodecendientes, que inicia el 12 de septiembre, ese día inaugural tendremos una muestra de lo que es el Pacífico, relacionada con nuestros bailes y con nuestra música, pero también tendremos un espacio donde se va a mostrar la cultura, donde vamos a mostrar las bebidas típicas, la comida y todo lo que somos culturalmente. Este es un primer espacio y es en el centro de eventos. Luego entre el 12 y 15 de septiembre tendremos un segundo espacio que va a ser en el teatro al aire libre Los Cristales, para los menores, El Petronito. Luego del 18 al 22 tenemos lo que hemos denominado ciudadela Petronio Álvarez, que son las canchas Panamericanas, ahí vamos a estar concentrados todo lo que tiene que ver con concurso y muestra. Sin embargo tenemos un cuarto espacio que es aquí en el Centro Cultural, durante ese mismo periodo en la mañana y la tarde, [en el que] va haber espacios pedagógicos y culturales, conferencias talleres, vamos a hablar sobre la música, sobre todo este legado cultural. Y también va a haber dos muestras [exposiciones], una de un pintor de Buenaventura, el maestro Bermúdez va hacer una exposición de su obra y por otro lado el maestro Jorge Idarraga con la muestra de fotografías sobre el Pacífico. Es decir que la ciudad realmente se va vestir de Petronio Álvarez. Desde el 13 hasta el 22, todos absolutamente todos somos Pacífico, vamos a vibrar con el Pacífico, vamos a sentir al Pacífico, no solamente desde

¹² El Censo del 2005 del Departamento Administrativo Nacional de Estadística – DANE, reportó un total de 4.311.757 de población afrocolombiana, incluyendo las categorías de raizal, palenquero, negro, mulato, zambo y afrodecendiente, cifra que representa un 10% del total nacional. Sin embargo la Comisión Intersectorial para el Avance de la Población Afrocolombiana, Raizal y Palenquera estiman que la población afrocolombiana esté entre un 18% y 22% sobre el total nacional. En la ciudad Cali, la población negra se estima en un 62%.

la rumba, sino desde ese espacio cultural, porque los afropacífico no solamente somos música, no solamente somos baile, no solamente somos bebidas típicas, no solamente somos deporte, los afropacífico tenemos las mismas condiciones de participar en cualquier evento, en lo intelectual, cultural y deportivo que se da en nuestro país, por hablar de algo concreto. (Fragmento de entrevista transmitida por el canal de televisión de la región Pacífico colombiana – Telepacífico, 2013).

La elocuencia de su exposición hace pensar en un formato empresarial; es decir, un evento como una unidad de organización dedicada a actividades industriales, mercantiles o de prestación de servicios, en la que hilvana espacios para afirmaciones que identifican a un grupo étnico (afro) y de una región (Pacífico), pero en los que busca involucrar no sólo a esa región y ese grupo étnico, sino que busca involucrar a toda la ciudadanía mientras se apura a romper con el esencialismo festivo de la gente negra. Su discurso es parte del proceso de expansión del patrimonio, en cuanto a la intensificación de las relaciones con el mercado y el turismo, en la medida en que este tipo de reconocimientos se relacionan fácilmente como atracciones turísticas.

Llamo formato empresarial a las modificaciones que este festival ha tenido desde su origen hasta la fecha. En el transcurso de 18 años pasó de ser un encuentro discreto entre artistas y amantes de la música local del Pacífico, al “evento o el proceso más importante que se hace alrededor del mundo para *una población específica*, en este caso, para la población afro de Colombia”, como lo dice orgullosa la funcionaria Quiñonez, una forma de grandilocuencia reproducida con frecuencia en la actualidad mediática de Colombia¹³. Los espacios que la funcionaria llama de “muestra y concurso” son además del festival de música que se realiza durante las noches, la adecuación de lugares donde juntan, en un ambiente comercial, todo tipo de productos que tienen alguna vinculación con la región Pacífico, como comidas y bebidas, ropa, accesorios y productos de peluquería y maquillaje inspirados en estéticas afro. La capacidad de convocatoria del Petronio, tanto de artistas participantes y audiencia en general (incluyendo aquí medios e investigadores) viene en ascenso. Según Birenbaum, para el municipio de Cali “el Petronio busca utilizar la música afropacífica para reinventar la identidad regional de tal manera que concierte un pretendido papel económico como el portal a las riquezas del Pacífico” (Birenbaum 2009a: 196).

¹³ Exaltaciones de este tipo son gustosamente reproducidas por los medios de comunicación, enunciaciones con ímpetus de progreso que también son acogidos y reproducidos por un amplio sector de la sociedad. Me refiero concretamente al hecho destacar noticias del tipo: Medellín ganó en título como ciudad más innovadora del mundo (El Espectador 2013); Un ron colombiano entre las 100 mejores cosas del mundo (El Tiempo 2013); Colombia, el país con las mejores políticas de telecomunicaciones del mundo (MinTIC 2012); Colombia es el país más feliz del mundo, según encuesta (Noticias RCN 2013).

Como ya dije, las anteriores versiones al 2013 del Petronio se realizaron a mediados de agosto pero este año se retrasó un mes para coincidir con la *tercera Cumbre Mundial de Alcaldes y Mandatarios Afrodescendientes*, que se desarrolló del 12 al 16 de septiembre en Cali y los siguientes dos días en Cartagena. Esta decisión es parte de la estrategia que Birenbaum, a partir de su amplia experiencia investigativa con músicos, activistas e instituciones involucrados con la música afro del Pacífico sur colombiano, resaltó de las políticas culturales como:

un proyecto y una tecnología políticos. El reconocimiento cultural también sirve para delinear y convocar conjuntos políticos. En Cali, el giro hacia el Pacífico como fuente cultural que se pretende con el Festival Petronio Álvarez no es universalmente aceptado ni en la ciudad ni en el departamento, pero hace posible para los funcionarios municipales un discurso etnocultural cuando les conviene, ya que Cali es una ciudad con una gran minoría afrodescendiente (Birenbaum 2009a: 197).

Este investigador (Birenbaum 2009a, 2009b, 2010) viene acompañando varias versiones del festival, sus análisis ofrecen varios elementos para observar cómo el Petronio enmarca un proceso en el que las músicas rurales y locales son transformadas como valores culturales dentro de unos procesos de construcción y redefinición de región y de lugar. Respaldando una serie de reclamaciones a través de “la cultura negra”, como reafirmaciones ideológicas que aluden a identificaciones de orden territorial, histórico y estético. En las que el reconocimiento del legado africano es potencializado al máximo, como base de lo nominado *afro*. Considerar las características históricas para exponer el argumento de los movimientos organizativos de las poblaciones negras no es un aporte tan novedoso como pertinente. No es raro que estas poblaciones en sus discursos activen referentes de memoria histórica relacionados a su ancestralidad africana, principalmente en eventos culturales en los que se celebre dicha memoria¹⁴. Así también la experiencia histórica de la formación común genera el surgimiento de una conciencia nacional, regional y local.

Las actividades relacionadas al encuentro académico estuvieron bajo la coordinación del programa “Músicas del Río” de la Pontificia Universidad Javeriana Cali y la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali; fue un espacio que juntó básicamente a investigadores, académicos, artistas, unos pocos funcionarios y personal itinerante de los medios de comunicación. Las interlocuciones fueron de carácter testimonial, el

¹⁴ Como lo es el caso, por ejemplo, de las actividades realizadas en varias ciudades de Colombia al marco del año internacional de la afrodescendencia durante 2011, promovidas por el Ministerio de Cultura y apoyadas por varias entidades estatales y no estatales.

primer día dos conferencistas narraron sus experiencias en los procesos de patrimonialización de dos de los elementos que hacían parte de la Lista Representativa de Colombia ante la UNESCO, el Carnaval de Blancos y Negros y la Música de Marimba. En sus presentaciones se refirieron especialmente a los trámites burocráticos que configuraron cada proceso; es decir, explicaban dónde y cómo realizar el proceso de solicitud del patrimonio en los progresivos niveles de reconocimiento, dieron orientaciones sobre la elaboración del Plan Especial de Salvaguardia -PES- que debe ser presentado ante el Consejo Nacional de Patrimonio del Ministerio de Cultura y esta última entidad, a su vez, puede solicitar ante la UNESCO la declamación como patrimonio mundial. Los dos días siguientes los conferencistas hablaron de sus trayectorias como gestores culturales, artistas, docentes y líderes comunales, según el caso. Enfatizaron en el progresivo cambio que ha tenido la acogida del folclor por fuera de los contextos locales, ya que la música tradicional, por lo general, es aprendida oralmente y se reproduce en ambientes domésticos y comunitarios; por eso la incursión a escenarios mayores a significado una constante afectación traducida en innumerables variaciones. Muchos ellos hicieron del canto y la danza parte de su exposición.

Paralelo a toda la programación del festival, se estaba realizando en esta misma ciudad el 1er Mercado Musical del Pacífico, organizado por la Secretaria de Cultura y Turismo y una empresa privada de la ciudad, como parte de un proyecto llamado “Industrias Culturales de Cali”, que dispuso de un espacio para hablar de negocios y proyecciones en el mercado nacional e internacional de los grupos de artistas de esta región, muchos de los cuales estaban también participando del festival. Como ya he dicho todo el festival es organizado por la administración local, sin embargo la diversidad de los eventos paralelos es apoyado por diferentes empresas de carácter privado, interlocutores estratégicos que son elegidos de acuerdo al tipo de actividad que fundamente cada evento, para legitimar cada uno de ellos. Para el caso del encuentro académico es la Universidad Católica la que certifica este evento; para el mercado musical los aliados van desde medios de comunicación, empresas privadas abanderadas de procesos de industria cultural y empresas interesadas en promover este tipo de mercado.

Los festivales de música tradicional por su parte, son la principal forma de escenificación de las músicas locales en Colombia. Se trata de festivales en los que la puesta en escena se estructura, la mayoría de las veces, como un espacio de carácter

competitivo; es decir, como un concurso agrupado por categorías de premiación, entorno a las cuales se organizan los artistas y en las que el premio es generalmente dinero en efectivo, además de la publicidad que dicha victoria supone. De cierta manera la competencia genera un sentido festivo. Espacios en que se juntan los músicos, generalmente de procedencia campesina, con un público mayoritariamente ciudadano, incluyendo personas que migraron de zonas rurales y las comitivas que van acompañando a los músicos, así como investigadores, académicos y personal de los medios de comunicación entre otro tipo de instituciones.

El hecho de que el texto cultural sea permeado por el ambiente de competencia es polémico, algunos de los académicos e investigadores con los que tuve la oportunidad de conversar sobre el Festival Petronio Álvarez expresaron su posición crítica sobre ello. Ya que las categorías establecen unos criterios de valoración de los lenguajes estéticos locales y su premiación destaca unas apreciaciones sobre otras, porque en una misma plataforma se exponen expresiones artísticas con cargas culturales localizadas, que son expuestas por cada grupo en procura de distinción de sus performances sobre las de los otros competidores. Por ello estos espacios transforman el sentido y los valores de las expresiones locales (Ochoa 2003a: 101-102). Sin embargo, reconocen también que escenarios como el que propicia el Petronio Álvarez, son valiosos en la medida en que posibilitan la difusión de expresiones artísticas que de otro modo no conquistarían estos espacios, importantes en la medida en que propician el encuentro entre los artistas, el público y el intercambio de experiencias en general.

La primera vez que me dirigía al lugar donde se estaba desarrollando el festival, conferí con una persona que estaba en la parada de los buses, la ruta que me llevaría a las canchas Panamericanas, centro deportivo de la ciudad que estaba siendo promocionado masivamente (radio, vallas publicitarias, periódicos, televisión local y nacional) durante esos días, como *Ciudadela Petronio Álvarez*, reforzando la tendencia de la administración local de hacer del festival un acontecimiento que involucra a toda la ciudad. La persona que me orientó fue un señor de aproximadamente 45 años que después de indicarme la ruta de bus que debía tomar, continuo contándome que él vivía cerca del lugar donde se estaba celebrando “El Petronio”, como coloquialmente le llaman a este festival. Aunque el inicio de nuestra conversación fue solicitando una indicación en una ciudad que conozco poco, este hombre partió de mi interés por asistir al festival para continuar dándome sus apreciaciones sobre él, del cual se mostró

complacido por ser “una fiesta muy alegre que convocaba a mucha gente joven”, dijo además que le daba gusto ver tanta juventud movilizándose de manera masiva a comparecer de este evento; otro aspecto sobre el que insistió durante la conversación, fue el considerar oportuno que la administración municipal patrocinara este evento, porque de lo contrario aseguró que sería muy difícil que el festival lograra mantenerse vigente en el tiempo como lo venía haciendo. Los dos tomamos el mismo bus y él me indicó el lugar exacto donde bajarme. Debía cruzar una avenida y caminar media cuadra hasta encontrarme con la entrada principal del evento. Durante ese recorrido fui parte de aquella imagen que el señor del bus me describió, un montón de gente joven caminando en la misma dirección. Ya en la entrada, hombres y mujeres debían formar filas separadas, para ser requisados y ahora sí, encontrarse con un amplio terreno sobre el que imperaba una tarima grande y luminosa encabezada por la rúbrica “**TODOS SOMOS PACÍFICO.**”

La organización de este escenario está basada en los parámetros necesarios para un gran show, como aquellos de los que disponen artistas en giras internacionales, con abundante personal técnico, de seguridad y logística, todos uniformados con camisetas amarillas que llevan el mismo logo de la publicidad del evento en general. El espacio para los espectadores estaba dividida en tres secciones, del lado derecho justo frente a la tarima se ubica el personal de prensa y televisión, todos identificados con una manilla naranja en la que se deja ver la rótulo “prensa” que fue entregada con anticipación después de un proceso de registro por la internet; detrás de este espacio, separado por vallas de seguridad, se reserva un lugar para un tipo de público privilegiado, como los mismos artistas, el personal que hace parte de la organización del evento, invitados especiales y todo aquel que tiene una manilla amarilla con el logo del festival, en algunas se puede leer “artistas”.

Del lado izquierdo, las vallas de seguridad limitan un espacio que inicia de frente a la tarima y en el que se ubica el público que no está certificado con ninguna otra función adicional que la de ser espectadores. En la mitad de ambos espacios, al final del pasillo que crea esta división, se encuentra el palco donde estaban ubicados los jurados y personal técnico. A un lado la fiesta y del otro la prensa y los invitados especiales. A un lado muchos pañuelos blancos que se ondean mientras celebran el paso de cada grupo con bailes, cantos y gritos. Del otro lado muchas cámaras que fotografían el lado izquierdo y a los músicos en tarima. La rumba sin duda está del lado izquierdo, el lugar

dónde está el público se percibe más abarrotado y caótico, aunque en ambos el ambiente es festivo, con baile, licor y bullicio. Algunos de los que están del lado derecho perciben el otro lado con deseo, festejan a lo lejos, admiran el movimiento y lo acompañan a la distancia.

Los presentadores del evento, son una pareja de periodistas de la televisión local y un antropólogo, Manuel Sevilla¹⁵, que además hace parte del comité conceptual del Festival Petronio Álvarez, dirigió el evento académico y actuó cada noche como presentador, su recurso era hacer comentarios cortos sobre la historia de cada grupo, del género que tocaban y de la categoría en la que participaban los artistas. Los otros dos locutores dirigían en mayor medida la presentación y comentarios sobre el espectáculo, que además de anunciar a cada grupo con tono festivo, aludían constantemente a anímicos llamados como: “levanten la mano quien es Pacífico”, “arriba mi gente del Pacífico”, “ésta es Cali, la capital mundial del Pacífico Latinoamericano”, entre otras frases de carácter cohesionador y que aluden a la identificación con un lugar: la Región Pacífico, que promociona el festival. Consignas de júbilo que eran replicadas por los asistentes y los artistas, como el coro de la canción Somos Pacífico, que se convirtió en un himno a nivel regional y en el éxito de la banda Chocquibtown¹⁶ dentro y fuera del país:

Somos Pacífico, estamos unidos,
Nos une la región, la pinta,
la raza y el don del sabor.

La puesta en escena de los artistas no es sólo la “muestra” de la cultura regional, como lo denominó la Secretaria de Cultura, sino que “construye los términos desde los cuales la representa; es decir, construye los paradigmas de visibilización y escucha desde los cuales se define y valora el sentido de la cultura local” (Ochoa 2003b: 103). Es parte de ello la movilización de historias políticas, estéticas e ideológicas, como procesos de identificación en contextos sociales estableciendo reconocimientos y relaciones entre

¹⁵ Profesor asociado de la Pontificia Universidad Javeriana Cali. Es PhD y MA en Antropología (University of Toronto), Comunicador Social-Periodista (Universidad del Valle), entre sus temas de investigación esta la producción cultural de la música.

¹⁶ Se trata de una representativa banda de sonidos innovadores, que fusiona géneros como el funk, el hip hop, el reggae jamaicano, elementos de la música electrónica, así como ritmos tradicionales de la costa Pacífica colombiana, tales como bunde, currulao, bambazú y aguabajo, con otros de Latinoamérica y el caribe como la salsa. Esta banda concursó en el Petronio Álvarez una única vez en 2006, oportunidad en la que recibieron una mención de honor, y en 2009 y 2010 actuaron como artistas invitados.

los semejantes y los diferentes desde rasgos culturales que permiten su inclusión en nuevos contextos de producción y circulación social.

Cada año el festival proporciona un artista o grupo internacional, este vez se trató de “Mamour Ba, el príncipe senegalés” músico experimental, percusionista y compositor, acompañado de su grupo Conexión Tribal African Beat, el que integra ritmos e intérpretes africanos y brasileros. Juntos presentaron un imponente show de percusión (congas, balafón, tabalás, thiuns) acrecentado por teclado eléctrico y coros en el idioma nacional senegalés Wólof. A diferencia de las presentaciones de los grupos locales, esta vez el público baila menos y se concentra mucho más en la observación, escucho varios comentarios halagadores, los aplausos también son generosos. Este mismo artista participó en el evento académico, por solicitud propia, en su intervención expuso la forma como se desarrolla el aprendizaje musical de su tribu en África, el cual empieza desde la infancia, inicialmente explorando las potencialidades del propio cuerpo, principalmente de la voz, para años después, en la adolescencia, interpretar algún instrumento que es entendido como una extensión musical del mismo cuerpo. Ejemplificando sus historias mientras cantaba. Fue ovacionado en reiteradas oportunidades por los asistentes.

En el Petronio la música además de una producción de efectos estéticos y expresivos, es un espacio de reafirmación étnica. Por un lado crea sentidos de valoración de unas estéticas sobre otras. La organización de este evento, su concepción y difusión mediática y política, son parte de escenarios que creen sentido sobre como mirar y valorar lo regional. La estructura de estos concursos genera conflictos que trascienden el momento de la puesta en escena. En algunos casos se convierten en las metas de los artistas locales, como lo expresó María Mónica Correa en conversación personal, narrando desde su experiencia investigativa cómo en varias localidades del Pacífico colombiano, se encuentra con jóvenes marimberos que ensayan fuertemente con el único propósito de presentarse “al Petronio” y ganar el premio en efectivo, dejando los eventos locales en un segundo orden.

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se organizó inicialmente con tres categorías de concurso: conjunto de Marimba, conjunto de Chirimía y Agrupación Libre. Sobre cada una se estableció un formato de constitución, que indica los instrumentos, el número de intérpretes permitidos y los criterios de clasificación del jurado calificador. Las dos primeras categorías se basan en formatos musicales

asociados a contextos en los que se exploran hondas e innegables afinidades espirituales de poblamientos de dos grandes zonas geográficas del Pacífico colombiano: hacia el sur, el conjunto de marimba remite a las expresiones musicales que manifiestan un profundo carácter religioso, melancólico y también festivo interpretados con marimbas, instrumentos percutidos (tambora, cununos, guasás) y coro de voces, asociados a celebraciones funerarias y de alabanza a santos patronos. El conjunto de Chirimía está inspirado en las celebraciones tradiciones a los santos en el norte de la región Pacífico, compuesto por intérpretes de instrumentos de viento (flauta, clarinete, fliscorno) y de percusión (redoblante, caja, tambora, cencerros, platillos, triángulo). Ambas expresiones musicales están ancladas a la tradición oral. La categoría de Agrupación Libre es pensada como un espacio de experimentación y mezcla de diferentes ritmos, tanto los de procedencia localizada en la región Pacífico (currulao, patacoré, bunde, entre otros) como aquellos con difusión mediática mayor (funk, hip hop, reggae, salsa, entre otros).

En 2008 se inauguró la categoría de “Conjunto de Violines Caucanos”, formato inspirado en agrupaciones compuestas por instrumentos de cuerda pulsada (guitarra, requinto o tiple), cuerda frotada (violín y algunas veces contrabajo) y de percusión (tambora y algún instrumento idiófono sacudido o percutivo); también conocidos bajo el genérico de “violines del Cauca” o “violines de negros” interpretan ritmos con denominaciones regionales como la juga y el bambuco patiano, relacionados con festividades a los santos patronos, ceremonias fúnebres y más recientemente en eventos exclusivos para la exhibición artística. En este formato de agrupación han participado en cuatro oportunidades el grupo Son del Tunó, mi comunicación con el grupo como veremos a lo largo de este documento extrapola el espacio de exhibición en este concurso, lo que me permitirá remitirme a las experiencias de pertenecimiento comunitario en los que la música es el eje cohesionador. Este festival genera una gran expectativa no sólo en los músicos sino en toda la comunidad El Tunó. Tuve la oportunidad de acompañar la preparación del grupo para asistir a este evento, así como los momentos posteriores al mismo. Eso lo retomaré en el último capítulo.

El festival patrocina la estancia de los grupos durante el tiempo en que se realiza este evento en la ciudad de Cali, incluyendo hospedaje, traslados internos y alimentación de todos los integrantes que fueron previamente registrados, sin embargo no cubre los gastos del traslado desde los respectivos lugares de origen de los grupos hasta la ciudad de Cali. Para el caso del Son del Tunó, es un costo que los propios

músicos no están en condiciones de asumir, por ello a través de dos de sus integrantes, se remitieron a la administración central del municipio para solicitar este patrocinio. Con la seguridad que el reconocimiento por parte de la administración les había hecho en oportunidades pasadas al grupo en eventos públicos, destacando la importancia del Son del Tunó como representantes de la tradición cultural de toda la región, ellos solicitaron entonces un subsidio de transporte para cumplir con su presentación el Festival Petronio Álvarez ante funcionarios de la alcaldía, solicitud que fue negada porque “no había presupuesto”. Ante esta negativa la comunidad del Tunó resolvió entonces usar los carros de dos de los miembros de la comunidad y asumir los costos de gasolina y peajes entre todos.

La creación de la categoría “Conjunto de Violines Caucanos” en el festival se debe a un proceso de gestión de investigadores y académicos que hicieron parte del comité conceptual del festival o que tenían relaciones con alguno de sus integrantes. Por un lado están los profesores universitarios e investigadores interesados en las músicas de estas poblaciones negras de las tierras bajas de la cordillera Occidental en el departamento del Cauca, grupos que Muñoz (2010) denomina como “violines de negros” accionando la memoria histórica de la región con el comercio de esclavos ocurrido durante la época de la colonia. Sus aproximaciones a estos instrumentos y sus intérpretes, divulgadas en algunos artículos y dos documentales, sirvieron para difundir su existencia entre académicos e investigadores. Así, algunos reconocen a Muñoz como una de las gestoras de este espacio en el festival, aunque ella misma al preguntarle sobre ello, dice que la postulación de la categoría se debe a uno de los miembros de la comisión del festival, evadiendo la responsabilidad de lo que ella misma critica, aludiendo según sus palabras a la autenticidad de estos grupos, pues la adaptación al formato de exhibición que exige el festival causa modificaciones en el contexto comunitario y ceremonial que la investigadora relaciona con estas expresiones musicales. Estas alusiones son accionadas también a partir de la última década en breves entrevistas y videoclip disponibles en la web de duración máxima de cuatro minutos, realizados por grupos de investigación universitarios del país. Así como también, algunas revistas y periódicos nacionales, han realizado notas sobre los músicos y la historia de sus violines, en las que generalmente se destaca algún evento cultural en el que ellos participen. En el 2011 el Ministerio de Cultura encargó la elaboración de un

documental corto¹⁷ que recogiera sucintamente la experiencia musical de esta población con los violines, como parte de la conmemoración del Año Internacional de la Afrodescendencia¹⁸. En este video Luis Edel Carabalí y Eliezer Carabalí músicos de la agrupación “Palmares”, concurrentes del festival y ganadores en la categoría de “Violines Caucanos” en 2009, 2021 y 2013, apuntan varios aspectos importantes en su relación musical con los violines: un instrumento de genealogía europea que fue apropiado por las comunidades negras del departamento del Cauca, quienes hasta hace pocos años elaboraban sus propios instrumentos como parte de un proceso comunitario de transmisión de conocimiento, por lo cual aluden a un sentimiento de familiaridad innata con la música y el instrumento.

Para los organizadores del Festival Petronio Álvarez, uno de los objetivos es servir de plataforma a los grupos que participan en él para darse a conocer en la región Pacífica, en el país en general, e incluso, a escala internacional. Como lo expresa la secretaria de Cultura y Turismo refiriéndose a la acogida del festival:

Muchas personas, muchos grupos, muchos artistas afropacíficos, o que están interpretando o están componiendo música pacífica, nos han pedido que los dejemos estar, es más, muchísimos de ellos nos dicen que sin pagarles nada, simplemente que es un espacio donde ellos se pueden dar a conocer o se pueden mostrar. [...] Porque como les decía, es una vitrina nacional e internacional, y pues nosotros en este proceso aceptamos y estamos de acuerdo que sea también una vitrina, a eso le estamos llamado industria cultural (Fragmento de entrevista transmitida por el canal de televisión de la región Pacífico colombiana – Telepacífico, 2013).

Aquí ella reafirma el posicionamiento de Cali como la “capital del Pacífico” y la afiliación de estas músicas como parte de un proceso de reconocimiento cultural y de apertura económica a través de una versión espectacularizada y festivalera de expresiones musicales de las poblaciones negras de la región Pacífico y de los valles interandinos. Expresiones musicales cuyos significados son reconstruidos dinámicamente, esta vez como *afropacífico*. Por un lado, desde la indicación de un lugar como que extrapolan la dimensión territorial, pues vinculan el Pacífico con prácticas culturales realizadas en otras regiones de Colombia – como es el caso de los grupos que concurren en la categoría “Violines Caucanos” que habitan la región Andina

¹⁷ Disponible en: www.youtube.com/watch?v=GX8yReU3WJ8

¹⁸ “afrocolombiano(a)” y “afrodescendiente” son categorías de clasificación racial provenientes de un proceso político y reivindicatorio ocurrido durante la década de los 80s. Otras categorías, unas más que otras, caídas en desuso como mulato, negro, raizal y palenquero, fueron también formas de clasificación que justificaron divisiones étnicas de trabajo y servidumbre (Chakrabarty 2000; Castro-Gómez 2005)

–, por otro, activando la vía del reconocimiento étnico y cultural.

Para concluir es importante anotar que el patrimonio cultural inmaterial, es un recurso que ayuda a reproducir diferencias entre grupos sociales, afectando la hegemonía entre la producción y distribución de artefactos culturales de naturalezas diversas, llevando a determinar que unos artefactos se desataquen por encima de otros. Esto hace parte de un proceso de gestión, comunicación e intercambio entre personas y grupos con intereses diversos, que no forma un conjunto homogéneo.

Continuaré reflexionando sobre las prácticas musicales, no como algo abstracto sino como lo que une y cohesiona a un grupo de campesinos que desde hace varios años vienen desarrollando como iniciativa propia lo que ellos llaman “Proceso de Fortalecimiento de Tradiciones Culturales” como parte de una preocupación mayor sobre la formas de habitar un espacio-tiempo. Se trata de Son del Tunó que ya mencioné con anterioridad y que vi en escena en el festival en mención.

CAPÍTULO 2

Pertinencia y tradición en la vereda El Tunó

Es algo sabido que la vida no está predeterminada y que todas las historias son una cadena de casualidades. Pero incluso los que son conscientes de esa realidad, cuando llega cierto momento de su existencia y miran atrás llegan a la conclusión de que lo que vivieron como casualidades no fueron sino hechos inevitables (Pamuk 2007: 15)

Antes de salir a campo me ocupé por conocer el lenguaje con que se discute las políticas públicas relacionadas al salvamento del PCI y los marcos que configuraron el surgimiento de estas discusiones en la academia. El objetivo en campo era entonces observar el modo cómo estos discursos afectan una comunidad de campesinos negros ubicada en el departamento del Cauca, municipio del Patía, en relación a la presencia de grupos musicales (conformados por instrumentos de cuerda pulsada, frotada y de percusión) que interpretan géneros locales como el *bambuco patiano*. El punto articulador de ambos objetivos fue el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez celebrado en Cali desde 1997 y que en 2008 inauguró la categoría de “Violines Caucanos” para referirse a los grupos musicales mencionados anteriormente. Festival que fue declarado en 2011 por el Congreso de la República como Patrimonio Cultural de la Nación. Una serie de hechos que revela la coproducción del discurso patrimonial derivado de las políticas culturales que promueven la diferenciación como forma de integración.

Durante mi temporada de campo en Colombia, de agosto a noviembre del 2013, el principal objetivo fue contactarme con algunos de los grupos musicales que participarían de la categoría de “Violines Caucanos” en este Festival (en septiembre), sin que este evento fuera el único lugar de encuentro. Sin embargo, mi llegada al país coincidió con el *paro nacional agrario*, una de las repercusiones directas de este evento fue el bloqueo de las entradas terrestres de varias ciudades del país, lo que hizo imposible mi desplazamiento al valle del Patía entre el 19 de agosto y el 12 de septiembre. Es así como el 16 de septiembre visito a los integrantes del grupo Son del Tunó en la vereda El Tunó y a partir de este momento inicio lo que sería mi primera y única estancia en campo por dos meses y medio.

La incursión en campo fue muy pertinente, principalmente porque pude entablar

comunicación con la mayoría de las personas que viven en la vereda y no exclusivamente con los integrantes del grupo Son del Tuno. Personas que con su amabilidad y atenciones hicieron de mi estancia en su territorio una temporada grata y bien sucedida.

El valle del río Patía está ubicado en la bifurcación de la cordillera de los Andes, donde comienzan las cordilleras Central y Occidental, característica geológica de la región que influye en que durante las temporadas de invierno sea proclive a derrumbes y hundimientos en pequeños tramos de la carretera Panamericana, la única que comunica el sur oriente de Colombia con el interior del país. Es un lugar de paso que comunica a dos ciudades capitales (Pasto y Popayán) lo que lo hace un paso bastante concurrido.



Mapa 1. Ubicación valle del Patía. Fuente Google Maps, 2014.

Por otro lado, las investigaciones sobre las prácticas musicales de estos valles interandinos, de acuerdo a la producción intelectual y artística, se han interesado más

por los valles interandinos de la zona norte del departamento del Cauca, en consecuencia en la actualidad existe un mayor número de grupos musicales y de producciones sobre ellos (documentales, grabaciones, notas periodísticas), en contraste con el valle del río Patía ubicado al sur del departamento. El Festival Petronio Álvarez es también un ejemplo de ello, desde que la música de los valles interandinos fue incluida como la categoría de “Violines Caucaños”, sólo dos grupos del valle del Patía han participado del festival durante estos siete años. El año pasado sólo se presentó un grupo de esta región en contraste con los nueve grupos restantes de las comunidades del norte del Cauca.

El Patía es un municipio, compuesto por varias veredas¹⁹, algunas de ellas ubicadas a las márgenes de la carretera. Sin embargo, cuando hablo del valle del río Patía, me estoy refiriendo a una región geográfica de pequeñas dimensiones, con unas características que la definen en términos ambientales y que cargan de sentido este territorio en términos sociales e históricos. Sentidos que pueden ser rastreados en las narraciones de los habitantes actuales del valle del río Patía, en la medida en que al hablar de sí mismos es evocar permanentemente los tiempos pasados, hablan de sus abuelos y hacen comparaciones entre los tiempos que ya fueron y los que están siendo. Narraciones en las que la categoría *tradición* es bastante frecuente y aparece asociada a nociones de herencia cultural, comunidad negra y patrimonio. Perspectiva que me permitió observar la relación directa entre los hechos sociales del momento presente y del pasado como característica que confiere estabilidad al sistema de relacionamientos (entre personas, grupos e instituciones). En esta medida *tradición* es una categoría tanto práctica como de análisis. Como categoría práctica o nativa es usada por las personas para dar sentido a sus actividades cotidianas, en contraste con categorías externas y ampliamente difundidas en los últimos años por los analistas sociales como es el caso del *Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Por medio de mi experiencia en campo, exploro las narraciones sobre la constitución del grupo musical Son del Tunó, autodefinido como “un grupo de campesinos que hacen música”. Ahora bien, mi aproximación no sólo será desde las experiencias verbalizadas de sus integrantes, sino desde las implicaciones propias del trabajo de campo con la comunidad campesina que contiene al Son del Tunó como

¹⁹Vereda es un tipo de subdivisión territorial de los diferentes municipios del país, comprenden principalmente zonas rurales. Comúnmente una vereda posee, entre 50 y 1000 habitantes aunque en algunos lugares podría variar dependiendo de su posición y concentración geográfica.

institución que identifica a todos los habitantes de la vereda El Tunó. En este capítulo expondré las relaciones construidas por la práctica cotidiana entre los habitantes de la vereda, identificando las principales formas de organización de esta comunidad campesina.

Los líderes de esta comunidad hacen énfasis en que desde hace más de 25 años, como un emprendimiento comunitario, varios de ellos se vienen ocupando por *fortalecer sus tradiciones culturales*, siendo la música uno de los principales ejes de este proceso y el Son del Tunó el producto más representativo de este emprendimiento. Actividades que pueden ser interpretadas desde un lenguaje académico e institucional como parte de un proceso de patrimonialización de iniciativa local. Se trata de pensarlo también como la coproducción de unos mismos discursos desde diferentes lógicas de enunciación.

A lo largo de este capítulo elaboraré los principios generales de la organización de la comunidad campesina en mención. Como mecanismo para identificar la presencia o ausencia de relaciones entre instituciones estatales, investigadores, académicos, las municipalidades locales y los miembros de esta comunidad. Con el objetivo de entender cómo esta comunidad campesina mantiene procesos de largo aliento que aluden al fortalecimiento de su tradición cultural. Desde ópticas *etic* dicha tradición, es entendida como manifestaciones artísticas, folclóricas o populares, que en la actualidad también son parte del discurso normativo global del *Patrimonio Cultural Inmaterial* en el que resurge la etnicidad y la ideología de la localidad.

Durante mi temporada de campo me interesé por distinguir los lugares y contextos en los que se reproduce las prácticas musicales; determinar las relaciones entre las personas involucradas en estas prácticas y el tipo de transmisión de conocimiento que esto supone; conocer cuál es el acceso que tiene la población a los instrumentos y a las músicas; y establecer los periodos en que estas manifestaciones musicales han tenido mayor o menor destaque dentro de la población y fuera de ella. Estas fueron inquietudes que una vez en campo me remitieron a sistemas de significación más amplios, es decir, a las formas de organización social de esta comunidad que involucraran la tradición, en especial a las prácticas musicales, como referente para su reproducción. Permiéndome así observar el valor que las prácticas musicales tienen para la comunidad del Tunó como una forma de cultivar sentidos de pertenencia entre ellos y el ambiente circundante que incluye las categorías de tiempo y espacio.

Una definición posible para la organización social de la comunidad del Tuno sería una comunidad de parientes con base territorial. Esta deducción está basada en las narraciones orales que circulan entre los habitantes de la vereda, en las que se destaca la historia de llegada de sus ancestros, un siglo atrás, a los territorios que ocupan actualmente, así como las genealogías trazadas por ellos a partir de ese momento.

Los lazos entre los sentidos de pertenencia y los lugares es ineludible y son varias las formas como personas y grupos los construyen (Trajano Filho 2012b). Las vías accionadas por mis narradores sociales de manera regular para explorar tales ligaciones como una forma de analizar el vínculo entre pertenencia y lugar, son: la tierra, la toponimia alimentada por los lazos de parentesco y la tradición cultural. El esfuerzo central de este capítulo es explorar las dos primeras formas de pertenencia, dejando el tercero para desarrollarlo con mayor amplitud en el siguiente capítulo en el que reflexionaré en la música como vía de expresión privilegiada del pertenecimiento.

Así, en este capítulo, presento las formas de organización de una comunidad por medio de la observación de las prácticas que relacionan a las personas como grupo, como fenómenos de la vida cotidiana. Identificaré desde mi experiencia etnográfica algunos de los principios generales de la organización social de esta comunidad campesina que durante esta temporada resaltaron. Describiendo así, algunos de los elementos que componen la estructura comunitaria y las relaciones entre dichos elementos, a la par de la contextualización histórica de ciertos discursos y prácticas que hacen parte de la idea nativa de *tradición* como parte de la continua reivindicación de los significados de sí mismos y el mundo que habitan.

Contextualización

El contexto de enunciación desborda el territorio que ocupa la vereda. Por eso considero importante hacer un breve repaso por características espaciales e históricas que son de importancia para la localización que los pobladores del valle del Patía hacen de sí mismos y que el lector de esta disertación desconoce.

La geografía del departamento del Cauca ubicado al suroccidente colombiano recorre parte del litoral del mar Pacífico, zonas de baja y alta montaña y varios valles, algunos de ellos muy áridos. El valle geográfico del río Patía es uno de ellos, con una extensión de aproximadamente 900 metros está rodeado por las cordilleras Central y Occidental. Este lugar excesivamente caluroso es el asiento del municipio del Patía,

administrado por una cabecera municipal (El Bordo) y conformado por 18 corregimientos y más de 95 veredas. Algunos de los asentamientos están repartidos a cada lado de la carretera Panamericana, la principal vía terrestre del departamento, que desde la época de la Colonia ha sido un paso importante, entonces llamado Camino Real. Actualmente la Carretera Panamericana, es la principal de un conjunto de caminos menores que comunica la región con: Popayán, Cali y otras ciudades del interior de Colombia hacia el norte, y con Pasto (Colombia), Quito (Ecuador) y el resto de la región Andina hacia el sur.

Referencias historiográficas y arqueológicas apuntan que durante el siglo XVI el valle del Patía estaba poblado por los indios Sindagua (Gnecco y Patiño 1983; Lehman 1949), quienes tras más de un siglo de enfrentamientos con agentes conquistadores fueron expulsados. A partir del siglo XVIII el valle del Patía fue poblado por negros huidos que hicieron de ésta una zona de refugio, la que ante el dictamen de los Oficiales Reales era un lugar para “el amancebamiento, la embriaguez, el adulterio, el homicidio y el irrespeto a la justicia” (nota del Archivo Nacional citada en Zuluaga 2010). Época en la que la introducción masiva de negros esclavos fue direccionada tanto para la producción minera como agrícola, coyuntura en la que surgen las haciendas, unidades agropecuarias autosuficientes que juntaban la producción de alimentos de pancoger con ganado comerciable; productos que abastecían las minas existentes en el litoral Pacífico. Las minas estaban integradas física, administrativa y operacionalmente a las haciendas, ambas eran sostenidas por el sistema esclavista, características de ésta región durante el siglo XVIII (CINEP 1998; Muñoz 2008; Zuluaga 1993). Las particularidades que los historiadores destacan de los habitantes de este valle por aquel entonces es que formaban “una sociedad altamente cohesionada, defensiva frente a la institucionalidad criolla y mestiza dominante en el exterior. Cimentada en la familia extensa, en el uso comunitario de la tierra, con valores rurales donde el paradigma era el valor de los hombres manifiesto en: el coraje, la habilidad de caballista, el dominio del arte de la esgrima con machete y su capacidad para burlar la represión de que era objeto por parte de las autoridades exteriores” (Zuluaga 2000: 78).

Historiadores regionales que juntando sus observaciones a los relatos de viajeros y misionarios han trazado otros referentes importantes sobre el valle del Patía. Los Cronistas de Indias Juan de Castellanos y Pedro Cieza de León dan algunas noticias sobre un valle fértil, rico en sal y oro. Las crónicas de Fray Juan de Santa Gertrudis

informan una versión sobre el surgimiento del *Palenque el Castigo* entre 1635 y 1726, un espacio que propició la migración de negros huidos hacia el valle del Patía organizándose en asentamientos conocidos como *veredas* y *platanares*²⁰. Datos juntados por Zuluaga, quien hace un minucioso seguimiento historiográfico sobre la organización de bandoleros patianos durante inicios del siglo XIX, quienes en resistencia a la acción represiva de la sociedad criolla mayoritaria robaban ganado y otros productos de las haciendas para comerciarlos, respaldados por la complicidad grupal – activación de lazos de parentesco, la solidaridad racial – se protegían frente a la autoridad española; a mediados de este siglo con el paso del movimiento independentista el bandolerismo defensivo se transformaría en guerrillas (Zuluaga 1993: 32-89).

Durante el periodo republicano (entre 1820-1852) se desarrolló el proceso de abolición de la esclavitud²¹ en Colombia (entonces Nueva Granada 1832-1858). Paralelamente el discurso ilustrado de los pensadores neogranadinos avivaba la pretensión de los criollos de ser “limpios de sangre”, un discurso colonial que transcendía las estéticas corporales para llegar hasta instancias cognitivas o de aprehensión de mundo (Castro-Gómez 2005).

A partir de 1930 con la construcción de la carretera Panamericana (a propósito de la guerra con Perú y la necesidad de contar con un paso para tropas, armamento y vituallas) se incentiva el cambio de dueños de las tierras y con ellos nuevas formas de habitar este valle, estimulando la delimitación de los terrenos y el desplazamiento de sus moradores hacia parcelas, algunos de ellos fueron empleados como peones. A la par, el paso del Ejército Nacional por estos territorios busca inquietar los sentimientos nacionalistas de estas poblaciones, relacionándolas de diferentes modos con un evento político y una revuelta militar (Zuluaga 2003). Desde finales del siglo XIX este valle ha sido transitado por sucesivas oleadas de colonización emprendidas por moradores de diferentes regiones, nuevos poblamientos hechos a través de trochas y caminos de herradura (Uribe 2010). Ussa ha explicado que durante los primeros años del siglo XX los habitantes de este valle lograron establecer lo que él denomina una “posesión

²⁰ Unidad doméstica formada por una casa y los cultivos de pancoger, entre los que no puede faltar el plátano y de ahí el nombre.

²¹ El 21 de mayo de 1851 se aprobó la ley para la abolición absoluta de la esclavitud, en la que consignaba que desde el 1 de enero de 1852 serían libres todos los esclavos existentes en el territorio de la República. (Posada 1935). Algunos hacendados, como Julio Arboleda propietario de la Bolsa (Cauca), reaccionaron ante esta medida vendiendo los esclavos a otras repúblicas como la del Perú (Mina 1975).

efectiva de la tierra”, es decir, el ejercicio de apropiación de la tierra a través de los usos sociales y económicos, distantes del ámbito jurídico, donde predominaron aspectos como la subsistencia, la solidaridad vecinal y parental. A partir de 1950 con la comercialización de la caña de azúcar en el Valle del Cauca (departamento vecino) y la contratación de mano de obra, se estimula la migración de los habitantes del valle del Patía hacia los sectores de ingenios azucareros (Ussa 1987: 123).

La memoria histórica de la población actual del valle del Patía tiene un fuerte referente en la época colonial, una historia similar a la de muchas poblaciones en América Latina, con referencia al genocidio de las poblaciones aborígenes, al comercio de esclavos africanos y al patronato europeo y después criollo. Esta rápida sucesión de apuntes históricos traza algunos de los procesos de circulación de la población sobre el valle del Patía y también arroja pistas sobre los continuos intercambios, disputas y acuerdos experimentados como parte de una dinámica social en la que chocan, se mezclan e interceptan fuerzas, procesos, valores y símbolos de diferentes vertientes culturales.

La implantación del proyecto de nación colombiana durante el siglo XIX representó un periodo de grandes confrontaciones y cambios enmarcados en la transición del dominio colonial a la ejecución de un proyecto político y cultural para dar forma a una nación independiente. Proyecto que promovió el reconocimiento esencialmente mestizo, en el que las poblaciones de indios y negros que venían siendo exterminadas durante siglos representaron la cara antagónica del proyecto de nación. Colombia, al igual que otros Estados latinoamericanos construyó el patrimonio cultural inspirado en la modernidad europea. Una muestra de dicho emprendimiento es el diseño arquitectónico de las principales ciudades y de manera más puntual lo podemos observar en las estatuas y bustos a los conquistadores españoles erigidos en las plazas públicas de estos centros urbanos de un país que buscaba la independencia de España, después de que el imperio español hubiera descargado en los territorios colonizados una fuerte violencia medieval, porque precisamente ella no representaba la modernidad que vitalizaba el resto de Europa (Ospina 2004). A la par del ocultamiento de otras vertientes culturales que paradójicamente se incorporaron a las diferentes dinámicas sociales en las que se desenvuelve la población actual de este país, como lo son el lenguaje y todas las formas de expresión creativa. Los análisis sociales de estas dinámicas culturales suelen recurrir inevitablemente a la identificación de estas

expresiones creativas como la mezcla de las tres predominantes vertientes civilizatorias (india, afro y europea) siendo la sustancia del mestizaje lo que define a la gran mayoría de la población que habita actualmente este país. La indicación de estas vertientes no significa una mayor contribución al análisis de una sociedad atravesada por todos los problemas de la modernidad (narcotráfico, violencia, desigualdad, corrupción) pero es significativa en la medida que recurre a la configuración histórica de un país que tiene como estrategia la omisión y el silenciamiento de los sectores de la sociedad directamente afectados.

La configuración histórica ofrece un eje de análisis, en el que las manifestaciones artísticas y el caso de los grupos musicales hacen parte de contextos potencialmente reveladores de confluencia de identidad, muy eficientes en la elaboración de narrativas alternativas sobre la historia local. Se espera que a través de esta perspectiva sobresalgan elementos para entender los procesos de reconocimiento étnico como construcciones políticas en permanente reformulación. Históricamente los pobladores del valle del Patía han sido marcados por eventos que reflejan la tensión entre ellos y la autoridad colonial. Por ello es interesante observar cómo formas de expresión artística, rechazadas en otros tiempos, hoy son elementos incluidos en las narrativas políticas del *Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Situando El Tunó

Se trata de un pequeño asentamiento de población negra, ubicado al oriente del valle del río Patía. Es una de las 95 veredas adscritas al municipio de Patía, este último representa el principal centro de intercambios económicos y sociales para los pobladores de las veredas cercanas. Se encuentra a aproximadamente a 35 kilómetros de la sede del municipio (El Bordo), primero en un recorrido sobre la carretera Panamericana y después tomando un desvío de aproximadamente 5 kilómetros por un camino menor que va en ascenso hasta llegar a la vereda El Tunó.

Las cosmovisiones y creencias tradicionales tanto de la vereda como de la región en general están marcadas en la actualidad por el catolicismo popular o el evangelismo. En El Tunó las fiestas patronales son en conmemoración del día de la Santa Cruz y los sacramentos católicos (bautizo, primera comunión y en menor medida el matrimonio) tiene mucha centralidad en las formas como los pobladores se relacionan, como es el

caso del compadrazgo, que es muy importante como forma de parentesco ritual. Instituciones trasladadas desde Europa y ampliamente difundidas en la América colonial que paradójicamente en la actualidad propenden por la cohesión social de una población que históricamente fue enfrentada a la colisión de sus propias ideas, principios o intereses.



Ilustración 1. Cartografía de la zona de habitación de vereda El Tuno. Elaborado por: Haminson Llanos.

Hacen parte de la vereda tres espacios claramente definidos por las actividades que los pobladores desarrollan en cada uno de ellos. Se trata de una zona de cultivos, que corresponde a los terrenos que están a los lados del camino de llegada a la vereda; una zona de potreros usados para el pastoreo de ganado, ubicados en sentido opuesto a la zona de cultivos; y entre los dos anteriores se ubica la zona de habitación compuesta por 25 casas, la escuela, una pequeña cancha múltiple, la caseta comunitaria y la cancha de fútbol.

Actualmente los pobladores de la vereda han iniciado el proceso de solicitud de la titulación colectiva de las tierras que habitan ante el Instituto Colombiano de Desarrollo Rural (INCODER), entidad del Estado encargada de adjudicar este tipo de titulaciones. Se trata de una política que reconoce los derechos territoriales de las comunidades negras colombianas, especialmente de aquellas asentadas en las tierras baldías, rurales y ribereñas de la Cuenca del Pacífico. Los principales dispositivos de esta política son la Ley 70 de 1993 y los Consejos Comunitarios locales. Esta ley, al

igual que el Festival de música del Pacífico, inició reconociendo sólo a las comunidades de la cuenca del Pacífico – ofreciendo una definición de los límites geográficos de esta región en sus primeros artículos – viéndose obligada en momentos posteriores a generar nuevos decretos que incluyan a comunidades negras de lugares que extrapolan esta limitación geográfica, como es el caso de las comunidades negras del valle del río Patía ubicado en la región Andina.

Por su parte la comunidad del Tunó se constituyó como Concejo Comunitario en 2012, de acuerdo a sus líderes ellos tardaron en iniciar este proceso organizativo ante las dependencias estatales debido a la falta de conocimiento de esta nueva forma de organización administrativa interna, que era suplida por los liderazgos existentes en la comunidad y replicados en la Junta de Acción Comunal que fue hasta entonces la única forma de organización de las poblaciones rurales y urbanas de Colombia reconocida por el Estado. Sin embargo, la Junta de Acción Comunal es una organización de gestión social que no tiene la perspectiva diferencial a poblaciones negras que si tiene el Consejo Comunitario, característica que beneficia básicamente el acceso a tierras y el reconocimiento del gobierno propio de estas poblaciones sobre sus territorios. Utilidades legales que los líderes de El Tunó desconocían hasta antes del 2012 porque tanto el acceso a tierras como la organización social y política en la vereda son temas resueltos desde unas prácticas cotidianas basadas en las relaciones de parentesco (trataré esto más adelante).

El Consejo Comunitario es una institución de autoridad y autonomía reconocida por el Estado como personas jurídicas cuya creación está autorizada por el artículo 5 de la Ley 70 de 1993, que tienen entre sus funciones las de “administrar internamente las tierras de propiedad colectiva que se les adjudique, delimitar y asignar áreas al interior de las tierras adjudicadas, velar por la conservación y protección de los derechos de la propiedad colectiva, la preservación de la identidad cultural, el aprovechamiento y la conservación de los recursos naturales y hacer de amigables componedores en los conflictos internos factibles de conciliación” (Ley 70 de 1993).

Han sido los jóvenes líderes de la comunidad del Tunó quienes han estado al frente del proceso burocrático que supone la formalización de esta organización ante el Estado. Ellos reconocen que la adopción de esta figura organizativa por parte de la comunidad del Tunó se inscribe en el *proceso de fortalecimiento* de la identidad local, como “afropatianos” (apelativo posterior a la reforma constitucional de 1991) al mismo

tiempo que reconoce las acciones instrumentales que dicho tipo de organización lleva implícito en cuanto a la lucha por sus derechos sobre el territorio. Por ejemplo, al derecho de consulta previa sobre los grandes proyectos ambientales y mineros que empresas legalizadas ante el Estado o el mismo Estado quisiera hacer en la zona. Sin embargo esto no representa ningún amparo ante los emprendimientos de minería ilegales que son itinerantes en la región desde hace varios años.

Continuando con el ejercicio de contextualización de la zona de estudio, las alternativas económicas tanto de la gente de la vereda como del valle del Patía en general son similares, la producción es todavía para el consumo inmediato más que para la acumulación y la unidad familiar representa la base activa de la vida económica. Se trata principalmente de la agricultura de pancoger – maíz (*Zea mays*), cacao (*Theobroma cacao*), maní (*Arachis hypogaea*) –, la recolección de puro o totumo (*Crescentia cujete* Linneo)²², el lavado de oro manual en las quebradas cercanas a la vereda, especialmente en tiempo de verano, época que no es propicia para la agricultura. Pero la forma que ellos mismos usan para definir su economía es el *rebusque*, categoría coloquial que integra las más variadas posibilidades de empleo informal (empleadas domésticas, mayordomos y vendedores ambulantes de frutas, comida o telefonía celular). Sin embargo, en la vereda El Tuno todos los habitantes tienen acceso a la tierra, en contraste con otras veredas del valle del Patía donde la tierra es un recurso escaso y las zonas de vega apropiadas para la agricultura progresivamente se convierten en potreros para la cría de ganado. La forma de manejo y distribución del espacio de la vereda El Tuno evita este tipo de cambio en los usos de la tierra. Pero en términos generales, en toda la región predomina el ganado sobre la agricultura, lo que trasciende a sus dietas, en la que la carne es la principal fuente proteínica en seguida de los derivados de la leche.

¡Aquí en El Tuno todos somos músicos y familia!

Las historias sobre la ocupación del espacio, arrojan información no sólo sobre la distribución, tenencia y uso de la tierra, sino que también revelan significados sobre el mundo que habitan los narradores. Cuando se les pregunta sobre la historia de la vereda, todos los moradores, principalmente los mayores, se remiten a contar la historia de una genealogía particular que dio origen o lo que actualmente se conoce como El Tuno. Se

²² Un fruto usado como recipiente para el empaque de dulces, lo venden en las cabeceras municipales.

trata de una historia que comenzó en la década de 1930 cuando los abuelos Santiago Llanos y Mónica Caicedo junto a sus siete hijos se trasladaron del corregimiento de Méndez unos kilómetros más hacia el occidente, debido principalmente a la búsqueda de fuentes de agua más cercanas.

Santiago Llanos había nacido y crecido en el corregimiento de Méndez, en la región lo recuerdan por sus conocimientos de las plantas y el uso de ellas para tratamientos medicinales, actividad de la que no se lucraba a pesar de su popularidad como médico tradicional en la región porque, según narra su nieto Virgilio Llanos, sí cobraba por sus servicios debería curar a todos aquellos que atendía y sus conocimientos no atañían sobre el misterio la muerte. En la memoria colectiva de la vereda se destaca la figura del abuelo Santiago Llanos como buen orador, sus nietos recuerdan las noches de luna llena en las que todos ellos cuando niños se reunían a escuchar los cuentos que el abuelo narraba con especial carisma.

El padre de Santiago Llanos, Sergio Llanos, migró del departamento de Antioquia a principios del siglo XX hacia el valle del Patía, lugar donde conoció a Concia Gómez oriunda de la región y con quien se casó. Mónica Caicedo y sus padres, Felix Maria Melecio y Siriaca Caicedo, también eran de la zona. Tradicionalmente los hombres se dedicaron a la agricultura y a la cría de algunas cabezas de ganado, generalmente contaban con la ayuda de esposas e hijos en jornadas especiales de trabajo agrario. Las madres eran las encargadas de la preparación de los alimentos, el cuidado de los niños, de recoger agua y leña y de prestar atención a los animales domésticos y a los pequeños animales de cría. Se trataba de una producción familiar similar a la actual economía de sus descendientes en la vereda, con la ampliación de otras fuentes de ingresos a través de trabajos informales y de la migración de algunos de sus pobladores para los centros urbanos y del envío de dinero a los familiares que quedan en la vereda.

De la descendencia de la pareja Llanos Caicedo, es destacado que todos eran músicos, por ello durante los momentos de fiesta, los instrumentos de cuerda y percusión circulaban entre todos los familiares, extendiéndose por varios días, lo que garantizaba la eficacia de los encuentros festivos de esta localidad. Las fiestas eran en la casa. Fuera o dentro de la casa, pero eso sí, en familia. La casa y la familia son categorías muy cercanas. Por eso los vecinos, hacen parte de la familia. Las relaciones de parentesco en la vereda, se refuerzan por relaciones de compadrazgo, amistad, vecindad, familiaridad, todos los que comparten el territorio forman ideas de

pertenencia a los mismos grupos. Es de esta forma que la concepción de las prácticas musicales y los lazos familiares se convierte en una generalización común entre los habitantes de la vereda.

Así, recuerdan todos, donde hoy está ubicada la escuela se estableció en su momento la primera casa que dio origen a la vereda El Tuno, nombre que de acuerdo a sus pobladores se debe al árbol de Tunas (*Opuntia ficus-indica*) que creció junto a la casa de *los abuelos*, de *los viejos*, como son llamados por toda la comunidad.

Los vínculos de la comunidad del Tuno se integran no sólo por la evocación a los abuelos Santiago y Mónica y por extensión a la genealogía nominada Llanos Daza como ícono de la trayectoria familiar común, sino por la continuidad territorial – llamada vereda – sobre la que se dan paso a relaciones diádicas entre los miembros de la comunidad rural en un momento determinado. La proximidad física generada por el hecho de compartir un territorio es el principal elemento que contribuye a la construcción y reproducción de colectividad y de sentidos de pertenencia. Se trata de una lógica de obligaciones materiales y afectivas decisivas al establecer el nivel de proximidad que opera en las relaciones entre las personas y los grupos. Así al momento de necesitar algún tipo de ayuda, como un traslado en moto hasta la cabecera municipal, el cuidado de un niño, el préstamo de algún objeto doméstico, personal o de dinero, se opera entre unas posiciones sociales que hacen que se recurra a unas personas antes que a otras que con las que no se comparte los mismos niveles de proximidad y confianza aunque se comparta otras variables como el territorio y la memoria histórica.

Ahora bien, la genealogía que los habitantes destacan parte de la unión conyugal de cuatro de los hijos de Santiago y Mónica, con cuatro mujeres del corregimiento cercano de Ángulo que eran también hermanas entre sí. Cada una de estas cuatro parejas estableció su lugar de residencia en puntos cercanos a la casa de los padres de los novios. Entre la descendencia de estas cuatro alianzas – son algunos de ellos los que cuentan esta historia – existe un doble vínculo, en principio consanguíneo, que ha sido efectivo en la cohesión social de la población actual de la vereda que cubre hasta cinco generaciones. Llevándolos a divulgar que: “aquí en El Tuno todos somos familia, porque vea, cuatro hermanas Daza se juntaron con cuatro hermanos Llanos, por eso es que todos somos familia aquí adentro, por donde uno se mueva: que mi tío, que mi primo” (Entrevista Ulises González Daza, septiembre 2013).

El fundador de esta vereda fue mi abuelo Santiago Llanos Gómez, de ahí hubo unos hijos, algunos de ellos cuando llegaron a la vereda ya estaban grandes. Entonces en ese tiempo llegaron algunos ricos que comenzaron a comprar tierras, a Alejandro González le compraron una finca en Ángulo, entonces ya los Llanos de acá se fueron a trabajar allá, a Ángulo. Allá había la familia Daza, la mamá se llama Feliciano Daza y el papá Patrocinio Velazco. Entonces los Llanos se enamoraron de las hijas de ellos. Son cuatro hermanos Llanos con cuatro hermanas Daza. Por eso es que en la vereda por los mismos rasgos familiares que hay, la unión que hay, todo el mundo se ha tenido cariño, se ha tenido respeto ¿por qué? porque nuestros papás nos hablaban mucho de eso, si yo peleaba con un primo, mi papá tenía la autoridad de reprendernos a los dos. Siempre ha habido alguien que pone orden aquí en la vereda, ahora último era mi tía Pimpina (q.e.p.d.), eso hace que la gente tenga esa cultura del respeto, del amor, de unión, por la forma como se crió la gente (Entrevista Virgilio Llanos, septiembre 2013).

La memoria colectiva de estas cuatro uniones matrimoniales simultáneas, que son parte de la generación fundadora de la vereda, como referente en la cohesión que existe en la comunidad actual, es un hecho que representa la valorización positiva de la coincidencia de varias uniones matrimoniales entre dos familias porque es usado como un modelo que fortalece la idea de comunidad.

El señor Virgilio en su narración marca la filiación de sus ancestros trazando lo que se podría considerar como una bilateralidad en el sistema de parentesco; es decir, la filiación paterna la traza patrilinealmente (los hijos varones son Llanos) y su filiación materna la traza matrilinealmente (las mujeres son Daza y no Velazco). Este último hecho, la filiación de las hermanas Daza por línea materna, de acuerdo a la difusión de la tradición española durante la Colonia²³, se debe a que los hijos concebidos fuera del matrimonio son situados por fuera del poder del padre y por tanto éste no reconocería ningún derecho sobre esta filiación.

Las historias memorables para la comunidad sobre su parentesco, implican la construcción y reproducción de una colectividad y sus sentidos de pertenencia. En principio se trata de un hecho consanguíneo usado como recurso clave en la construcción de referentes de origen, que trasciende en construcciones sociales con características jerárquicas. Como lo apunta el señor Virgilio al final de la anterior cita, se trata también de unas orientaciones que son reproducidas como valores en la instrucción familiar, en la que los mayores tenían la máxima autoridad.

²³ Esta distinción entre los hijos nacidos “en justas nupcias o fuera de ellas” es parte de la concepción de la familia romana y del derecho moderno, contexto en el que los hijos concebidos en concubinato eran sancionados, una traducción de esta valoración moral es la ley colombiana y su capacidad de regular la forma de transmitir los nombres, que dado el caso no resulta apropiada a la realidad de las sociedades locales que pretende regular sino que se inspira en el derecho romano.

Por otro lado esta genealogía representa, en términos prácticos, que el número de personas que integran la familia extensa de cada nueva célula familiar se reducirá para una generación, pues toda la descendencia de estas cuatro alianzas tendrá los mismos lazos por vía materna y paterna. El que cuatro hermanos Llanos se hayan casado con las cuatro hermanas Daza, repercutió en que para la próxima generación se reduzcan los antepasados comunes (dadas las coincidencias de que por ejemplo, cada grupo de hermanos tenga los mismos suegros, o que su descendencia comparta los mismos – dos pares de – abuelos). Este hecho para las generaciones futuras, que el número de antepasados comunes se reduzca, ayudará en la manutención de la reciprocidad entre los parientes. Familias que además comparten el territorio y por tanto son también vecinas y con quienes se busca extender el parentesco consanguíneo con el parentesco ritual por medio de los lazos que envuelve el compadrazgo.

Como bien puede observarse entre los habitantes de la vereda, los términos de parentesco como forma de nominar las relaciones entre personas – principalmente para el caso de los hermanos de ambos sexos de los padres de ego, tío o tía – se convierten en formas usuales de saludo y distinción entre las personas de mayor edad a la de ego. Así como ‘abuelo’ o ‘abuela’, para el caso de los mayores, tanto para referirse a vivos como a aquellos que han fallecido. Los términos de parentesco ayudan a ordenar los relacionamientos entre la gente de la vereda. Sin embargo, debo destacar que la efectividad de estas denominaciones está en la interacción y en la comunicación entre las personas, dado que los comportamientos entre quienes comparten algún lazo de parentesco serán específico en cada caso particular.

En cuanto más conocía las ampliaciones de esta genealogía, que en principio me resultó excepcional, fui enterada de otro par de casos en los que se repetía este esquema de doble vínculo consanguíneo, en que dos hermanos se casan con dos hermanas. Esto me hizo detenerme a cuestionar las circunstancias que propician este tipo de relacionamientos. En primer lugar, es importante destacar que contextos semejantes de asentamientos rurales pequeños refuerzan la búsqueda de parejas por fuera del lugar de residencia de los padres como mecanismo de prohibición del incesto; pero además, que en este tipo de contextos, cuando dos individuos de familias diferentes, vecinas de una misma región, entablan comunicación y trocas, las familias de ambos también se empiezan a relacionar. Como dijo jocosamente John Felipe Llanos, uno de mis

narradores sociales, cuando hablamos del tema: “hay que aprovechar la *trocha*²⁴ abierta”, mención sobre el hecho de que, una relación por afinidad suscita encuentros entre dos familias o grupos, con las posibilidades de generar otros vínculos por afinidad. Se trata, en cualquier caso, de circunstancias que no se pueden prever ni evitar. Otro elemento que ayuda a entender este tipo de uniones, es el hecho de que para situar a una persona desconocida que está dentro de su territorio las primeras preguntas son: “¿de quién es hijo?” y “¿de dónde es?”. Estas preguntas son referentes para localizar a un individuo en el contexto rural. A mí misma, durante la temporada de campo, las principales inquietudes de las personas de la vereda eran conocer el lugar de nacimiento y crianza mía y de mis padres²⁵ antes de averiguar las razones por las cuales me encontraba en su territorio.

Estos dobles vínculos generan coincidencia en los lazos de parentesco de determinados individuos; sin embargo, no es este hecho en sí lo que genera la cohesión de la comunidad como un colectivo mayor. Si bien los principios estructurales en el parentesco devienen de la descendencia, pensada en términos de lazos de sangre, las relaciones comunitarias no se deben solamente a este tipo de vínculo, sino también a las interacciones específicas entre las personas y a principios como la edad, el sexo y los roles social, entre otros. De este modo, las relaciones entre los miembros de una comunidad no se encuadran exclusivamente en las propiciadas por el sistema de parentesco, sino también se encuentran inmersas en diferentes instituciones que la componen, definen y regulan.

Son varios los motivos que me hacen tomar esta vía de análisis, todos basados en la observación de relaciones diádicas producto de mi convivencia con la comunidad del Tunó, es decir con las personas y sus formas de agrupación. Las experiencias a las que Carsten (2000) denominó *relatedness*, una categoría que surge del cuestionamiento a la separación de aspectos sociales y biológicos en los abordajes antropológicos sobre parentesco, se refiere al hecho de que los lazos establecidos por la sangre no totalizan el sentimiento de proximidad entre un grupo, sino que ellos se encuentran en continua construcción por el acto cotidiano de la convivencia.

²⁴ Camino abierto entre la maleza que generalmente sirve de atajo para ir a un lugar específico.

²⁵ Información que resultaba determinante para ellos. Recuerdo especialmente que una tarde, uno de los mayores al saludarme, me dijo: “usted es igualita a su mamá, es que se me hace verla”, el juzgamiento del señor Alejandro, que ciertamente no conoce a mi madre, se basaba, según prosiguió, en que mis modos de actuar eran los de una mujer de Nariño y no del Huila de donde es oriundo mi padre.

El primer ejemplo, son las relaciones de compadrazgo, los cuales existen de dos tipos: compadrazgos de *guaguas de pan* y compadrazgos de un niño real. El primer caso, el de las *guaguas de pan*, de trata de unas muñecas elaboradas de harina de trigo, que son moldeadas en forma de niño pequeño o bebe. Estas figuras hacían parte de ceremonias de bautismo realizadas el 3 de mayo por motivo de las fiestas patronales de la comunidad en que se conmemora el día de la Santa Cruz; aunque las fiestas se siguen celebrando, la tradición del bautizo de *guaguas de pan* se ha tornado obsoleta, empero los vínculos realizados en el pasado son memorables en la actualidad, como recuerdan dos habitantes de la vereda:

Yo fui comadre de mi tío Olimpo [q.e.p.d.], *él me cargó una guagua*, por eso yo a él nunca le pude decir tío sino que sólo era: mi compadre; y él a mí: mi comadre. Nosotros nos hicimos compadres y el respeto de esto era muy grande. Yo era muy joven, pero yo vi eso de los bautizos de las guaguas y le dije: tío Olimpo, yo quiero tener una guagüita de pan y quiero que usted sea el padrino. Yo tenía como 10 años, sería 1968 (Entrevista Aidé Llanos Daza, octubre 2013).

Las guaguas eran algo que me llamaba mucho la atención a mí cuando niña, hacían una muñeca y la asaban y hacían una fiesta, porque eso era el compadrazgo de los que no tenían hijos. Y eso se formaban unas fiestas bonitas que duraban hasta ocho días (Entrevista Ana Amelia Caicedo, octubre 2013).

El compadrazgo que genera esta ceremonia es de las mismas características a aquel que genera el compadrazgo de un niño real, alianzas que son parte del sistema de parentesco religioso del catolicismo en el que se nombra compadre/comadre al padrino/madrina de un infante o de una *guagua de pan* respecto de los padres de estos últimos. En ambos tipos de compadrazgos el vínculo suele ser la confirmación de una relación de afecto entre familiares, vecinos o amigos, en las que siempre prevalece la nominación de compadre/comadre, madrina/padrino, ahijada/ahijado según el caso, sobre cualquier otro vínculo posible entre los involucrados. Estas alianzas, celebradas en una ceremonia católica oficializada por un cura, son efectivas en términos de cohesión y solidaridad, no solo en lo relacionado a los niños que garantizan la alianza sino que se extiende a los dos grupos familiares.

Aunque generalmente las relaciones de compadrazgo se traten de la oficialización ritual de una amistad o de otro tipo de lazo que existe previamente al momento de solemnidad ritual, no se puede desconocer que el compadrazgo también crea nuevas relaciones. Por ejemplo, para el caso del único lazo que crea el compadrazgo de guaguas, los lazos que unen a Aidé y a su tío Olimpo, trascienden al orden del respeto,

una nueva sacralidad que crea un vínculo permanente entre un niño y un adulto unidos por un parentesco ritual en el que el ahijado es simbolizado por una guagua de pan, inaugurando así nuevas cohesiones entre generaciones consecutivas que producen relaciones interpersonales duraderas y estables a través de un padrinazgo simbólico.

Además, que se trate como dice la señora Ana Amelia “del compadrazgo de los solteros” es decir de niños y adolescentes, repercute en la creación de vínculos entre generaciones consecutivas de una manera curiosa, como un juego de paternidad en el que participan niños y adultos. Reproduciendo esquemas de comportamiento entre ellos en los que la función más importante es la creación de una cohesión social a través de relaciones duraderas y respetuosas. Es decir, los lazos de sangre no garantizan la cohesión de un grupo que en realidad depende de la continua interacción que implica la convivencia (Carsten 2000).

En ambos casos, en el bautizo de guaguas y en el de niños, el compadrazgo es parte de unos mecanismos rituales y flexibles de ayuda mutua y control social, además en una comunidad rural dónde la capacidad del compadrazgo para extender la solidaridad en grupos donde la familia es la unidad productiva primaria son muy efectivos (Mintz and Wolf 1950: 352).

Usualmente los padres escogen a los padrinos, pero también hay casos en los que padrinos se ofrecen espontáneamente. Durante mi estancia en la vereda, Maryuri una chica de más de veinte años que acababa de regresar a la vereda después de pasar un año en Medellín trabajando como empleada domestica, estaba muy pendiente del hijo de uno de sus primos que en este momento tenía algo más de un año. Ella lamentaba haber estado ausente durante esa temporada porque le hubiera gustado “pedir al niño como ahijado”. En este caso se trata de la formalización de afectos a partir de unos nuevos rótulos, sin embargo la ausencia de dicha formalidad ritual y gramatical no repercutirá en las condescendencias que ella pueda tener con el niño que es además su pariente y vecino.

Así, en segundo lugar, otra de las relaciones que me hace destacar la importancia de la convivencia, son los vínculos en torno al cuidado de los bebés y de los niños pequeños. Como dice la señora Rosa refiriéndose al lugar como determinante en el desarrollo de la vida de los niños: “yo creo que en los pueblos pequeños la infancia es más hermosa porque uno es un ser completamente libre, simple, no se complica la vida, los juguetes de la misma naturaleza, uno se entretiene con el río, la lluvia, la luna, cosas

simples pero muy hermosas”. Como es propio de los ambientes rurales los niños habitan con mayor libertad el espacio físico que conforma la vereda, sin restringirse exclusivamente a los lugares de encuentro común (el hogar comunitario, la escuela, la caseta comunitaria, la cancha de baloncesto y de fútbol), ellos circulan por la mayoría de las casas como parte del vínculo que genera la unión etaria entre varias generaciones, la de los niños, la de los padres y la de los abuelos. Son varios los niños que se encuentra al cuidado de alguno de sus abuelos como resultado de la migración de los padres hacia otras localidades en búsqueda de oportunidades laborales. En estos casos los abuelos reciben y administran el dinero enviado para las necesidades de los niños y en general este dinero entra a ser parte de la economía familiar. Así, la estructuración de la familia y de la comunidad debe ser entendida como el “resultado de uma produção em torno das experiências de coabitação e cooperação doméstica entre pessoas, isto é, o universo familiar é percebido enquanto um processo construído cotidianamente” (Lobo 2006: 16).

Actualmente, existen en la vereda dos instituciones relacionadas al cuidado de los niños, la Escuela adonde van los niños de entre 5 y 12 años y un *hogar comunitario*, me interesa desarrollar de qué se trata esta última. Los hogares comunitarios son parte de un programa impulsado por el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) como una alternativa para el cuidado de los niños menores de 5 años que consiste en delegar, a un par de mujeres mayores de edad llamadas *madres comunitarias*, responsables del cuidado de los niños de su misma comunidad. La labor de las *madres comunitarias*, concebida por el programa como un servicio voluntario de baja remuneración económica, consiste en atender a los niños en sus propias casas durante todas las mañanas de lunes a viernes. La determinación de los padres sobre la asistencia de sus hijos al *hogar*, como es llamado normalmente por las personas de la comunidad, es autónoma y como consecuencia la mayoría de los niños de la vereda concurren este lugar. A pesar de las inconformidades por parte de las *madres comunitarias* con relación a las características del programa en cuanto a la remuneraciones salariales y la ausencia de ciertas prestaciones sociales a nivel nacional, es un servicio que se mantiene en la vereda desde hace más de diez años y en el país desde 1986. Esta institución se vale de la solidaridad comunal como un principio de integración entre todos los habitantes de la vereda. De esta forma, como parte de un panorama diario en la vereda, los niños regresan a sus casas después del medio día en un trayecto que supone la

interacción por las diferentes casas y las personas que se encuentran en ellas, que dependiendo del emprendimiento creativo que tengan los pequeños, harán del camino de regreso a sus casas un espacio para su recreación. Este ambiente es permitido gracias a que, de hallarse alguien en casa, las puertas se mantienen abiertas. Esto no supone una preocupación para los padres, quienes conociendo esta dinámica de interacción entre los niños, no restringen su circulación y todos de manera laxa están pendientes de ellos. Esto se resume a que, como dijo una madre de la vereda “aquí los niños son hijos de todas, todo mundo cuida de los hijos de todo mundo”. Sin duda esta responsabilidad generalizada sobre el cuidado de los niños se percibe en la cotidianidad en la vereda. Una idea de protección dimensionada en colectivo, en el que bienestar de uno de los niños depende de su cuidado grupal, facilitada en un contexto rural de esta comunidad de parientes. Creándose lazos de parentesco en la vereda en varios niveles, entre las mujeres involucradas en esa red de ayuda mutua, entre los grupos familiares, los niños y las casas en que circulan (Lobo 2006: 64).

Nociones de herencia cultural

En este aparte continuaré desarrollando las formas de transmisión de la herencia cultural de la comunidad del Tunó, como un modo de acercarme a lo relacionado a la herencia musical, que de acuerdo a sus narraciones la noción de *tradicción* es una categoría que ayuda a reproducir el orden social en la comunidad, incluido lo respectivo a la música, que además ocupa un espacio importante. Mi propósito aquí es exponer que las nociones de material e inmaterial para la herencia entre la comunidad del Tunó son interdependientes.

Es un motivo de añoranza recurrente que los mayores y adultos de la comunidad recuerden los juegos y las actividades con las que se entretenían ellos mismos y sus hijos cuando niños. Las evocaciones generadas por el ambiente de convivencia con generaciones más jóvenes, propicia espacios para la reflexión y la comparación de experiencias. En sus narraciones destacan que antiguamente los juguetes eran objetos de su propia manufactura:

Para el caso de mi generación, en la niñez, hablo de Porsuvel, mi compadre Cristóbal, Efraín, todo ese combo de la generación mía, jugábamos con caballo de palo que nosotros mismos hacíamos y nos inventábamos nuestras negociaciones. Nos reuníamos en las noches de luna después de que pasaba la fiesta de los grandes, a la que a nosotros no nos dejaban ir, pero como si escuchábamos las músicas, nosotros en esa semana nos reuníamos y hacíamos nuestra propia fiesta imitando la fiesta de los grandes. Hacíamos

la guitarrita de guadua²⁶ y con eso hacíamos la fiesta. Nosotros buscábamos piñuela, las dulces eran la gaseosa para las niñas y las ácidas eran para nosotros que era el aguardiente, y eso era la fiesta hasta la una de la mañana que la pasábamos jugando a imitar la fiesta de los adultos. Yo digo que fue por esa emoción de ver los músicos tocando que a uno le fue gustando la música. [...] Ya después, en el 78 más o menos, armamos unos grupos para que cada uno tenga su banda. Efraín tenía una, yo tenía otra. Y nosotros competíamos al que más le jalaba a la vaina. Entonces nos preocupábamos más. A raíz de eso sale Ojer con Rubén que también armaron su bandita aparte para competir también en cuanto a la música. (Entrevista en grupo, Luver Llanos, octubre 2013).

La música en estos casos se entrelaza con varios referentes de pertenecimiento de la comunidad del Tuno en general. Por un lado, es una característica que hace parte de su historia de origen, al destacar que la primera generación que se establece en el Tuno es identificada por la habilidad musical de todos los hermanos Llanos Caicedo que es a su vez heredada a sus hijos. Hecho que favorece la continuidad de las fiestas ya que antes de la incursión de otros tipos de tecnologías para la reproducción sonora la responsabilidad de hacer música era generalizada y existía disposición por parte de los descendientes Llanos Daza para ejecutar algún instrumento de cuerda o de percusión y eventualmente por acompañar en los coros. El establecimiento de voces líderes es identificado por la comunidad en la década de los ochenta, cuando dos hermanos de la tercera generación (Elisério y Leotilmo Velazco Daza), empiezan a cantar a dúo ‘música sentimental’, un tipo de música de tonalidades menores, con círculos armónicos sencillos, con letras que evocan sentimientos de pérdida y nostalgia, acompañados sólo por una o dos guitarras. Estas presentaciones hacían parte también de los espacios de festividad o de las noches de conversa y encuentro casual. Con todo, antes de este par de hermanos no identifican voces líderes sino que cantar era, por decirlo de algún modo, una práctica musical generalizada entre quienes tocaban algún instrumento.

Todos estos hechos refuerzan el discurso de la herencia como principio del parentesco, es decir, circunstancias de naturaleza diversa (tanto material como inmaterial, tan consanguíneo como afín) influyen en un momento histórico como procedentes de momentos anteriores. En sus narraciones la música es presentada como una práctica susceptible a transmitirse como conocimientos sucesivos entre individuos, que en algunos casos es pensada como un don transmitido por la sangre y en otros es pensada como una serie de actividades puestas en contexto que se aprenden por imitación. Y en términos generales la música es el componente esencial de las fiestas –

²⁶ Especie botánica de la subfamilia de las Gramíneas Bambusoideae.

pero no exclusivo de un tipo de celebraciones formales – que entre más cuantiosas en términos del número de personas, comida y bebida, y del tiempo de suceso de la fiesta, las añoranzas siempre serán más satisfactorias.

Los músicos de la comunidad se inician con los Llanos Caicedo, nuestros abuelos, lo que yo me acuerdo era de Felipe, Olimpo, Emiliano... Felipe por lo que dicen tocaba violín, yo no lo alcance a ver tocar violín. Olimpo como que guitarra y Emiliano Tiple. Ellos fueron los músicos iniciales, que hicieron bailar a todo el Patía porque eran mentados en todo lado como muy buenos músicos. Cuando la fiesta de la cruz [fiestas patronales] venía gente de otras veredas porque era muy mentados, buenos músicos y muy alegres (Entrevista Iván Llanos, octubre 2013).

En ese tiempo la gente era muy rumbera y el único medio de hacer la rumba era de la música instrumental, porque no habían sonidos (cuando más un radiecito), entonces eso motivaba mucho a la gente a aprender a tocar los instrumentos (Entrevista Cristóbal Llanos, octubre 2013).

En ese entonces [años setentas] para navidad, año nuevo, para la fiesta de la madre, primeras comuniones, fiestas así, era donde se tocaba. Se iba de casa en casa, después de la misa de la escuela arrancaba el grupo de música en cada casa donde, por ejemplo, había niños de primera comunión o en navidad se llevaba el niño Jesús por todas las casas. Se llegaba a una casa se tocaban unas piezas, se bailaba, se comía y se pasaba a otra casa. Íbamos los músicos adelante tocando y el resto de gente atrás. Y en la última casa, era la rumba general, hasta el amanecer, inclusive yo siendo joven en ese momento, me tocaba puntear a mí, porque habíamos varios punteros, punteaba Leotilmo, Arley, Fortunato, Efraín, y si se cansaba uno, seguían los otros. Pero también, en esa época, éramos tan aficionados que casi todas las noches nos reuníamos y tocábamos, pero no era un ensayo programado ni organizado, sino que casi todas las noches nos reuníamos y hacíamos música (Entrevista Luvier Llanos, octubre 2013).

Una de esas cosas que marcó época, es el tiempo en que no hubo energía. Las niñas de esa época nos recreábamos jugando rondas, cantando canciones y escuchando cuentos, porque habían muchos cuenteros, se reunían a echar cuentos muy bonitos. Esa era la diversión de esa época, también existían grupos de músicos. Me acuerdo de Camilito, de las fiestas donde mi tía Rosa Melia, con tambora y con instrumentos de cuerda, y nosotros íbamos y bailamos con todas las niñas de esa época. Martín Sandoval era niño y él hacía con una guadua biche que le sacaba y le sacaba cuerdas y con una vejiga llena de pepitas y nosotros bailábamos a la luz de la luna (Entrevista en grupo, Ana Amelia Caicedo, septiembre 2013).

Conversar sobre los orígenes de la vereda generalmente trasciende a reflexiones que explican la cohesión de lo que hoy se conoce como *la comunidad del Tunó*. Un enclave social con el cual sus miembros se identifican por compartir una serie de características que se transmiten principalmente por tres vías de herencia o patrimonio: la tradición cultural, la tierra y los lazos de parentesco (con énfasis en la nominación). Cada uno de estos tres dispositivos de alianza no son excluyentes entre ellos; es decir, no todos los que hacen parte de *la comunidad del Tunó* comparten el mismo apellido (una forma de regular el parentesco), ni tampoco todos los descendientes de las cuatro células

familiares *Llanos Daza* habitan el mismo tiempo-espacio. Pero si, a cada uno de estos dispositivos de coalición se le atribuyen sentidos de pertenencia de un grupo hacia un lugar, una época y a unas formas de pensar, sentir y actuar, que en el lenguaje local se resume en la tradición cultural. Por ello, continuo con la descripción de una comunidad cuyas lógicas de pertenecimiento se sustentan en la nominación (apellido), la tierra y la tradición son parte de una estructura mayor que tiene al territorio como base del encuentro comunitario. Formas de pertenencia que pueden ser entendidas también como procesos de gestión local de la tradición cultural, en la que las alusiones al pasado son uno de los referentes más notables.

Las nominaciones

Algunas categorías de parentesco son usadas en ciertos casos como formas de tratamiento cotidiano entre las personas de la vereda. Entre otros términos de tratamiento nominales para referirse a los miembros de una familia, como tío, comadre, compadre, sobrino, abuela, ahijado..., vinculan a dos o más personas. Estas nominaciones expresan una forma organizada socialmente de relacionarse, fundada en el principio de parentesco. Por medio de ellas se reproducen sentimientos de pertenencia, lazos de reciprocidad y solidaridad. Entendiendo que cuando se alude al parentesco, se trata de un hecho social instituido, que no restringe la mera consanguinidad. En este sentido, el parentesco no está constituido exclusivamente por relaciones biológicas sino por lazos morales y jurídicos que orientan la conducta de los individuos (Bossert *et al.* 2012: 24). Así mismo, las formas de tratamiento oriundas de la terminología de parentesco es una clasificación relacionada con propósitos sociales y por ende basada sobre principios también sociales (Radcliffe-Brown 1986). En este sentido mis observaciones están encaminadas a comprender mecanismos de socialización de la comunidad, siendo el parentesco el recurso regular para explicar los sentidos de pertenencia.

Como rastro de la colonia española, la transmisión de apellidos entre un grupo familiar es determinada en primer lugar por la línea paterna y en seguida por la materna. Un orden susceptible a múltiples circunstancias que bien pueden alterar la disposición u obviar alguno de los apellidos. Para el caso de los Llanos se cumple la transmisión por vía paterna, pero las Daza ellas heredan el apellido de su madre. La consolidación de la familia en la sociedad patiana, principalmente durante el siglo pasado, estuvo marcada

por relaciones paralelas de un hombre con varias mujeres, relaciones de las que generalmente había descendencia, en estos casos se reconocía un matrimonio legítimo y los otros relacionamientos eran percibidos con menor estatus, por ello los hijos no eran reconocidos por los padres. Esto generó prácticas de nominación inestables. En cualquier caso los apellidos refieren a genealogías con una continuidad limitada que relaciona una persona a un grupo, sea por filiación, adopción o como rastro de algún tipo de patronato.

En el valle del Patía las madres solteras son parte de una estructura familiar corriente, en que los niños heredan los dos apellidos de la madre. En estos casos continúan viviendo en la residencia de los padres de la madre de ego y la autoridad del tío o del abuelo materno se enfatiza como figura con autoridad en la educación de los niños. La figura de los tíos y tías es muy importante en la crianza de los niños, en algunos casos los niños los llaman papá o mamá sin que esto suponga la ausencia de los padres reales. Varias veces escuché a los niños llamar de papá o mamá a quienes serían sus tíos, cuando quise indagar sobre esta particularidad con los familiares de los niños, ellos me contaban que era común extender la nominación papá o mamá a los abuelos y a los tíos, se trataba según decían de una decisión espontánea de los niños. Cuando le pregunté esto mismo a Daniela Llanos (16 años), quien llama: papá Virgilio, papá Santiago y papá Deiver a quienes serían de acuerdo a los trazos biológicos su abuelo, su padre y su tío respectivamente, su respuesta inmediata fue que los llamaba así porque todos le han dado amor, enseguida ella levanto otros argumentos, destacó que siempre ha vivido en casa de sus abuelos donde compartió con toda la familia paterna y que actualmente tanto su padre como su tío han establecido sus propias residencias – en la misma región pero no en la misma vereda – y ella concurre esporádicamente las tres casas. Sin duda la carga afectiva es determinante en este tipo de nominaciones que no es generalizada entre todos los niños de la vereda, pero que es usual que se extienda entre los parientes con quien los niños tienen mayor comunicación y manifestaciones de cariño. Sin embargo la relación de causa y efecto en las formas de tratamiento no es tan fácil de entender, no se puede reducir la complejidad de las relaciones sociales a lo emocional, aunque exista una evidente correspondencia entre ellas, se trata de mucho más que eso. Las formas de tratamiento también se relacionan con diferencia en el poder, la autoridad, la edad y el estatus social. Además es consecuente reconocer que los niños son principalmente receptores de cuidado y valores y por ello subordinados

por sus cuidadores y allegados, y esto se traduce en la manera como los niños los llaman y son llamados.

Las reflexiones de la antropóloga Andrea Lobo al respecto de las relaciones familiares en la Isla de Boa Vista (Cabo Verde) son próximas al contexto encontrado en El Tunó, en lo relacionado al cuidado de los niños por parte de los abuelos en contextos de emigración de los padres por razones principalmente laborales. Parafraseando a esta autora, la paternidad (madre y padre) no se restringe a la figura de los padres biológicos, involucra otras personas en el compartimiento de sustancias esenciales para lo cotidiano como alimento, cama, casa, bienes, valores (Lobo 2010: 119).

En algunos casos, se trata de padres que debieron buscar oportunidades laborales fuera de la vereda y por ello se vieron en la decisión consecuente de dejar a sus hijos al cuidado de los abuelos. En estos casos, cuando alguno de los padres retorna y se establece de nuevo en la región, los niños circulan entre las casas de sus padres y abuelos. Un proceso que es parte del paso de la familia nuclear a la familia extensa, caracterizado por la constitución de nuevas residencias, fenómeno que genera una dinámica de circulación de los niños por varias casas. Otra circunstancia por la cual se promueve la circulación de los niños es cuando uno de los abuelos muere, enviando a alguno de sus nietos a acompañar al abuelo que queda viudo. Desde luego, no se trata de una imposición, sino de una forma de comunicación entre generaciones alternas orientada por mutuos afectos, que buscan asistir una lógica de acompañamiento y cuidado entre ambas generaciones.

Esto nos indica que la crianza de los hijos no se limita a la familia elemental, los padres debido a la migración necesitan de la ayuda de los abuelos para criar a los hijos. De igual forma cuando las madres trabajan en municipios cercanos, el horario de rutina es salir temprano y regresar tarde, pasando poco tiempo con sus hijos durante los días de la semana y dejándolos al cuidado de los abuelos.

La unidad significativa de la organización familiar en El Tunó es la familia extensa. Ellos se producen como un grupo organizado que comparte un territorio, que comparten los parientes, la comida y las sacralidades. Así, es consecuente afirmar que en El Tunó la estructura familiar se sustenta en más de una generación, incluyendo padres y abuelos. Circunstancia que se explica básicamente por la movilidad que supone la búsqueda de oportunidades laborales fuera de la vereda. Sin embargo la vereda tiene unos habitantes estables que continúan con el cultivo de la tierra y con las economías

locales (recolección de totumos, cría de ganado, búsqueda manual de oro). Además, las personas que migran contribuyen enviando dinero y encomiendas que representan en algunos casos el principal sustento financiero del hogar. Así, la casa es la unidad central de la familia, pero la circulación entre cosas, personas y valores es parte del sistema comunitario al que pertenecen todos los residentes de la vereda y también quienes emigraron.

Podría entonces decir que la actual comunidad de El Tunó se constituyó como extensión de la familia Llanos Caicedo. Así, cuando los vecinos son además parientes la ayuda entre ellos es fundamental y su comunicación tiende a ser siempre de carácter solidario. Por ello en la vereda al igual que en la mayoría de los poblados pequeños es posible observar el paso continuo de bienes, servicios e informaciones entre las casas vecinas.

En adelante, la genealogía de los Llanos Daza se convierte en un hecho clave y fundamental en el ámbito comunitario. A pesar de que la comunidad de El Tunó es conformada actualmente por algunas otras familias independientes a los Llanos Daza, la importancia de este referente familiar reside en la continuidad territorial marcada a partir de ellos y la relación de esto trasciende en la cohesión que desde ese momento histórico existe entre quienes vienen compartiendo dicho territorio.

Me remitiré ahora a situar a uno de los líderes comunitarios como tal. Se trata de una de las personas que he destacado en lo recorrido de este capítulo, el señor Virgilio Llanos Daza, hijo de Emiliano Llanos y Ascensión Daza, uno de los mayores de la comunidad, agricultor activo, destacado médico tradicional de la región y director y compositor del grupo musical Son del Tunó. Sobre la historia de vida del señor Virgilio, uno de sus hijos, Deiver Llanos, condensó en un breve relato la percepción de su padre más como figura social que como pariente:

Virgilio Llanos Daza nació el 7 de septiembre de 1948 aquí en la vereda El Tunó - Patía, estudió hasta tercero de primaria en la Escuela Rural Mixta Méndez, no tuvo la posibilidad de continuar con sus estudios a pesar del ofrecimiento que le hizo el doctor Natanael Díaz²⁷ a los abuelos para llevárselo a la ciudad y colocarlo a estudiar, porque desde su infancia mi papá fue reconocido por su inteligencia, talento y don de servicio. Estas características lo motivaron a identificar su vocación de líder comunitario. En épocas de juventud por algún tiempo se desplazó al departamento del Valle del Cauca en busca de oportunidades laborales, temporada en la que conoció a quien sería su

²⁷ Escritor, abogado, político y profesor universitario afrocolombiano. Nació en Puerto Tejada (Cauca-Colombia) Miembro del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), representante a la cámara en tres periodos, murió en 1964.

esposa Margarita González (q.e.p.d) y con quien tuvo 5 hijos (3 mujeres y 2 hombres). Ha sido fundador de todas las organizaciones que se han dado en la comunidad del Tunó y ha participado de muchos procesos que se han gestado en el municipio. Fue concejal del municipio y siempre ha sido líder político. Virgilio Llanos Daza es reconocido en la región como un líder comunitario con muchísima vocación de servicio y se ha sabido ganar el respeto de la población. Siempre ha sido agricultor (Entrevista Deiver Llanos, noviembre 2013).

No sólo en este relato sino en todas mis conversaciones con Deiver, cuando él se refería a su padre, la figura del señor Virgilio era posicionada en el estatus de líder comunitario. Deiver por su parte es uno de los jóvenes interesados en acompañar activamente los emprendimientos comunitarios de cualquier carácter, vive en la cabecera municipal (El Bordo) y se desplaza con mucha frecuencia a la vereda, incurriendo en que sea el vocero de su vereda fuera de ella en cualquier tipo de comunicaciones o encuentros con otros líderes locales y con la administración local. Deiver tiene 32 años, es administrador público, fue concejal del municipio Patía del 2004 al 2007 y posteriormente estuvo vinculado a la Secretaría de Educación de este mismo municipio como administrativo hasta el 2012, actualmente está vinculado a la administración municipal en actividades de control interno como contratista, lo que ha representado un canal de comunicación mejorado entre la comunidad del Tunó y la administración central. De igual forma, Deiver es el principal representante del grupo musical Son del Tunó, donde además de tocar el bongó, es quien se encarga de lo relacionado con contrataciones y la comunicación con quienes están interesados en el grupo y encargándose de replicar esta información con los otros músicos. Cuando me refiero con Deiver sobre éstas actividades y lo califico de líder, él se apura en posicionarse dentro de un orden jerárquico: “en una categoría menor yo podría ser considerado un líder. Porque debo respetar la jerarquía de mi papá”.

Se trata, en teoría, del pleno conocimiento interno del sistema social que se conforma, que en la práctica trasciende al apoyo de cualquier tipo de actividad que relacione a la comunidad, como un sistema organizado en el que se destacan ciertas personas, para asumir unas responsabilidades y liderazgos que conciernen principalmente a la comunicación en red, lo que implica una serie de encuentros y diligencias dentro y fuera del territorio colectivo.

Del mismo modo que Deiver es heredero de la capacidad de representar un colectivo, el señor Virgilio es el único heredero del conocimiento médico de su abuelo Santiago Llanos, aprendizaje justificado según cuenta el señor Virgilio por la costumbre

de delegar al cuidado de los abuelos a algunos de sus propios nietos que de acuerdo a lo observado en campo se puede tratar del nieto mayor, sin distinciones por el género del infante:

Yo fui criado con los abuelos porque anteriormente cuando los viejos quedaban sin niños, sin los hijos, ellos pedían a un nieto para que los acompañara, claro que todos vivíamos aquí mismo quedábamos cerca y mis papás respondían por todo lo que fuera relacionado a mí, mi mamá me lavaba la ropa y todo eso. Pero entonces yo me crié con los abuelos (Entrevista Virgilio Llanos, noviembre 2013).

El señor Virgilio cuenta que es por este hecho que él ha sido ser el sucesor del conocimiento de su abuelo respecto a las plantas medicinales y la cura de padecimientos y enfermedades por medio del *secreto*, que simplificando enormemente esta medicina tradicional, se trata de una práctica que usa como medios de sanación de diversos tipos de enfermedades, en el que el médico tradicional verifica las pulsaciones y traza simbólicamente con su mano derecha una pequeña cruz en distintas partes del cuerpo del enfermo junto con oraciones susurradas, llamadas secretos, que se pronuncian durante la preparación de medicamentos y en la misma curación. Este conocimiento se adquiere en la práctica por medio de las colectas y preparación de medicamentos junto a los médicos, así como por la observación durante las jornadas de curación. En la actualidad el señor Virgilio es la única persona con este conocimiento, él dice que nadie se ha interesado por aprender, incluso afirma que él observa que una de sus hijas tiene capacidad para realizar estas curaciones con secreto, ya que en momentos que él mismo ha necesitado ser curado ha sido ella quien le ha “rezado el secreto” y el resultado ha sido efectivo; sin embargo a pesar de que el señor Virgilio se ha interesado por transmitir algunos de sus conocimientos a su hija, ella demuestra poco interés por continuar con estas prácticas de medicina tradicional de fuerte carga mística y religiosa.

Con todo, el señor Virgilio lamenta que sus conocimientos, con relación a los de su abuelo Santiago Llanos, son limitados. La figura del abuelo es fundacional en la vereda y es un hecho destacado por todos los que la habitan. Como una serie de características enlazadas, la ocupación inicial del territorio y los conocimientos médicos y terapéuticos del abuelo, afectan su estatus como un personaje memorable de la historia de toda la comunidad.

Retomando con las formas de tratamiento, la manera como es llamada una persona, sea haciendo uso del nombre personal o del nombre de familia (apellido), por los apodos o sobrenombres (motivados por la apariencia física o por atributos de la

personalidad) varían de acuerdo al contexto de uso y a la posición de quien llama y de quien es llamado (Trajano Filho 2008: 103). Es interesante destacar el caso del señor Virgilio Llanos, quien es llamado *tío Virgilio* no sólo por los hijos de sus hermanos, sino por los cónyuges de ellos, así como extendiéndose a las tres generaciones posteriores a los hijos de sus hermanos. De igual modo cuando se refieren a los siete hijos de Santiago y Mónica, son llamados de tíos o abuelos sin que necesariamente se pueda trazar dichos vínculos en una genealogía. En el caso de Virgilio Llanos, además de ser llamado como tío, el saludo consiste en pedirle la bendición, a lo que Virgilio responde siempre: “Dios lo bendiga”. Este tipo de saludo que ha caído en desuso en otros contextos rurales, hoy en la vereda El Tuno se conserva sólo para el caso del señor Virgilio. Las personas que en la vereda tienen este tipo de trato con él pertenecen a generaciones más jóvenes, algunos de ellos también lo llaman “Llanos”, siendo la única persona llamada por este apellido que tiene un valor fundacional en la vereda. Así, la nominación además de identificar a un individuo concreto, marca su posición en el sistema de relaciones sociales²⁸ (Ibídem).

Por otro lado, la disposición por parte del señor Virgilio de asumir la responsabilidad de liderar emprendimientos comunitarios, tales como asistir a reuniones fuera de la vereda y de regreso replicar la información con sus coterráneos, ser portavoz de las características de su comunidad, establecer contactos con otros líderes y funcionarios de las administraciones locales, mantenerse al tanto de las circunstancias excepcionales que puedan padecer alguno de los miembros de la comunidad, son actividades que se han convertido para el señor Virgilio en una forma de proceder en su vida, siempre en torno a emprendimientos colectivos, como él mismo lo expresa:

Hay personas que nacen con esa vocación de líderes, entonces les queda más fácil, porque el líder que nace se dedica a todas las cosas, sufriendo, pasando mal, anda como pueda, pero no pensando en el beneficio personal sino en el de la comunidad. Y así mismo le retribuyen. Hace algunos años, cuando yo me dedicaba tanto a la comunidad que era presidente de la junta y todo eso, yo arrancaba y dejaba mis cultivos, me iba uno, dos o tres días y la gente veía eso y se reunían entre todos para limpiar mi terreno, entonces cuando uno ve eso se dedicaba más a la cosa. Pero hubo tiempos que nos tocó muy duro a los líderes y nos tocó quedarnos quietos porque estaba peligroso (Entrevista Virgilio Llanos, octubre 2013).

El señor Virgilio se posiciona como líder comunitario usando la categoría de vocación,

²⁸ Me llama la atención que al observar los nombres personales de descendientes de los Llanos Caicedo, encontré que es más común que los hombres hereden los nombres de sus familiares (Santiago, Felipe, Víctor) lo que es más excepcional que ocurra entre las mujeres.

él parte del hecho de que se dedica a algo por lo cual tiene disposición, como una especie de don o de inclinación natural del proceder, encaminando su narración a explicar cómo es concebido un líder localmente. Percepción que difiere de la idea moderna y racional de un líder, pues al contrario de gozar de privilegio personales, se trata de una lucha no siempre lisonjeante en la búsqueda de posibles beneficios colectivos, y es sobre la misma noción de comunidad que el señor Virgilio explica en las condescendencias que él puede obtener como líder.

La generosidad del señor Virgilio es realmente una lección moral incluso para el observador más displicente. La noción de comunidad cobra un sentido envolvente del tiempo y de la materia, está incluido él mismo, pero también incluye a sus ancestros, a sus coterráneos y a sus futuros descendientes, así como incluye a la tierra y al medio ambiente en general. La noción de retribución es en este amplio espectro lo que rige la herencia o el patrimonio para el señor Virgilio. Él no cobra por sus servicios como médico tradicional, ni por la atención a los visitantes intermitentes en su casa. Su moneda de cambio es la solidaridad, un principio que parece resumir todas las actividades que este líder comunitario viene realizando y que pareciera replicarse a sus conocimientos como médico tradicional, pues el señor Virgilio se ubica como parte de un sistema mayor en el que el rezo pronunciado en secreto activa el movimiento de lo que compone tanto al cuerpo como al universo.

Otro ejemplo gramatical pertinente para entender las denotaciones sociales sobre el espacio físico, es observar las sectorizaciones del territorio hechas de acuerdo a los nombres de quienes viven en cada sector de la zona habitacional de la vereda como un todo (ver ilustración 1), que consisten en extender el nombre de una de las personas de mayor autoridad, comúnmente la persona de más edad sin ser posible trazar distinciones de género, para todo el grupo de casas vecinas. Por tratarse de la distinción por gerontocracia, las nominaciones van cambiando en el tiempo de acuerdo a la ausencia de quien nomine cada sector, repercutiendo en que en algunos casos existan dos nominaciones paralelas para el mismo sector de casas y familias. En principio fueron los nombres de los siete hermanos Llanos Daza, los que se extendieron para denominar a todo el sector que ocupaba inicialmente cada casa. Así el lugar donde construyó la casa Felipe Llanos y su familia, pasó a llamarse desde ese momento hasta la actualidad “el barrio de los *felipes*” o simplemente “donde los *felipes*”. De este modo es común escuchar indicaciones del tipo: “voy para donde los *erminos*”, “ella es del lado de los

piolos”, “las mangas de los *comaña* están cargadas”; para referirse al sector contiguo a la casa donde reside aquella persona cuyo nombre o sobrenombre ha sido extendido para todo el grupo de personas que residan en este lugar específico.

En principio, el uso del nombre personal de un ancestral para denominar un lugar está relacionado con la existencia de un ordenamiento generacional, que da centralidad al poder de los mayores. Se trata de extender el nombre de quien represente mayor autoridad entre todos los miembros del grupo que conviven como vecinos del mismo sector. Con la extensión y ampliación tanto de la genealogía como de la infraestructura habitacional, las nominaciones también se extienden y en algunos casos se crean nuevas. Así, con el tiempo, la muerte y el nacimiento de las personas, la formación de nuevas alianzas y la construcción de nuevas residencias, las nominaciones van integrando cada vez más personas a la vez que se van renovando. Estas formas de nominar el territorio como referentes espaciales son usadas habitualmente y expresan la relación entre lugares, sentimientos de pertenencia y la interdependencia de ellos con los términos; se trata del lugar como una construcción social, resultado del encuentro de sujetos sociales y de sus instituciones en los ejes del tiempo y el espacio (Trajano Filho 2012b: 7).

Como vemos, es estrecha la relación que la comunidad del Tunó viene trazando entre el territorio y sus ancestros, representa quizá la base de toda su herencia o patrimonio. Esta noción trasciende cualquier tipo de experiencia cultural. De este modo, la comunidad refuerza sus lazos de parentesco, a la manera de una gran familia que se ayuda en sus necesidades económicas, visitándose, compartiéndose comida y estando en general pendientes de los otros, en momentos difíciles se dan ayuda espiritual, especialmente cuando alguien muere, ocasiones en las que se altera la rutina de todos los habitantes de la vereda.

Durante mi estancia de campo, vi en tres oportunidades diferentes cómo las personas se movilizaban hacia veredas cercanas para acompañar y ayudar a los dolientes que habían padecido la pérdida de alguno de sus seres queridos. Las mujeres acompañan a los principales dolientes y organizan el lugar para la velación, los hombres sacrifican una vaca que es ofrecida por alguno de los familiares cercanos del difunto (padres, esposos, hijos), las mujeres la cocinan y reparten entre todos los concurrentes al velorio, los hombres cavan el pozo donde será enterrado el difunto. Entre más próximos al fallecido mayor compromiso en estas actividades.

Estas formas de cuidado se han ido instituyendo en la vereda como formas prácticas de cohesión social a través de ritos prescritos en celebraciones religiosas y en crisis en el ciclo de vida (económicas, morales, físicas). El compadrazgo, los abuelos cuidadores de sus nietos, circulación de niños en las casas, circulación de comida, información y valores, son expresiones que refuerzan la solidaridad social.

La tierra

A identidade do eu e o sentimento-certeza de fazer parte de um grupo estão sempre entrelaçados aos lugares e às paisagens (físicas ou imaginadas), de modo que a localidade está sempre subsumida no pertencimento. [...] E construir lugares é construir as tradições e um modo de estar no mundo e de se relacionar com os outros (Trajano Filho 2012b: 18-19).

Para los habitantes de El Tunó las relaciones con la tierra, las plantas y los animales ocupan un lugar central en su vida cotidiana. La agricultura es la principal actividad de la vereda, además del trabajo en la rosa, tareas como rodear el ganado y darle maíz a las gallinas, son hechas por hombres, mujeres y también por los niños. Hablar de la tierra refiere a una experiencia de localidad, se trata del territorio como un lugar específico en el que se concretan diferentes grados de enraizamientos, en el que se establecen linderos y dónde ocurre la conexión con la vida diaria (Escobar 2003: 113).

Como bien heredable, la tierra es el principal bien material. En la memoria colectiva de la comunidad la referencia de la posesión de la tierra está marcada por la llegada del abuelo Santiago y su esposa Mónica a este lugar. El referente de ocupación prevalece como argumento en la contextualización de los procesos jurídicos sobre la apropiación de la tierra. A pesar de que con las disposiciones jurídicas de la Ley 70 de 1993 para el reconocimiento del derecho a la propiedad colectiva de las “Tierras de las Comunidades Negras” se dinamizaron los procesos organizativos para el reconocimiento o reafirmación de estas comunidades como grupo étnico con derechos específicos, los líderes de la comunidad del Tunó se mantuvieron al margen de este tipo de emprendimientos jurídicos hasta hace tres años, cuando inician la gestión administrativa pertinente para obtener la titulación como tierras colectivas por parte del Estado. Antes de iniciar el proceso burocrático de la consolidación como Consejo Comunitario²⁹ de la vereda El Tunó, la comunidad del Tunó fue parte del *Consejo*

²⁹ Una comunidad negra podrá constituirse en Consejo Comunitario, que como persona jurídica ejerce la máxima autoridad de administración interna dentro de las Tierras de las Comunidades Negras, de acuerdo

Comunitario Afro del Corregimiento de Méndez, junto con las veredas de Pental, Aguas Frías y Méndez. Sin embargo, quienes han liderado este proceso aseguran que la organización de la vereda amerita la conformación de un consejo particular porque finalmente el proceso organizativo que ellos vienen desarrollando en la vereda es reconocido a nivel regional. Ahora bien, ellos también reconocen que cuando estas políticas de reconocimiento diferencial comenzaron a popularizarse su respuesta fue la falta de interés tanto de los líderes como de la comunidad en general en el esquema organizativo del Concejo Comunitario y su función administrativa, esto se explica por la estabilidad que en el tiempo ha representado el esquema familiar propio como estructura comunitaria. Concretamente, me refiero a que en la memoria colectiva de la vereda, que establece como hecho fundacional de su territorio la llegada de la familia Llanos Caicedo, las tierras nunca fueron un tema de disputa interna de los descendientes y afines de *los Abuelos*.

Sobre la posesión de las tierras, los nietos de Santiago Llanos destacan que él compró los terrenos que actualmente comprenden a la vereda El Tuno en 1935 a una pareja de hacendados, Ofelia Castro y Gregorio Dorado, con quienes posiblemente Santiago Llanos trabajó por algún tiempo. Esta transacción generó una escritura, el único documento público que se conserva sin ninguna transformación desde el momento que se originó hasta la actualidad, al nombre de Santiago Llanos. Momento en que los líderes se vienen enfrentando a un proceso burocrático para la renovación de esta única titulación por parte de las instituciones delegadas por el Estado para reconocerla como una propiedad comunitaria, un “bien inembargable, imprescriptible e inalienable” triada que se supone garantizaría el beneficio comunitario sobre este bien. La legislación agraria en diferentes momentos ha definido el acceso y la sucesión de la tierra, delineando el patrón de herencia y contribuyendo a establecer las condiciones en el acceso a la tierra. En el contexto histórico del valle del Patía los procesos de ocupación de tierras han sido un elemento determinante en el patrón de propiedad y la herencia ha sido el modelo de distribución predominante. Para el caso de la vereda El Tuno el hecho de que se conserve una única titulación destaca la importancia atribuida a la organización familiar como estructura comunitaria que trasciende a la ocupación del territorio. El abuelo Santiago se establece con su familia como único propietario titulado

con los mandatos constitucionales y legales que lo rigen y los demás que le asigne el sistema de derecho propio de cada comunidad. Artículo 3° del Decreto 1745 de 1995.

y a medida que cada uno de sus hijos se casan y construyen sus propias residencias, se le asigna también un terreno de cultivo específico. Más que la división de las tierras se trataba del fortalecimiento del espacio como territorio colectivo en el que habitarlo era la principal garantía de propiedad de las tierras, por encima de transacciones escriturales.

Todos en El Tunó se constituyen como herederos que han recibido un terreno vía el linaje de sus padres o por uniones matrimoniales. Así, las tierras se fueron distribuyendo de acuerdo a los descendientes que se establecen en la vereda y estos a su vez la distribuirán entre sucesores. No se trata de un sistema de distribución rígido sino de la sucesión del espacio de acuerdo a las circunstancias que se van presentando cotidianamente, Bourdieu diría que no se trata de un sistema teórico de herencia sino más de una práctica (Bourdieu 2007). Quienes habitan la vereda trabajan en la agricultura, cada familia tiene su propio espacio de cultivo, que no se dividen con cercas de ningún tipo sino con referentes naturales y mojones que ellos reconocen como los linderos entre los cultivos de una y otra familia. Sin embargo en jornadas agrarias especiales, es común el trabajo colectivo entre varias familias. Por otro lado, todos en la vereda tienen ganado, generalmente se trata de unas pocas cabezas que pastan en una zona común a todos. Ante la migración o desaparecimiento de alguno de los beneficiarios las tierras continúan siendo trabajadas por sus herederos o por familiares próximos. La venta de tierras no ha sido una transacción que tenga cabida en la lógica de sucesión de tierras efectiva desde hace un siglo, en el que la predominancia de la genealogía Llanos se extiende como vínculo comunitario de todas las unidades familiares existentes en la vereda.

El territorio no es un factor que restringe o determina el desarrollo de la comunidad pero sí es una variante sobre la cual se puede observar las configuraciones de orden social. Los movimientos, las migraciones, la ausencia de algunos miembros y la llegada de otros son parte de la estructura flexible que constituye a la comunidad. Las dimensiones territoriales son un factor importante en la reproducción de esta colectividad, en los que las interacciones sociales en un lugar común son el mecanismo que liga un espacio y un tiempo, concreción sobre la cual se evocan historias comunes que hablan del pasado de quienes habitan y significan el territorio en el presente.

Las relaciones que se establecen a partir de intereses comunes que bien pueden referir a actividades colectivas como el cuidado de los cultivos, del ganado y de las

fuentes de agua, son espacios que fortalecen la integración y promueven la solidaridad entre personas a la par que presupone el relacionamiento con el espacio y el medio ambiente. El universo de la reciprocidad no incluye exclusivamente a personas sino que incluye al clima, los animales y las plantas, correspondencia común en el carácter que tiene el lugar para las comunidades campesinas a nivel global (Escobar 2003). Trataré sobre esto en la próxima sección.

De igual forma, el trabajo de labranza de la tierra es un espacio para la reafirmación de lazos sociales, observable en prácticas colectivas llamadas *mano cambiada* o *mano vuelta* que consisten en realizar jornadas de trabajo colectivas en el espacio de cultivo de una familia o persona específica, en la que se activa una red de solidaridad que se va repitiendo o rotando en cada terreno que necesite este mismo tipo de trabajo comunitario.

En estos procesos de pertenecimiento del espacio físico, se manifiestan relaciones de dominio y poder de diversas naturalezas. Generalmente son los hombres los que lideran el trabajo en la rosa, mientras las mujeres se dedican en la mañana a los oficios domésticos que dependiendo de particularidades de cada jornada de trabajo en la rosa será programada también la colaboración de mujeres. En contraste, las actividades de recolección y limpieza de los totumos son lideradas por las mujeres. Durante las épocas de verano intenso, la principal actividad económica es la búsqueda manual de oro en las quebradas cercanas a la vereda, tarea que generalmente se realiza en parejas.

Las relaciones, trocas y atenciones de diferentes naturalezas, son actividades que tienen implícita una carga afectiva, como se puede observar en el intercambio de saludos, en el cuidado de los niños, que tienen también una dimensión material, para el caso de la repartición de remesas, comida y en el caso de ayuda en los cultivos y el cuidado de los animales. Por ello las relaciones familiares están marcadas por los lazos sociales construidos a diario por este tipo de compartimiento y troca. Construyendo un sentimiento de pertenencia vinculado a un conjunto de referencias comunes de una comunidad de la práctica. Así, la posición de una persona en el grupo no está marcada exclusivamente por sus lazos familiares sino por la relación con las personas que acompañan el proceso de socialización (Lobo 2006: 15).

Por ello las narraciones orales expresan una estrecha relación entre pertenecimiento con el lugar y los elementos de la naturaleza y el paisaje, en el que la idea de contemplación es fundamental en dicha relación, como podemos observar en la

siguiente descripción expresada bellamente por el señor Luis David:

Era el mes de mayo de 1932. Empezó a levantarse el sol, era una naturaleza que el hombre no había destruido. Había salvia y los jazmines aromáticos formaban una brisa embalsamada llena de un estupor maravilloso. Y yo viendo desde una partecita donde era la casa, acá en el valle del Patía. Abajo, la vega del río con unos árboles frondosos, los jiguas, los tamarindos, los romeros, los cachimbos, y uno que otro árbol de pan. Y uno tiraba piedritas en el río y quedaba blanco de peces, de toda clase de peces. Y los cuervos, las iguazas, las acetas subían, surcaban el río hacia allá y hacia acá. Y eso era algo encantador, inolvidable.

He andado, he sufrido, he visto maravillas, pero esa, no se aparta de mí jamás.

El sol se levanta, llega a la parte más alta y cae. Y allá tras las montañas de occidente, llegan ciertas nubes en una especie de penumbra, entonces ¿a dónde va uno a buscar un paisaje más bello y encantador que ese? (Entrevista Luis David Mosquera, octubre de 2013).

El anterior relato del señor Luis David, habitante del valle del Patía, es uno de los referentes que me llevan a pensar que el espacio de la memoria es el espacio de la oralidad. Las conversaciones con el señor Luis David, un señor de 85 años, historiador local, exmilitar y primer alcalde negro del municipio del Patía, fueron siempre un espacio para la recreación de escenarios fantásticos que bien podían tratar de alguna de las continuas guerras de nuestro país o de los grandes misterios de la vida. La habilidad del señor Luis David para transformar en discurso sus recuerdos, es solo un ejemplo de lo significativo del lugar para las múltiples lógicas locales de producción de culturas, naturalezas e identidades en la actualidad, así como para la producción de diferencias a través de procesos histórico-espaciales que vinculan a los lugares.

La contemplación del lugar es esencial como forma de habitarlo y significarlo, esta habilidad se ve traducida tanto en las prácticas artísticas como cotidianas. Los habitantes de El Tuno tienen un espacio destinado para esta rutina de supuesta detención, se trata de un lugar externo a la puerta de entrada a las casas pero cubierto por techo general de la vivienda. Este es el lugar social más concurrido y multifuncional de la casa, en el que la disposición de sillas es indispensable. En este espacio las mujeres trenzan sus cabellos, los niños transitan libremente, los adultos trabajan en la limpieza de totumos o desgranando maíz, diferentes actividades sin descuidar el saludo a quienes van de paso, algunos de los cuales aprovechan para hacer un alto en el camino, conversar, descansar y posiblemente refrescarse con alguna bebida fría. Por ser un lugar abierto y techado es un espacio fresco, que lo hace ideal para pasar las soleadas tardes. La tranquilidad del paisaje cotidiano de la vereda se refleja en la serenidad con que sus pobladores lo habitan. Se tratan de momentos para “ver pasar el tiempo”,

contemplar el lugar y sus movimientos cotidianos, es parte del encuentro con la memoria y posibilita la comparación entre los tiempos. Las evocaciones son elaboradas desde el presente, son las circunstancias que proveen el hoy lo que permite recomponer el pasado (Halbwachs 2005).

La contemplación del lugar no sólo se refiere a este espacio doméstico. En uno de los recorridos a caballo que hice acompañada por los niños, me sorprendieron sus comentarios sobre la hermosura del paisaje. Incluso identificaban unos parajes en los que la panorámica del valle del Patía y de los cerros que lo circundan es privilegiada.

En la oralidad son recurrentes las apreciaciones sobre el lugar que habitan, así como comentarios sobre lo comunitario. Siempre hay forma de congregarse en una unidad semántica la idea de “nosotros”. Aludiendo a un cuerpo organizado de individuos entorno a convivencias, un grupo de personas que comparten un territorio, que gestionan sus propias necesidades y que se comunican con personas que están dentro, fuera y que pasan por este territorio.

En este sentido, continuaré argumentando la importancia de los relacionamientos que la comunidad del Tunó ha establecido como estrategia para sustentar el proceso de fortalecimiento de sus tradiciones, especialmente de las prácticas musicales locales. Como una vía de análisis para destacar que la noción nativa de *tradición* es mucho más incluyente que la noción de *patrimonio cultural inmaterial* en la medida en que la primera no aísla una práctica cultural del contexto que la produce, ya que el accionar comunitario se sustenta de hecho en las relaciones persona a persona y es esto lo que da sentido a todos los emprendimientos que realizan como colectivo. Las prácticas musicales son de este modo parte de un sentido social amplio y no un “elemento cultural” que se puede separar de la red de relaciones sociales que lo producen.

CAPÍTULO 3

La tradición como proceso organizativo

En este capítulo puntualizaré cómo una iniciativa local llevó a la consolidación del grupo de música tradicional, hoy conocido como Son del Tuno, considerado uno de los resultados más representativos del proceso de gestión del patrimonio de una comunidad rural en el valle del Patía. Una descripción que posiciona este acontecimiento como parte de un proceso de más de 25 años. Además de identificar algunos referentes claves en la historia de formación del grupo, exploraré cómo la comunidad de la vereda El Tuno ha logrado mantener este proceso por dicho tiempo y qué personas e instituciones están implicadas en este emprendimiento. Los principales ejes de esta descripción serán (1) explorar la centralidad que la categoría *tradición* tiene en los discursos sobre la formación del grupo musical y (2) identificando los tipos de vínculos entre las personas y de ellas con el lugar, ampliando la idea que inicié en el capítulo anterior de pertenecimiento y *relatedness* como referentes de organización social de esta comunidad.

El objetivo general es continuar profundizando en la relación entre pertenecimiento, lugar y tradición como indisolubles en el presente estudio de caso — tres categorías que sustentan las concepciones sobre lo heredable en este grupo. La separación de estas categorías es sólo una estrategia metodológica para desarrollar el argumento, un esfuerzo por explicar la interdependencia de ellas en tanto construcciones sociales. Retomo la idea inicial del capítulo anterior por entender el sentimiento de proximidad de la comunidad del Tuno como una construcción histórica, con este propósito destaco los procesos de organización de la comunidad como escenarios empíricos en los que la noción de tradición cultural se torna tanto una herramienta de cohesión interna como de interacción con otras personas, instituciones y grupos relacionados con discursos y prácticas de reconocimiento de la diversidad étnica y cultural.

El Son del Tuno es el nombre oficial que en el año 2000 recibe un grupo de músicos

que con varios relevos generacionales se ha mantenido activo en El Tuno desde mediados del siglo pasado. Dicha formalización está íntimamente ligada a un proceso de *fortalecimiento* de sus tradiciones que la misma comunidad inicia en 1988 con el apoyo de algunos agentes externos. Por ello, antes de puntualizar ciertos referentes sobre la consolidación de este grupo, argumentaré primero la importancia que tiene la categoría *tradición cultural* en los discursos de la comunidad, ya que es dentro de esta que se justifica todo el emprendimiento por revitalizar la música local.

Tradición Cultural

Tradición es una categoría práctica para explorar las nociones sobre lo heredable en un grupo social; es decir, los mecanismos de transmisión de valores de diferentes naturalezas (sustentadas en la materialidad de la tierra, en la intangibilidad del nombre o en la conjunción de ambas en las expresiones artísticas). Se trata de la disposición de ciertas personas por mantener discursos y prácticas que usan la categoría tradición como legitimadora de acción y cimiento en la cohesión del grupo, lo que en otras palabras sería la construcción de sentidos de pertenencia. Así, iniciaré desarrollando la noción de tradición cultural como discursos producidos por ciertos participantes que están situados en medio de múltiples contextos que cambian en la medida que se mantienen los acontecimientos (Serje 2011: 68). Para este caso, me refiero concretamente a las relaciones del grupo de músicos con la comunidad que los contiene, y de algunos de ellos con intermediarios y funcionarios externos a la comunidad como parte de la estrategia de reproducción de prácticas artísticas locales.

Como categoría nativa la tradición cultural es usada por los miembros de la comunidad del Tuno para dar sentido a las más variadas actividades cotidianas, así como también para orientar la organización de actividades periódicas en las que las expresiones artísticas ganan protagonismo. Se trata principalmente de contextos festivos, en los que la música es un recurso indispensable. Estos eventos fortalecen los vínculos sociales a la par que establecen una noción cíclica del tiempo marcado por las festividades anuales (fiestas patronales, navidad, año nuevo, día de la madre, cumpleaños). Actualmente estas fiestas son organizadas con varias semanas e incluso meses de anticipación. Especialmente las fiestas patronales, realizadas durante tres días de la primera semana de mayo, en conmemoración del día de la Santa Cruz. La planeación consiste básicamente en programar qué actividades se realizarán durante tres

días consecutivos y delegar tareas. Entre las actividades realizadas en celebraciones pasadas, mis narradores destacaron los siguientes eventos: la celebración de una misa oficiada por un sacerdote de la iglesia católica, que es también llamada “misa afro” por los cantos y bailes presentados el coro de mujeres de la comunidad llamado “Amor y Paz”. Además realiza un conversatorio sobre alguna temática particular que esté directamente relacionada con alguno de los proyectos comunitarios. Un encuentro de “salsómanos”, coleccionadores de discos de salsa, un género musical muy estimado en la región. La presentación de un sociodrama³⁰ en que representan alguna de las experiencias más memorables del último año en la vereda, y, la presentación de una o dos orquestas musicales de grupos vecinos de la región del valle del Patía. Además de la infaltable presentación del Son del Tunero. A esto último la comunidad lo denomina “manovuelas musicales”, se trata básicamente de que los grupos musicales de veredas vecinas tocan en las fiestas de El Tunero y ellos esperan la retribución en sus propias fiestas. En todas las actividades se considera la presencia de personas externas a la comunidad con quienes mantienen algún tipo de vínculo, por ejemplo, para el caso del conversatorio se invita a académicos, profesores y estudiantes que hayan realizado algún tipo de actividad con la comunidad para hablar sobre ello en un espacio que los junte con representantes de la misma comunidad. La invitación para participar de estas fiestas se extiende a todos los visitantes y amigos de la comunidad durante todo el año. En varias conversaciones mis interlocutores resaltaron la centralidad de este evento y uno de los adjetivos más frecuentes para definir esta fiesta es *cultural*, precisamente por el hecho de realizar actividades que involucran la música, la danza, los dramatizados y en general por ser un espacio donde la creatividad es el principal insumo de estas actividades, pero también porque son espacios de encuentro y diálogo.

Con relación a los recursos económicos para financiar estas fiestas la comunidad destaca principalmente las ganancias producto de la venta de licor, bebidas y comida durante la misma celebración, que están a cargo de una comisión escogida en asamblea comunitaria, pero además por gestión ante organismos gubernamentales y privados como la Lotería del Cauca y la Licorera departamental. Durante la fiesta el grupo de personas que conforma la comisión usa unas camisetas naranjas que tiene impreso en negro el rótulo de *información*.

Estas actividades se vienen realizando, con el formato mencionado anteriormente,

³⁰ Un dramatizado

desde hace cuatro años, sin embargo la celebración del día de la Santa Cruz es un evento que se viene renovando desde el tiempo de las Daza, desde mediados del siglo pasado. Sus hijos y nietos recuerdan que eran ellas las promotoras de la organización tanto de las fiestas del 3 de mayo, como de la navidad y de las celebraciones de los sacramentos católicos en la vereda. Según ellos la determinación y el carácter de estas cuatro hermanas era decisivo para que estas celebraciones ocurrieran en aquella época, eran ellas quienes disponían los altares para realizar las oraciones a la Santa Cruz y quienes movilizaban a los demás a participar de esta celebración religiosa, que consistía en hacer un viacrucis, recorriendo un camino señalado con diversas estaciones de cruces o altares, que se recorre rezando en cada una de ellas, en memoria de los pasos que dio Jesucristo caminando al Calvario. Este recorrido se realizaba con cantos y al final se reunían en una casa para escuchar y bailar con música de cuerda. Este trazo materno se convierte en un argumento recurrente en los narradores para explicar la organización de las actividades comunitarias en la actualidad:

Nuestras madres han sido rezanderas y nuestros padres músicos. Por eso los músicos han sido principalmente los hombres, pero son las mamás de nosotros, las mujeres pues, las que han tenido ese espíritu más festivo, son ellas las que acompañan en las fiestas con mucho anhelo, con mucho aferramiento a la música, porque aquí las fiestas siempre se han celebrado por lo alto, ellas preparaban comida a la lata para recibir a todo el que llega y es esa alegría que a nosotros no nos daba ni cansancio de tocar toda la noche (Entrevista John Felipe Llanos, octubre 2013).

En este entonces las fiestas se reducían a la oficialización de un viacrucis que terminaba en la casa de los abuelos, lugar donde se reunían todos los habitantes de la vereda, incluidos los músicos, para continuar compartiendo el resto de la noche con baile, comida y bebida. La forma que la celebración de la Santa Cruz tiene actualmente está ligado a todo el proceso de fortalecimiento cultural que viene construyendo la comunidad del Tunó durante los últimos 25 años. Las fiestas patronales se han consolidado como el mejor espacio para exponer todas las actividades artísticas adelantadas en la vereda durante cada año, así se vincula a toda la comunidad en la organización de una celebración que es divulgada a nivel regional. Por ello las fiestas patronales se han convertido en el más destacado referente de tradición cultural en la vereda, un evento en que la constante introducción de nuevas actividades sirve de ejemplo para entender que la tradición no es la repetición cíclica de ciertos acontecimientos sino la constante construcción de sentidos comunitarios que se extienden a públicos más amplios. La idea de tradición que la comunidad del Tunó da a

la celebración de sus fiestas no riñe con la noción de innovación, mas bien la incluye como parte un proceso en continua reformulación que conserva referentes usados en el pasado, como la devoción católica de las mujeres, para cargarlos con nuevos significados. Por un lado el espacio de socialización se amplía, la celebración de la Santa Cruz pasa de ser una celebración familiar a un evento cultural organizado con meses de anticipación, que tienen entre sus objetivos la difusión de los procesos culturales adelantados por la comunidad. En la actualidad las fiestas patronales dejan ver que la tradición es un recurso de gestión para la vida en grupo, es decir, la tradición es una forma de nominar su capacidad de asociación. Un aspecto transmitido por el aprendizaje cotidiano como un todo coherente y significativo, estas celebraciones son parte de un proceso de transmisión entre generaciones que dan continuidad a un discurso que propende por la cohesión social. Así, cualquier reunión espontánea podía convertirse, con la presencia de la música, en fiesta:

Por lo menos cuando nosotros hacíamos una casa de barro, venía gente hasta de no sé dónde a embarrar esa casa y eso era fiesta, porque las fiestas de acá son muy mentadas. Empezaban los músicos a tocar, pura música de cuerda, se quemaban cuetes y era fiesta hasta el otro día. Bailando, cantando, tomando y echándole vivas a la casa, a los dueños de la casa, a los músicos... Los músicos eran los mismos Llanos de aquí ¡ellos eran músicos originales! los venían a llevar de lejos para que tocaran en otras fiestas (Entrevista Erminia Llanos, septiembre 2013)

De esta forma es posible afirmar que la tradición cultural es una construcción social hecha por medio de secuencias de eventos memorables, pero también, como categoría nativa nos indica un proceso abierto y fluido, sujeto al cambio, y en donde el conflicto y la contradicción son elementos centrales. Por ello una comunidad no se define por el número de personas que la integran sino por el consenso de ellas alrededor de objetivos compartidos, en los procesos. Es este carácter cualitativo lo que caracteriza a los miembros de la comunidad del Tuno, el constante emprendimiento por mantener el orden heredado de la tradición, como fue apuntado por el señor Virgilio Llanos:

Lo que se quiere es mirar qué jóvenes, qué peladitos les puede gustar la música para así irlos preparando para el futuro, porque lo que se quiere es que la tradición no muera, que nos acabemos nosotros, muramos nosotros y que quede la historia, como estamos diciendo nosotros, nosotros a nuestros ancestros les aprendimos y por eso está ahora presente esta cultura (Entrevista Virgilio Llanos, noviembre 2013).

Destacando que uno de los objetivos del proceso es precisamente el registro de dicho transcurso más que el establecimiento de productos finales. Estos procesos de gestión alrededor de la celebración de las fiestas patronales y de todas las actividades artísticas

que en ella se presentan, revela las formas como esta comunidad se relaciona con el pasado, hecho que implica la necesidad de transformarlo, el deseo de mantenerlo o incluso la voluntad por inventar una continuidad (Hobsbawm y Ranger 1983: 13).

Los modos de proceder de la comunidad son un aspecto importante para lograr trazar las conexiones o colisiones entre ciertas características de su tradición cultural, las fiestas en este caso podrían ser consideradas como formas de expresión universal del género humano, fundamentales en la convivencia en grupo y la observación de ellas arroja herramientas importantes para comprender el condicionamiento del comportamiento colectivo en cuanto a la definición de *cultura* y el significado que aquello tiene en la vida de los individuos.

De esta manera, cuando la categoría *tradición cultural* es movilizada en la organización de fiestas, concursos y festivales podemos ver como formas de la vida cotidiana son usadas en sus dimensiones de representación política, es decir, *la tradición cultural* hace parte de unas prácticas históricas y sociales que construyen formas de organización corporativa. En este caso, el grupo Son del Tuno es para la comunidad una institución en la que todos los habitantes de la vereda El Tuno se reconocen. A continuación expondré el proceso de formación de este grupo, haciendo énfasis en la continuidad de este emprendimiento local durante los últimos 25 años. Con el objetivo de observar los matices de esta iniciativa de patrimonialización local, recrearé este proceso desde la tradición oral como la principal vía argumentativa para rastrear la gestión organizativa y la trayectoria de grupo musical Son del Tuno, una institución consolidada por la comunidad del Tuno como parte del *proceso de fortalecimiento de las tradiciones patianas*.

El proceso de fortalecimiento de las tradiciones patianas

Concebir la tradición como proceso, tiene la ventaja de transcender un conjunto de bienes estables y neutros con valores y sentidos inamovibles, hacia una trayectoria que califica sea acumulando o excluyendo el capital cultural de un grupo. Este capital cultural según lo propone Bourdieu (1979), es un elemento de herencia familiar que incluye conocimientos amplios para generar dinámicas de reconocimiento colectivas y socialmente instituidas como experiencias prácticas y relaciones de poder.

El momento en que la comunidad del Tuno empieza a reflexionar en la reproducción de experiencias heredadas como *un proceso* fue después de 1989.

Momento posterior a la incursión de un agente externo que dinamiza las inquietudes de esta comunidad sobre la cultura como una experiencia localizada, a la manera de modos locales de la apropiación del patrimonio cultural. Se trata del ya mencionado profesor Adolfo Albán Achinte³¹, uno de los principales promotores de este proyecto. Como el mismo profesor Adolfo cuenta, llegó en 1988 al municipio de Patía a desarrollar una serie de talleres manuales con pensionados, patrocinados por una dependencia estatal (Caja Nacional de Prevención Social - CAJANAL) y en el desarrollo de estas actividades, un grupo de mujeres compartió con él su preocupación por la pérdida de su cultura, ponderando como necesario iniciar algún tipo de actividades que generaran conciencia sobre la cultura de las comunidades negras del valle del Patía. Es entonces esta persona, externa a la comunidad, quien coordina estos esfuerzos por dar continuidad a ciertas prácticas culturales como un proyecto a largo plazo. El nombre atribuido a estas experiencias por el profesor Albán en consenso con el grupo de maestras pensionadas que iniciaron este emprendimiento fue *Proceso de Fortalecimiento de Tradiciones Patianas*.

La relación del profesor Adolfo con la comunidad es afectuosa y profunda, por ello determinante en la creación y especialmente en la manutención de dicho emprendimiento. La comunicación del profesor Adolfo con las comunidades del valle del Patía se ha mantenido desde aquella primera incursión en 1988 por motivos laborales. A partir de este momento inicia lo que hoy es percibido como la constante entrada y salida del profesor Adolfo en los territorios de las comunidades del valle del Patía, lo que supone una serie de intercambios consecutivos e innumerables, que el profesor resume como la oportunidad de “conocer las ilusiones, esperanzas, frustraciones, historias y leyendas” de los pobladores de esta región (Albán 1999: 14). Esta continua interacción es uno de los hechos que la comunidad más valora del profesor Adolfo, el continuo contacto de un investigador que en apariencia dejó de serlo, ya que los propósitos de investigación en la región se confunden con su propia vida. Actualmente el profesor Adolfo es identificado como un gestor cultural de la región, pero también como un miembro más de la comunidad del Tunó.

Inicialmente esto puede observarse en el trato amistoso entre la gente de esta región y el profesor Adolfo, quien es llamado por la mayoría de la comunidad

³¹ Artista plástico, Magister en Comunicación y Diseño Cultural, PhD en Estudios Culturales y Gestor Cultural. Es profesor del departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca – Colombia.

simplemente por su nombre, a excepción de Virgilio Llanos que lo llama compadre y de uno de los nietos de cuatro años de Virgilio que lo llama tío Adolfo. Estas formas de tratamiento sugieren la incorporación del profesor en la comunidad a través de un conjunto de referencias afectivas comunes. Es difícil establecer la frecuencia con que el profesor Adolfo visita la vereda El Tunó, pero como dice la señora Aidé, una de las líderes comunitarias “no pasa un mes sin que Adolfo venga al Tunó, así como navidad que Adolfo no pasé en la región”. El profesor Adolfo duerme en la casa del señor Virgilio, lugar donde tiene un espacio reservado para él, y come en cualquiera de las casas de la vereda, ya que los ofrecimientos de comida son constantes. El nivel de confianza y afecto del profesor Adolfo con la comunidad es muy grande. Dos mujeres de la comunidad, Aidé y Libé, al referirse a esta relación dicen que la comunidad ha adoptado al profesor Adolfo, haciéndolo parte de este colectivo y destacando los procesos de gestión social que han adelantado con su ayuda y compromiso. Así como la importancia que todas las personas de la comunidad reconocen respecto a los emprendimientos de carácter artístico y cultural que el profesor Adolfo ha promovido durante los últimos 25 años. Esta relación puede ser explicada dentro de la conceptualización de *relatedness* como formas nativas de entender las relaciones entre las personas sin limitarse a los lazos de parentesco sino como efecto de la convivencia, lo que en otras palabras serían manifestaciones de sentimientos de proximidad creados a partir de trocas recíprocas materiales, cognitivas y emocionales (Carsten 2000).

Actualmente la posición de Albán como profesor de la principal universidad de la región, respalda su interés profesional por promover intercambios entre la comunidad, académicos y estudiantes, además de favorecer la incursión de narrativas y categorías de análisis social que empiezan a ser interpretadas por algunos miembros de la comunidad, como es el caso de la ampliación de nociones de cultura. Esto posiciona al profesor Albán el principal intermediario entre la comunidad e instituciones académicas, así como entre nuevos lenguajes y categorías de análisis social. La intermediación de este profesor opera tanto en el nivel del discurso como de las prácticas promovidas cotidianamente en la comunidad. Hace parte de un proyecto por unificar una cosmovisión a través de categorías que con el tiempo serán comunes entre los pobladores de la vereda. Sin embargo, esta relación no se ve reflejada en la producción continua de materiales académicos por parte del profesor, sino en su acompañamiento decisivo de todos los emprendimientos comunitarios y en la constante referencia oral

que el profesor hace sobre el proceso, sus vivencias y las reflexiones de ello, tanto en conferencias magistrales como en conversaciones informales. Por otro lado, los objetivos de sus investigaciones no siempre están relacionados con los procesos que él mismo ha venido impulsando, sin embargo representan actividades paralelas a sus funciones como gestor cultural en la región.

Los referentes sobre la iniciativa de *fortalecimiento de las tradiciones culturales* de la región son anotados en la introducción del libro “Patianos allá y acá” del profesor Albán publicado en 1999, texto que aborda el fenómeno de la migración de la región del valle del Patía durante la segunda mitad del siglo XX. Aquí el autor puntualiza en la introducción de su libro que el proceso de recuperación de la tradición inicia en 1988 y va hasta 1991. Sin embargo en las narraciones que sostuve tanto con el profesor Albán como con las personas involucradas en este proceso organizativo, este evento es referenciado como un emprendimiento que se mantiene vigente hasta el momento presente.

Muchos de quienes iniciaron con este proceso hace veinticinco años, además de la comunidad del Tunó, continúan hasta ahora involucrados en diferentes actividades de gestión cultural. Por un lado están las Cantadoras del Patía, que fueron justamente el grupo de mujeres con quienes el Profesor Albán inicia el proceso en el municipio del Patía. Se trata de Herminia Caicedo, Ana Amelia Caicedo, Elvia Caicedo, Olivia Angulo, Rosita Ramírez “la flaca”, Rosa “la gorda”, Imelda Torres, María Villafañe y Gerardina Gruego, la mayoría de ellas dedicaron su vida a la docencia y actualmente están jubiladas, sin embargo su participación en cualquier tipo de eventos culturales es infaltable, además de las presentaciones que realizan acompañadas de tres de los músicos (guitarrista, tamborero y violinista) del Son del Tunó en los eventos que son invitadas a nivel departamental y nacional. En el municipio de Patía también hacen parte del proceso de fortalecimiento de las tradiciones el grupo de danzas, un grupo de jóvenes que se interesó por hacer representaciones de las danzas locales, regionales y nacionales, algunos de ellos dirigen el grupo de danzas infantil del Centro Educativo Capitán Bermúdez, entre ellos Hader Caicedo que es docente de Educación Física en la misma Institución y Daner Melesio que además viene coordinando un grupo en la elaboración de artesanías con totumos y otros materiales reciclables. Así como la profesora María Dolores Grueso “lola”, rectora y maestra de la Institución Educativa Dos Ríos del municipio de Galíndez, conocida en la región por sus innovadoras

propuestas pedagógicas y sus capacidades histriónicas expresadas en la danza, la composición y declaración de poesía. También son varias las personas que han muerto durante estos años, entre ellos se recuerda a Vitelina Delgado, famosa por la enérgica forma como tocaba la tambora, al entusiasta profesor Roberto Carlos Obando, el historiador local Imer, los músicos Gentil Gutiérrez, Diomedes Rodríguez, Gentil Rodríguez, Parménides Oliveros, Víctor Llanos, todos agricultores; así como las cantadoras Teodolinda Torres “Teo”, Ricardina Ramírez “Canda” y Mélida Rodríguez quien murió mientras me encontraba en campo.

Todas estas personas, además de otras tantas que han quedado por fuera de este breve recuento, han mantenido este proceso en pie bajo el lema del fortalecimiento de su tradición cultural negra. Ellos son artistas y gestores culturales, cultivadores de la tradición oral, son quienes organizan eventos artísticos, encuentros y festivales. Una mayoría se dedica a las actividades del campo. Quienes son profesores de escuelas y colegios formales siempre están activos en la organización de grupos comunitarios en el área de la danza, la música, la narración oral. En sus emprendimientos artísticos siempre hay una reivindicación como comunidad negra. Son menos los gestores culturales que procuran cargos políticos en la administración municipal y departamental.

Una de las líderes más destacadas y comprometidas con dicho proceso es la ya mencionada profesora Ana Amelia Caicedo, una figura muy importante en el municipio de Patía por su poder de gestión social y cultural. Ella puntualiza de la siguiente forma un episodio que ayuda a entender el carácter formal que este proceso tiene para quienes lo vienen manteniendo:

Aquí debajo de esta ceiba, una tarde de abril de 1989, varios nos comprometimos con difundir nuestra cultura y hasta ahora, cada día, lo venimos cumpliendo. Con las Cantadoras hemos llevado nuestro mensaje a muchas plazas públicas, en universidades, en festivales musicales, inclusive hemos incursionado en la política, conociendo los derechos para poblaciones negras para participar en los órganos decisorios del poder (Entrevista Ana Amelia Caicedo, octubre de 2013).

La intervención del profesor Adolfo genera unas nuevas dinámicas de organización, enfocadas principalmente en apoyar una reafirmación colectiva sobre la cultura local, que se articula con los discursos de reafirmación étnica de las comunidades negras sucedidos a partir de la década de los noventa con la reforma constitucional.

El despliegue organizativo generado en los años noventa representa la irrupción del carácter étnico de las comunidades negras. De igual forma, en esta misma década,

después del reconocimiento jurídico de la Constitución Política de 1991 y de la reglamentación de la Ley 70, las instituciones estatales, las ONGs y organismos de cooperación internacional comienzan a considerar los derechos étnicos de comunidades negras, especialmente para las comunidades que habitan la región Caribe y el Pacífico colombiano. Esta serie de cambios llevó al cuestionamiento del modelo de Estado-nación que pretendía su construcción mestiza y a la adopción de políticas multiculturales que ofrecen herramientas jurídicas concretas sobre los derechos territoriales y culturales de estas comunidades. Las poblaciones locales han tomado diferentes posiciones con respecto a este proceso de etnización, algunas contraponiéndose a las implicaciones de la titulación colectiva mientras otras han participado abiertamente, por destacar solo un aspecto de la polifonía local del imaginario ético de comunidad negra. La etnización de la comunidad negra entendida como un ejercicio particular de representación dentro de las políticas que promueven la identidad/diferencia. Desde este orden de las representaciones, ha sido el discurso experto de las ciencias sociales que ha producido la objetivación de la cultura, del territorio y de la tradición de comunidad negra como ejes claves en su etnización, así como el despliegue de nuevas subjetividades (Restrepo 2011: 41-47).

En esta coyuntura, la propuesta del profesor Albán estuvo fundamentada en la investigación-acción-participación (IAP), que en síntesis se trata de una propuesta metodológica que basa la investigación en la cooperación de los propios colectivos a investigar. Este método de tipo cualitativo, tiene como objetivo transformar la realidad en un esfuerzo por mejorarla, asegurando de esta manera que los miembros de una comunidad sean reconocidos como sujetos de su propia historia. Esta dinámica hace parte de un proceso de negociación entre un miembro externo y la población local sobre una conciencia de grupo con una historia, un territorio y una noción de comunidad. De esta iniciativa de investigación se conforman dos colectivos de trabajo, que hoy representan dos de los grupos musicales que existen en la región: las Cantadoras del Patía y el Son del Tunó. En una entrevista a la televisión local, realizada mientras me encontraba en campo, Virgilio Llanos, director de esta última agrupación cuenta que este emprendimiento inicia como un esfuerzo por dar continuación a sus propias manifestaciones musicales:

Cuando se inició el grupo Son del Tunó, lo músicos estaban ya como músicos hacía muchos años atrás, sino que de pronto, una persona muy inquieta por conocer la cultura del Patía, conocer lo que era el bambuco patiano, que fue Adolfo Albán Achinte, que

ahora es profesor de la Universidad del Cauca, en ese momento él hizo una visita acá, le gustó como tocaban los músicos y empezó a venir, nos animó para que siguiéramos ensayando, a reunirnos con él y ya nos organizó como grupo, entonces empezamos a salir con el grupo a otros municipios de por acá del valle del Patía donde también antiguamente se conocían los bambucos. [...] Pero también fuimos a Silvia, Popayán, San Pablo. [...] Después con el CREA³² estuvimos tocando en Bogotá (Entrevista documental local a Virgilio Llanos, octubre 2013)

Con la llegada al valle del Patía de un agente externo, para coordinar talleres manuales financiados por una entidad estatal, se empieza a estimular el papel de las expresiones artísticas de esta comunidad. A partir de esto con la iniciativa de un grupo de educadoras pensionadas y de una familia músicos empíricos por acompañar activamente un proceso de reconociendo de su identidad/diferencia desde el fortalecimiento de su tradición, pues la consideran en riesgo de pérdida, son unos hechos que sumados a la coyuntura nacional y global hacen parte de unos de los innumerables procesos locales que moldean nociones propias sobre *la historia, la cultura, la tradición y el territorio*. Es decir, nociones sobre la propiedad, el patrimonio, la herencia cultural de un grupo, de una comunidad que va más allá de la parentela, una comunidad imaginada y una comunidad de la práctica. Imaginada por los referentes de origen que tiene implícitas el sujeto étnico y de práctica por las implicaciones económicas y políticas que tienen las relaciones sociales producto de la convivencia. La valoración en la diferencia y la búsqueda de lo propio tienen repercusiones sobre la objetivación de la cultura, la invención de la tradición y la imaginación de comunidad negra. La representación académica y política de la comunidad negra en el país enfatiza en una comunidad de origen en África y de pasado en la esclavitud y el *cimarronaje*, con una cultura y tradición compartidas, en un proceso de selección que en general se define como una serie de prácticas que los particulariza (Restrepo 2011: 63-64).

El señor Virgilio hace alusión de la continuidad en las prácticas musicales, pero destacando las repercusiones que tienen la formalidad de dar un nombre para el grupo, establecer fechas para ensayar y presentarse ante un público diferente a su propia comunidad de práctica. Es decir, cómo en búsqueda de darle continuidad a una tradición musical asumen una nueva forma organizativa. Son características destacadas en las narraciones sobre la organización del grupo por los otros músicos, donde lo novedoso

³² CREA es un programa implementado por Colcultura (luego MinCultura) entre 1992 y 1998 tenía como lema “una expedición por la cultura colombiana” se trataba de una serie de encuentros de expresiones culturales tradicionales, folclóricas o populares en diferentes escenarios a nivel municipal, departamental, regional y nacional, niveles por los que artistas locales iban ascendiendo si el paso por las eliminatorias entre grupos era exitoso.

que empieza a ser para los músicos acordar unos horarios de encuentro entre ellos con el objetivo de preparar las canciones que vienen escuchado desde niños, así como la inquietud por interpretar otras nuevas, los lleva a enfatizar en los cambios repercutidos en cuanto a la organización. Se trata de resaltar nuevas valoraciones de expresiones musicales concebidas como un legado en riesgo de la primera generación de los Llanos que se establece en el Tunó. Lo que evidencia la centralidad de la estructura familiar en la organización interna del grupo no sólo es parte de una sucesión genealógica sino que también implica el hecho de compartir la tradición cultural con una comunidad negra de la región del valle del Patía. Recordemos que hasta antes de iniciar el proceso de fortalecimiento los músicos no vivían separados de su audiencia, sus presentaciones se realizan en los espacios comunitarios y en las fiestas familiares. Sin embargo hasta este momento, ninguno de ellos asume la música como una actividad exclusiva y formal, sino que cada uno representa otros oficios en su comunidad, relacionados principalmente con la agricultura y el comercio informal. Tampoco existe separación entre compositor, investigador, agente e interprete, todos los integrantes del grupo realizan este tipo de tareas y aunque unos se identifiquen más con ciertas tareas que con otras esto no significa que se especialicen en ellas.

Después de asumirse como grupo – sin que sus presentaciones sean una consecuencia de encuentros comunitarios espontáneos, en las que los instrumentos se pasaban entre las manos de quienes tenían algún conocimiento sobre su ejecución, sino adjudicando la responsabilidad de interpretar un instrumento a una persona en particular – de las primeras salidas que los músicos recuerdan fueron a las veredas de Aguafría y Pental ubicadas a pocos kilómetros de distancia de la vereda El Tunó. Ellos se presentaban durante las noches de algunos fines de semana en las *galleras* de estas veredas, su presentación iniciaba después de que la última pelea de gallos finalizaba. El grupo musical no recibía ninguna retribución económica por su actuación, sólo las ovaciones y el reconocimiento del público, además de los copiosos ofrecimientos de licor y comida.

Efraín González Daza es un agricultor de 41 años que toca la guitarra desde niño, es uno de los músicos que desde hace veinticinco años viene interpretando *bambucos patianos*, *sones* y *guarachas* junto a sus parientes. Efraín recuerda que la primera vez que recibieron dinero como retribución por una de sus presentaciones fue en la clausura de año escolar del colegio de la vecina vereda de Méndez por invitación de uno de los

funcionarios de esta institución. Efraín cuenta: “El profesor Cabezas nos mando a llamar, nosotros siempre tocábamos en las clausuras, sea de acá de la vereda, de Méndez, de Aguafría... entonces ese día el profesor Cabezas nos dijo: yo no tengo con que pagarles pero ustedes se merecen cualquier cosita”. A partir de este momento Efraín conmemora una serie de salidas a otras veredas aledañas acompañados por el profesor Cabezas “íbamos para Lomitas, Papayal, ahí si ya era pagándonos, nos daban como sesenta mil pesos³³. [...] El profesor Cabezas era el que tenía el aparato para amplificar la guitarra y el bajo, entonces a él lo llamaban para cuadrar los toques y nos repartíamos el pago con él. Pero entonces a él lo trasladaron a otra escuela y nos dice que nosotros sigamos adelante, que él nos deja el equipo y que con lo que vayamos ganando se lo vamos pagando. Y así hicimos”. Por la misma época, a principios de la década de los noventa, otro funcionario de una de las escuelas de la región, el profesor Antonio, les regala una guitarra eléctrica, este fue el primer instrumento amplificado del grupo. A partir de este momento, con las presentaciones fuera del contexto familiar y comunitario, con los ingresos que empezaron a recibir por sus presentaciones y con la relación con nuevas tecnologías de amplificación, los músicos deciden juntar el dinero de varias presentaciones para adquirir micrófonos y otros accesorios de amplificación.

Quando nosotros tocábamos en frío [sin amplificación] teníamos que tocar muy fuerte, esas guitarras tocaba tirarle a reventar las cuerdas para que se escuchara. Pero a pesar de que era en frío y con esa multitud de gente bailando y vitoreando pues se escuchaba, porque la gente decía: qué chévere que se oye esa guitarra, qué bueno que punteas. Y por encima de la percusión. Nosotros usábamos unas plumillas que las hacíamos de tarros plásticos y con eso era que tocábamos. (Entrevista Efraín González, septiembre 2013).

Las narraciones sobre la historia de la vereda y el énfasis en las fiestas y en la música me proporcionaron elementos para pensar el papel de las prácticas musicales en la construcción de lugar y en el proceso de transformación que se encuentra en términos de la estructura organizativa, la instrumentación, los repertorios musicales, las tecnologías para producir sonidos e incluso las razones por las cuales las personas hacen o escuchan la música. En este sentido la noción de *fortalecimiento de la tradición* ha sido uno de los referentes de acción más efectivos a la hora de dar continuidad al proceso de recopilación de melodías, letras y danzas entre los miembros del grupo Son del Tunó:

³³ Un aproximado a 80 reales.

Los temas de las canciones salen de acuerdo a cosas que uno mira por ahí. Merenciano, por ejemplo, es un bambuco patiano que nosotros conocimos desde que nacimos, es anterior a nosotros. Se cree del Merenciano, que había un señor que se llamaba Juan Marciano, parecía que él tenía un macho [un toro] que le llamaban Merenciano, parece que Juan Marciano lo iba a coger y “hecha cincuenta vaqueros y Merenciano está en el llano”. Algunos temas de los que se han grabado son discos tradicionales que ya han estado y la tarea de nosotros es esa, recuperar cultura, hacer cultura, recuperar todas esas tradiciones culturales. Estamos quedados, nos falta todavía recuperar muchos temas más que uno conoce y todavía no se han grabado. Yo conozco muchos temas, hay que por lo menos escribirlos porque se olvidan, uno se muere y se quedan en el olvido (Entrevista Virgilio Llanos, octubre 2013).

Uno de los ejes de esta reafirmación colectiva se centra en la tradición musical de su propio bambuco, el *patiano*, un ritmo que daba nombre a las particularidades musicales de toda la región del valle del Patía, también llamado *bambuco viejo*. Sin embargo, hablar simplemente de *bambuco* es referirse a un ritmo y una danza producidos durante la Colonia, que durante el siglo XIX con el proceso de construcción de los referentes nacionales sobresalió como uno de los emblemas nacionales procedente de la región Andina de Colombia.

La construcción de estos símbolos nacionales fue un esfuerzo de las élites colombianas por producir una sociedad moderna y por ello el bambuco fue perfilado como un ritmo de carácter lírico y más bien romántico. Definición que abogaba por la valoración de la música instrumental en tanto su abstracción y transcendencia de los sentidos, una noción que busca en el culto a la mente y en la negación de lo físico y material en su máximo grado de desarrollo (Ochoa 2009). Es curioso que la reivindicación del bambuco como emblema nacional sea un esfuerzo de las élites, quienes no interpretaron este ritmo musical, pero si lo produjeron con la necesidad de transformar este ritmo de evidentes aires populares en un ritmo más sofisticado, adicionando códigos musicales más complejos y adaptándolo a las presentaciones en salones. Produciendo los elementos esenciales de la cultura nacional a través de la redefinición de los elementos apropiados a grupos situados al margen (Wade 2000). Este fenómeno de producción de la música popular se puede entender también como la negación de la historia colonial y la europeización de la tradición criolla. Por ello la historia del establecimiento del bambuco como género musical esta relacionada a la historia de homogenización cultural durante la conformación del Estado-nación, de este modo en la construcción genérica del bambuco como emblema de la nación intervinieron elementos de orden estético pero también de orden ideológico (Ochoa 2003b: 87). La producción de la cultura nacional es un ensamble de complejos

elementos (ideas, símbolos, valores, prácticas) de distintos orígenes. El significado y la organización de estos elementos no son fijos y siempre son parciales. En ellos la heterogeneidad nunca desaparece, por el contrario, se originan nuevas interpretaciones de una variedad de elementos de distinta procedencia dándoles coherencia como parte de un nuevo contexto envolvente (nacional, global). La tensión entre homogeneidad y heterogeneidad es necesaria para mantener las jerarquías, que en el caso que he venido destacando se traducen en grupos étnicos y regiones (Wade 2000).

Con otro enfoque argumentativo Carlos Miñana, desde el acompañamiento a las escasas fuentes documentales sobre el bambuco, resume la consolidación de este género desde el encuentro beligerante propio de las guerras libertadoras del siglo XIX:

Los documentos muestran que el bambuco como tal (es decir una música que la gente llama y reconocía como “bambuco” y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur – incluso probablemente hasta el Perú – y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza “nacional” (Miñana 1997: 8).

Para el caso de la música y del establecimiento de géneros nacionales, la multiplicidad de formas de la cueca, del pasillo y del bambuco, “una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables [...] generalmente aquéllas que remiten a factores étnicos, de género o de regiones no deseables. El bambuco se desafricaniza, la cueca se hace elegante, apropiada para el salón, el pasillo se adhiere a un régimen criollo desindianizado” (Ochoa 2003b: 87). Por ello la música local viene siendo objeto de diferentes historias y clasificaciones, sean de folclorólogos o etnomusicólogos, del proyecto nacionalista o de la industria musical.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo en pleno siglo XX por construir una sociedad mestiza sin matices particulares, en la actualidad rítmicamente el bambuco tiene muchas interpretaciones localizadas sin que sean necesariamente próximas, diferentes experimentaciones sonoras que hoy se consideran formas musicales autónomas y que con la virada del proyecto nacional hacia la exaltación de la diferencia, en el contexto de las políticas culturales actuales en el que la diversidad es el paradigma cultural determinante, estas expresiones son valoradas en un nuevo contexto político. Así, lo que se rechaza en un momento se privilegia en otro. Es el caso del *bambuco patiano*, que desde la misma nominación evidencia el arraigo al lugar, convirtiéndose por ello en un fuerte referente de *la tradición patiana*, en el que “pasado y localización aparecen como

valores musicales que determina la manera como se define el género en sí” (Ochoa 2003a: 88). Como bien apunta Ochoa las particularidades de un ritmo o género musical se determina no sólo desde un marco estético que lo definan en términos de su sonoridad, sino que también su historia es determinada por un marco valorativo del mismo ritmo (Ibídem: 89). En el valle del Patía el *bambuco patiano* o *bambuco viejo* es identificado en el contexto de la tradición, entendida como unas prácticas sociales que tienen lugar en un presente, que se abastecen de la conciencia histórica y que son proyectadas hacia el futuro como garantía de continuidad, susceptible a la articulación con otros contextos, sensibilidades y hechos de otras épocas y lugares (Hobsbawm y Ranger 1983). Lo destacable es que mientras la mirada de las instituciones estatales estuvo sobre las expresiones artísticas más eruditas (como la consolidación de orquesta sinfónicas en las principales capitales del país durante la década de 1990), la comunidad del Tunó emprendió la reivindicación de sus propias expresiones mucho antes de que entidades nacionales e internacionales les ofreciera un espacio para legitimar su tradición en un nuevo nivel de interacción geopolítica, por ello la importancia de registrar estos emprendimiento locales en contexto con las reivindicaciones de las políticas de orden global.

Lo que el enfoque en las iniciativas locales permite apreciar, es que lo que sostiene o asegura la pervivencia de la tradición es la continua renovación de un sistema social. La tradición representa la continuidad de experiencias sobre un horizonte histórico, lo que hace posible el diálogo entre generaciones por medio de la lectura y traducción de esa tradición. Se puede pensar la tradición como un constructo social en el que nuevas formas son relacionadas con el pasado. A continuación sigue una conversación con dos de los mayores de la comunidad del Tunó, en la que es posible apreciar esa triple proyección del tiempo como referentes de tradición:

Janeth: don Alejandro ¿usted baila bambuco?

Alejandro: no, yo no, jamás. No serví para bailar bambuco [Se ríe].

María [Hija de Alejandro]: no le gustó aprender.

Alejandro: no.

Janeth: ¿y usted, doña Erminia?

Erminia: Yo bailo pero ahora, que de pronto nos toca por ir ahí a mostrar el bambuco, entonces bailamos así de vez en cuando. Pero que yo haya aprendido de los viejos, no. Si me acuerdo que los viejos bailaban muy bonito ese bambuco. Uno era niño y como siempre hacían las fiestas del tres de mayo allá donde es la escuela, allá era la casa de los viejos. Allá eran las fiestas y nosotros mirábamos. [...] Era pura música de cuerda, como dice Alejandro, la tambora, el cununo, la guitarra, el violín.

Alejandro: pero no existía el violín así original como existe hoy en día, sino que la gente los fabricaba. Eso sacaban las tablitas, delgaditas como de tambor, y las pegaban con cola, dándole vuelo así mismo como de un violín. Hacían violines, tiples, todo eso.

Erminia: la música del tiple era muy buena, yo no sé por qué esa tradición se perdió. Ese era como el que tenía más cuerdas.

Alejandro: ese era el que tenía más cuerdas que la guitarra, pero el instrumento que tenía más cuerdas era la lira, como 18 o yo no sé cuantas cuerdas.

Janeth: Don Alejandro y ¿usted tocó algún instrumento?

Alejandro: Sí, yo toqué el tiple, tambora, el cunó. En esa época existían unos señores mayores que yo, la gente vieja. Yo aprendí con ellos. Hacíamos una rondita así de prestico³⁴ y la gente de ver esa juventud que empezó a tocar, se reunía la gente y bailaba. Y así mismo fue con estos niños de aquí, con Efraín [su hijo] y los otros que le seguían a él, ellos hacían las guitarras, ellos aprendieron la música sin enseñarles nadie y las guitarras las hicieron ellos de tablitas bien labraditas y le ponían brochecitos en la punta. Y le hacían la boca³⁵ de un puro bien grande³⁶, y le ponían las cuerdas, le buscaban el tiemple, la prima, la segunda, la tercera, la cuarta, la quinta, la sexta... hasta que les fuera dando el sonido. Así armaban los conjuntos, tocaban así y hacían bailar a toda la gente de aquí, con esas cositas así. Y a puntear a puntear, y el otro en la otra guitarrita hacía el bajo, y el otro cantando. Y eso aprendieron así, nadie les enseñó.

En el tiempo que yo tocaba tiple, era para las fiestas y los exámenes orales. Pero ya dejé la tradición, yo ya soy viejo, dejé eso, ya ni me acuerdo como se coge eso, que tono poner. Se olvida uno.

Erminia: Además los tiples se perdieron

Alejandro: los tiples ya no se vieron más. La gente cogió fue la guitarra, el requinto, la charrasca. El violín que ahora poco se ve. Yo charrasca también toqué. [...]

Esta conversación, sostenida una calurosa tarde de septiembre en la casa de Alejandro González y Erminia Llanos, acompañados de dos de sus hijos, fue una de aquellas oportunidades en las que no era necesario forzar mucho el diálogo para que las experiencias relacionadas a la música, las fiestas y sus significados fueran expresados gustosamente por mis narradores. Algunas veces, inclusive, eran ellos quienes jalonaban la conversación hacia esas aristas. Actitud que revelaba la complacencia de ellos a reconstruir ese tipo de historias y que a la vez destacaba su conciencia frente a mis propios intereses de investigación – lo que justificaba mi presencia – se trataba de una comunicación que en principio era encasillada por unos referentes de diálogo y en la medida en que mi estancia en la vereda se dilataba se tornaban más espontáneos empero los referentes de conversación se mantenían.

La narración del señor Alejandro hace énfasis en la elaboración de los instrumentos usando los recursos locales, este bricolaje que no es exclusivo del deseo infantil por parodiar la vida de los adultos, sino que es parte de la producción musical en

³⁴ De repente

³⁵ La caja de resonancia

³⁶ Un tipo de calabaza

contextos locales. Los instrumentos se creaban a partir de materiales comunes, de aquellos que se tenían a la mano y con la experiencia ganada en cada fabricación iban desarrollando habilidades y destrezas desde lo concreto de los acontecimientos; de hecho, el bricolaje hace parte no sólo de la formación de los músicos sino que se extiende para otras varias esferas de la vida, para reparar o sustituir herramienta del laboreo, del ambiente doméstico o para construir objetos para el esparcimiento desde la búsqueda de alternativas explorando lo que ya se tiene. Ahora los músicos recuerdan sus iniciativas por elaborar sus propios instrumentos como una hazaña infantil. Actualmente todos sus instrumentos han sido comprados porque como ellos dicen, el esfuerzo que implica elaborar un instrumento sonoro y duradero no se compensa con el bajo costo que tienen los instrumentos industrializados hoy en día. Sin embargo, de ser necesario, son ellos mismos quienes reparan sus instrumentos con ingeniosos mecanismos, como sustituir piezas quebradas, especialmente los puentes de los violines y las clavijas, por piezas talladas en huesos de animales o madera.

Otro factor interesante en esta narración es el relacionado con los mecanismos de aprendizaje de la música. De acuerdo a los recuerdos de todos los músicos, ellos se interesaron por este tipo de prácticas desde niños sin la orientación directa de los adultos sino por el estímulo que significaba verlos tocar, cantar y festejar en espacios comunitarios. Aquí la noción de aprendizaje cobra un valor diferente, que no está relacionado con la repetición sino con la emoción, como lo podemos observar en el siguiente relato:

A mi desde muy pequeño me ha gustado la música, he sido muy curioso, hacía mis guitarras con guadua, tabla o con totumo, entonces cuando cogí una guitarra de verdad ya tenía los dedos dóciles... Lo único que me enseñaron, que fue un profesor de la escuela, fue una sola tonalidad para acompañar una canción, una sola y ya con eso yo seguí, tocaba con mi hermano, teníamos un grupo con otros niños, tocando con las guitarras hechizas, con los tambores hechizos (Entrevista Efraín González, octubre 2013)

Efraín atribuye a los juegos infantiles, la habilidad que desarrolló posteriormente con los instrumentos reales. Estas características, la fabricación y reparación de los instrumentos, la curiosidad y la afición, además de la apreciación del señor Alejandro de *haber abandonado la tradición*, son elementos para entender el significado que tienen la tradición en esta comunidad, esto es, como un modo de vida. Una disposición por participar de determinados eventos comunitarios, por el intercambio de experiencias con personas de diferentes generaciones a la propia y una noción solvente sobre la idea de

colectivo. El señor Alejandro por su parte dice estar muy viejo para continuar interpretando los instrumentos, pero por otro lado se siente parte de ella al trazar la continuidad que tanto él como su hijo vienen dando a la música local con su permanente interpretación y adaptación a nuevos espacios, con nuevas tecnologías de reproducción del sonido y con el mismo sentimiento de pertenencia a un lugar y a un grupo, porque la música no se percibe sólo por la escucha sino en la amplitud de los sentidos, posibilitando la expresión simbólica de toda nuestra dimensión afectiva.

El bambuco patiano no es valorado de la misma forma por todos los miembros de la comunidad del Tuno. Para algunos es un ritmo infaltable en cualquier tipo de celebración de la comunidad desde los tiempos de los abuelos en todo el valle del río Patía. Para otros es sólo un ritmo viejo, como la guaracha, la salsa y los sones.

Uno de los integrantes más jóvenes de grupo de músicos, José Vladimir Velazco, cuando le pregunté por el tiempo que llevaba cantando en el grupo, para hablarme de alguna medida temporal se refirió a la recaída de salud de su padre Elisério Velazco, uno de los cantantes, hecho decisivo para empezar a participar de los ensayos y las presentaciones del Son del Tuno. Destacó además que inicialmente no le gustaban los bambucos patianos porque prefería otros géneros como la salsa, las baladas y la música romántica. Sin embargo José Vladimir asume su participación en el grupo como parte de un legado que recibe directamente de su padre y que no es negociable, su compromiso es integrar desde una nueva posición un grupo que ha escuchado desde niño. Dar continuidad a unas prácticas musicales desde las nuevas experiencias que esto representan para él.

La preservación de la tradición patiana no es mantener el pasado inalterado, sin embargo el pasado es siempre un nicho de inspiración para determinar sus emprendimientos presentes. El interés por la tradición es difícil de ponderar, pero su eficacia se puede observar no sólo en la cohesión de grupo sino en el beneficio por generar una mayor conciencia de la reelaboración simbólica que exige la construcción del futuro.

Son del Tuno

Como he mostrado a largo de este capítulo la nominación *Son del Tuno* para el grupo de músicos de la vereda El Tuno es parte de un esfuerzo comunitario, motivado por agentes externos, por agrupar en un nuevo formato de organización a los músicos

tradicionales que habían asumido la función de acompañar todos los encuentros festivos de su comunidad. Identificaré tres momentos para observar los cambios que influyeron en la actual concepción del grupo. El primer momento es el relacionado a, como puntualizaron algunos miembros de la comunidad en sus narraciones, en los espacios de encuentro comunitario las expresiones musicales eran espontáneas dada la disposición de los hermanos Llanos para interpretar sus instrumentos y de los comensales para interactuar entre ellos, con la música y con el ambiente festivo. La nominación dada por la comunidad al evocar a la primera generación de músicos de la vereda es “Los Llanos”. El segundo momento está marcado por la llegada del profesor Albán, que es a su vez el primer referente que todos los músicos y la comunidad del Tunó asumen como determinante para asumir a los intérpretes de la música local como un “grupo de músicos”. A partir de la llegada de esta agente externo y de sus iniciativas por incentivar al grupo de músicos a presentarse en contextos diferentes al comunitario, los músicos recuerdan las primeras invitaciones que recibieron de funcionarios de las escuelas de las veredas cercanas para presentarse en las clausuras de fin de año escolar y las presentaciones en las galleras de Aguafría y las Chulas. A partir de esto el profesor Albán insiste en la necesidad de buscar presentaciones para el grupo en nuevos escenarios, con el propósito de difundir su música más allá de la propia región. Sobre esta temporada, Cristóbal, uno de los músicos que acompañó este proceso de formalización del grupo recuerda:

Iniciamos saliendo por aquí cerquita. En Patía hicimos una presentación o no me acuerdo si fueron varias. Fuimos a las Chulas, Aguafría, Pandal. Ya después Adolfo nos consiguió una presentación en un carnaval en Silvia (Cauca). Lo que yo más recuerdo es en el momento de irnos para Silvia, esa madrugada habíamos hecho una alborada, el carro nos recogió allá al otro lado de la quebrada, no había puente en esa época y la carreterita hacia acá estaba mala porque era tiempo de invierno. Yo me acuerdo que el carro pitó y eso fue una alegría muy grande, la primera salida a parte lejos, un viaje muy bonito desde la salida, toda la comunidad fue a despedirnos (Entrevista Cristóbal Llanos, octubre 2013).

Esto representó un cambio en la concepción que los músicos tenían sobre la justificativa de hacer música, la adquisición de nuevas experiencias sobre unas manifestaciones que ellos venían desarrollando tradicionalmente, el reconocimiento como artistas por un público diferente a su comunidad de parientes y posteriormente la oportunidad de ganar dinero por sus presentaciones, un ingreso económico que fue dispuesto para cubrir los gastos de manutención y adquisición de instrumentos. Hasta este momento se denominaron “grupo de músicos del Tunó”. El último periodo en la formalización del

grupo está marcado por la iniciativa del grupo por grabar su música en el año 1998 y la nueva nominación del grupo como Son del Tunó, nombre que llevan hasta el momento y que juega con el doble sentido de *son* en cuanto forma rítmica de tocar un instrumento musical cuyos sonidos agradan al oído, algunos músicos también dicen que se debe a que ellos tocan algunos sones, un género musicalailable de origen cubano, y como prefijo del verbo ser, reafirmando la importancia que tiene la localización de origen para esta comunidad.

Una de las cosas que subrayaban los músicos cuando reconstruían en su memoria el surgimiento del Son del Tunó como un *grupo organizado*, es que con ello estimularon de manera indirecta la creación de otros grupos de veredas vecinas en el valle del Patía como *Son de Capellanías*, *Son de Patanguejo* y *Son de Mulalo*, grupos con el mismo formato musical, instrumentos de cuerda y percusión que interpretan ritmos locales y con una estructura social similar a la comunidad de parientes de El Tunó pero con procesos independientes. Estas agrupaciones además de representar formatos musicales similares han hecho de la nominación una forma de reconocimiento del lugar como un espacio concreto sobre el que un colectivo crea sentimientos de pertenencia. La noción de organización que sus integrantes destacan se refiere en principio a la formalidad que supone concretar unos encuentros periódicos dependientes de las presentaciones previstas, quien convocaba a estos encuentros era inicialmente el profesor Adolfo, sin embargo es el señor Virgilio quien asume prontamente las labores como director del grupo, dedicando especialmente a buscar presentaciones para el grupo, comunicar a los músicos y programar jornadas de *ensayo o entreno*, que es la forma como llaman a estos encuentros. Como la información sobre las presentaciones y ensayos se transmite voz a voz, toda la comunidad se envuelve en la entrega de mensajes, por ello siempre informada de los compromisos del grupo y de los ensayos programados de acuerdo a las presentaciones previstas. Estos encuentros entre los músicos se realizan en las noches, después de que ellos han regresado a casa terminada la jornada de trabajo en la rosa o en los potreros y duran de una a dos horas dependiendo del ánimo de todos. Los ensayos son también el momento que los músicos tienen para conversar los asuntos pendientes tanto personales como del grupo, informarse de nuevas presentaciones, montar nuevas canciones, escuchar y compartir música. En las noches de ensayos es infaltable la presencia de personas de la comunidad, especialmente de los niños.

Progresivamente los músicos con ayuda de la comunidad han venido adecuando un espacio exclusivo para los ensayos y para almacenar los instrumentos y los equipos de amplificación, es un salón de aproximadamente cuatro metros cuadrados, anexo a una de las casas de la vereda con entrada independiente, que han ido ajustando gradualmente en la medida en que los ingresos que reciben por las presentaciones se los permite. En este mismo lugar se reúnen el coro de mujeres “Amor y Fe” de la comunidad, un grupo de mujeres de la vereda del Tunó que desde el año 2004 se han organizado para preparar “las misas afro”, se trata de un coro y un grupo de danza que hace interpretaciones locales de canciones de iglesia, algunas son cantos que escuchaban de sus abuelas, otros fueron extraídos de una cartilla de música religiosa que una profesora de la escuela de la vereda les obsequió. El coro es formado por cinco señoras y el grupo de danzas varía entre ocho a doce muchachas, todas habitantes de la vereda.

Por otro lado, una de las implicaciones de *organizarse* incluye el estímulo por investigar su propia tradición musical, en principio orientada a la comunicación con los veteranos para estimular sus memorias en el rescate del conocimiento de letras y melodías que han dejado de interpretarse, la adaptación y composición de nuevas músicas, así como la invitación a los músicos inactivos de la región a tocar con el Son del Tunó en el lugar de ensayos. Paralelo a estas iniciativas, se planteó como mecanismo de difusión del grupo la continua búsqueda de escenarios por fuera de la región, y por último, se gestionaron recursos y alianzas que hicieron posible la grabación discográfica de su música. Todo esto hace parte de la estrategia organizativa que en 1989 bajo la orientación del profesor Albán sintetizaron en tres ejes fundamentales: “a) recuperar, b) preservar y c) difundir la cultura patiana por toda la geografía nacional” (Albán 1999: 18).

En conversaciones con los músicos sobre esta fase en su organización, todos destacaron la iniciativa del profesor Albán como determinante para la existencia de lo que actualmente denominan Son del Tunó. Sobre la formación del grupo y su trayectoria destacan que:

Nosotros salíamos a las veredas de por aquí cerca, después de que nos organizamos – porque nosotros no nos habíamos dado cuenta donde habían eventos culturales – entonces ya Adolfo descubrió que en Silvia había eventos culturales, que en San Pablo, que en Ginebra... entonces ya íbamos con el grupo para mostrarlo allá a esas partes. Y ahí fue que ya empezó la gente a darle fuerza a esto, a conocer el grupo, a invitarlo a muchas partes. Y cuando ya estuvo hecha la grabación cogió más fuerza. Cuando el Son

del Tunero y las Cantadoras grabaron, ya se fueron armando otros grupos, que usted se da cuenta, que son muchos los grupos que están organizados porque ya vieron que grabar tampoco es que sea cosa del otro mundo (Entrevista Arley Llanos, octubre 2013).

La primera vez que escuché al Son del Tunero fue en un ensayo realizado la primera semana de septiembre, cuando ya me encontraba instalada en la vereda. Supe, en una de las tantas conversaciones vespertinas con los músicos, que estaban ensayando porque habían sido invitados al evento que la administración municipal organizaba como parte de la celebración del cumpleaños número 189 de El Bordo, la cabecera municipal de esta región y el principal poblado con aproximadamente 16.000 habitantes. Llegado el día de la presentación, los músicos acompañados de una comitiva de la vereda que me incluye salimos para asistir a este compromiso.

Después de casi una hora de recorrido llegamos a El Bordo. Había mucha gente en las calles, el comercio estaba muy activo, algunos locales comerciales tenían equipos de amplificación, cada uno con diferentes anuncios, promociones o música. Sobre las calles más bien estrechas circulaban muchas motos y automóviles que hacían azaroso el oficio del peatón. Por la carretera principal pasaban constantemente buses, camiones, tractomulas que transportaban pasajeros, ganado, alimentos, combustibles y toda clase de mercancías de norte a sur y de sur a norte. En un punto intermedio del municipio, al lado de esta carretera, está el parque central, ocupado por frondosos albos que durante el día ayudan a sobrellevar el acostumbrado calor. En un extremo de este parque está ubicada la tarima y un potente equipo de amplificación, elementos centrales en el desarrollo de la programación que la administración ha organizado. Un ambiente festivo y caótico que todos parecen disfrutar.

La iniciativa de llevar grupos locales fue destacada por el locutor y aplaudida por los asistentes y por los mismos músicos. Según comentaban estos últimos, para este tipo de celebraciones no era extraño que se contrataran grupos de otras regiones y por ello se sentían lisonjeados con la decisión.

Antes de que el grupo en pleno subiera a la tarima, dos de los músicos subieron para hacer la prueba de sonido, ellos se fueron rotando por todos los instrumentos para probar en cada uno, lo que según ellos y el administrador de la consola consideraban, la mejor amplificación. Cuando todo estaba listo para recibir a los artistas, el presentador los anunció como un grupo que representaba el talento de la región, como “los máximos exponentes de la tradición musical patiana”. Destacó que eran ellos quienes habían

representado a esta región en el Festival Petronio Álvarez y aseguró que muchos *patianos* viajaron a acompañar la presentación del grupo en la ciudad de Cali, y que quienes no viajaron los acompañaron desde sus casas y estuvieron atentos a la transmisión del canal regional TelePacífico. Recibió el micrófono Deiver Llanos, integrante del grupo y funcionario de la alcaldía de El Bordo, quien agradeció la presencia de los espectadores y resalto la labor de la administración por apoyar el talento local. Enseguida empezó la música y a los pocos la gente arrancó a bailar. El grupo fue bien recibido y muy aplaudido. Ellos se bajaron de la tarima satisfechos y continuaron prestando atención a las presentaciones de las dos orquestas siguientes. Por momentos la lluvia disperso a los espectadores e influyó en el ánimo de la celebración. Varios se acercaron a comentarme que las fiestas de El Bordo no eran tan animadas como las fiestas de Patía o de El Tunó, adjudicando a los *bordeños* un espíritu festivo más bien frío.

Entre septiembre y noviembre del 2013, acompañé cuatro presentaciones del grupo, además de los ensayos de cada presentación. A excepción de la presentación en el Festival Petronio Álvarez en Cali que retomaré en el próximo capítulo, el resto de las presentaciones fueron en corregimientos del mismo departamento del Cauca. De acuerdo a esto se podría establecer en promedio una presentación por mes, sin embargo los músicos apuntan que es difícil determinar la frecuencia de sus presentaciones pues en ocasiones pasan meses sin lograr obtener algún contrato así como ha habido otros momentos en que cada fin de semana tienen algún compromiso. Los tipos de eventos más frecuentes son en celebraciones de carácter privado, fiestas familiares o de asociaciones de trabajadores de la región. Después están las fiestas patronales de los municipios vecinos. Las cuantías recibidas por presentación varían de acuerdo al tipo de evento y al tipo de relación que el grupo tenga con quien los contrata, en promedio una presentación del Son del Tunó puede oscilar entre cuatrocientos mil pesos y un millón de pesos colombianos³⁷, dinero que puede ser repartido en partes iguales entre los doce músicos que conforma el grupo, o que puede ser guardado en un fondo común disponible para atender los gastos internos del grupo (uniformes, instrumentos, equipos) así como para atender alguna necesidad imprevista de algún miembro de la comunidad (enfermedad o muerte de algunos de los pobladores de la vereda o problemas con la infraestructura de sus casas). Por lo general los músicos deben asumir los gastos de

³⁷ Equivalentes en un aproximado a 460 y 1.150 reales brasileños.

transporte, recurriendo casi siempre a contratar los servicios de uno de los miembros de la misma comunidad que trabaja en el servicio del transporte intermunicipal. Por otro lado están las invitaciones a festivales de música tradicional o a eventos culturales en plazas públicas y escuelas por los que no reciben una retribución económica sino los beneficios asociados a la difusión y promoción de su música y del mismo grupo y en los que, en algunos casos, deben asumir los gastos para el desplazamiento.

Estas experiencias, acompañar al grupo en las presentaciones, me permitieron observar la forma como ellos se organizaban para cada presentación y el significado e importancia de ellas para los músicos y la comunidad, las formas de convocatoria que usan y lo variable que puede resultar el temperamento del público y de los músicos de acuerdo a cada ocasión.

El cambio de escenario representó varias innovaciones. La más destacada por los músicos es la relacionada con las tecnologías de amplificación del sonido, que progresivamente han ganado protagonismo en la estructura misma del grupo, al punto de que actualmente ellos no conciben ni siquiera los ensayos sin amplificación. Aquellos encuentros casuales entre los músicos en las noches de luna llena sin energía eléctrica, se tornaron un referente de cambio de sus memorias. El encanto por el sonido amplificado gana total protagonismo en la actualidad. Así como el interés en la grabación digital de su música.

Hasta el momento han realizado seis producciones discográficas que se caracterizan por incluir *bambucos patianos* entre otros ritmos que ellos denominan como *bailables*, *tropicales* y *sones*. La responsabilidad de cada grabación siempre ha sido colectiva, donde el principio para obtener la totalidad de los recursos previstos es siempre la suma de pequeños capitales, producto de su estrategia de tocar varias puertas y obtener pequeñas ayudas. Desde entonces el proceso de organización de este grupo musical es liderado por Virgilio Llanos y actualmente también por su hijo Deiver Llanos, quienes constantemente destacan la importancia de la gestión del profesor Albán.

Las funciones del señor Virgilio como director del grupo son de ordenes diversos, a lo largo de su trayectoria como director se ha ocupado de la consecución de los instrumentos y sucesivamente de los sistemas de amplificación, de las relaciones públicas del grupo por fuera de la vereda, de acompañar a los músicos en las presentaciones y de ayudar en las labores logísticas propias de cada presentación. Los

pobladores de la vereda cuentan también que inicialmente, en algunas de las presentaciones del grupo con público, el señor Virgilio junto una de sus tías (todas han fallecido) bailaban a “pareja suelta” los bambucos patianos. Actualmente se encarga principalmente de realizar contactos para el grupo y de acompañarlos en ensayos y presentaciones. Sus labores como director no han estado relacionadas con la interpretación de algún instrumento, su aporte en el ámbito musical está relacionado con la composición de letras y principalmente, valiéndose de su privilegiada memoria, de recordar letras y melodías de aquellos bambucos patianos que muchos han olvidado.

Es importante tener presente que el espacio de la memoria es el espacio de la oralidad y por ello la música es un medio privilegiado por los patianos para expresarse. Así como la música en general no está relacionada exclusivamente con la fiesta y las celebraciones comunitarias, la música tradicional tampoco es exclusiva en estos contextos festivos. En contextos de labranza o del desarrollo de cualquier actividad doméstica es común la entonación de canciones de diferentes ritmos, tanto tradicionales como aquellos temas de temporada destacados en la radio o canciones de alabanza cristiana. Así, no es exclusiva la entonación de las tonadas como cuando “las mujeres se iban a lavar a las quebradas, entonces allá ellas se echaban sátiras, unas se hacían abajo y otra más arriba, mientras se decían:

En el centro del Patía sembré una palma de coco
En el centro del Patía sembré una palma de coco
Pa' que se beban el agua aay
Y dejen de hablar de un poco aam”
(Entrevista Erminia Llanos Daza, octubre 2013).

Experiencias como estas permanecen vivas en las memorias de algunas de los pobladores de Patía pero no lo están en los contextos cotidianos. A esto los habitantes del Patía se refieren con la pérdida de la tradición, a la reflexión comparativa de escenas cotidianas en el tiempo, donde el sentido del carácter transitorio de la vida es expresado en los cambios más que en las continuidades. El espacio donde estas reflexiones suceden es el acto de conversar, resultando a la vez un estímulo para recordar y un cultivo a la memoria colectiva, de la tradición oral. A este esfuerzo de las personas mayores de la comunidad por recordar momentos de su cotidianidad pasados, por volver a entonar las coplas, tonadas y las canciones que les recuerdan a sus abuelos, es hacia dónde apunta una de las estrategias que desde hace más de veinticinco años se condensan en el llamando *proceso de fortalecimiento de las tradiciones patianas*.

En contraste con los recuerdos de los pobladores de la vereda El Tuno sobre la espontaneidad de las fiestas y la popularidad de los músicos del lugar, Deiver Llanos recuerda que cuando el grupo inició las presentaciones dentro de la región, por comentarios, gestos o expresiones desdeñosas de algunos de los espectadores, los integrantes del Son del Tuno sentían la desvalorización de la *propia cultura*, lo que repercutiría directamente en la pérdida de sus *propias tradiciones musicales*. Fenómenos como estos suelen ocurrir en contextos conflictivos por circunstancias de exclusión social. Recordemos la contextualización que el historiador Zuluaga hace de la sociedad patiana de inicios del siglo XX contrapuesta a la sociedad criolla hispanizada y dominante, oposición que favoreció la creación de una imagen negativa de la región del valle del Patía como instrumento ideológico legitimador de la represión ejercida por los esclavistas frente a un grupo de negros que había dado origen a una sociedad cimarrona que empezó a emerger durante la primera mitad del siglo XVIII en el valle del Patía por la instauración del palenque El Castigo en este territorio. Estos referentes históricos habrían repercutido inclusive siglos después en la construcción de procedimientos que permitieran evitar la represión, como el mantenimiento de una cultura autónoma, mientras se mantenían los vínculos necesarios con la sociedad dominante. Sin embargo, que en la actualidad las generaciones más jóvenes de la sociedad patiana decidieran apropiarse de elementos culturales producidos en contextos distantes puede entenderse como una forma de ampliar sus sentidos de pertenencia hacia nuevos referentes de identificación con la sociedad mayoritaria.

Generalmente las personas más entusiastas con las iniciativas por fortalecer la música local, son los adultos que cuando niños acompañaron las fiestas tradicionales que realizan sus parientes mayores. Es decir, la carga emocional generada por los canales sensoriales que favorecen la música sobre los recuerdos es necesaria para provocar el interés por continuar con la adaptación, creación e interpretación de estos referentes de su propia cultura a través de música de cuerda. Sin embargo, existe consenso entre los agentes externos a este proceso (mencionados en la página 99) y de la comunidad del Tuno en que hoy existe más conocimiento del bambuco patiano entre los pobladores de la región que en 1989 cuando iniciaron *el proceso*. Parte de este hecho se debe al interés de los músicos por grabar su música. La primera producción fonográfica llamada “Son Patianos” fue realizada en conjunto con las Cantadoras del Patía en 1998, con recursos gestionados con la gobernación del Cauca. Se trataba de una

grabación en bloque, en la que todos tocaban a la vez, el producto final fue un casete. Esta grabación fue bastante significativa en la medida que posibilitó que los músicos se escucharan a sí mismos, y en menor medida en la difusión de este producto en el contexto regional, iniciando la incursión en nuevos escenarios para el reconocimiento de su música.

En 1999 el Son del Tunero es invitado a participar de una producción musical “La Chiva del Encanto” que reunió a varios grupos del departamento del Cauca. Esta producción fue financiada por Comité de Integración del Macizo Colombiano – CIMA, con un presupuesto adecuado, como parte de un proyecto de integración regional que tenía entre sus propósitos “difundir a través de la música campesina la fuerza histórica y social que se reconoce en su diversidad étnica y geográfica, y que comparte un propósito digno de justicia social y autonomía regional” (CIMA 1999). Esta segunda grabación significó para los músicos una nueva experiencia en términos tecnológicos, ya que en esta oportunidad se trataba de grabaciones individuales en un estudio, siendo obligados a explorar el sonido individual para posteriormente establecer el sonido del grupo, lo que sería entonces parte del proceso de producción de su música. Realizados en estudios de grabación independientes que también realizan el proceso completo de producción de la grabación con apoyo de algunos de los músicos. Son estudios caseros manejados por aficionados. De la distribución de los CDs se encarga el grupo, la estrategia empleada para ello fue primero entregarlo en las emisoras de radio del municipio del Patía y de las emisoras comunitarias de diferentes veredas de la región, así como a las personas relacionadas con algún medio de comunicación del departamento del Cauca. En esta distribución el CD se torna tanto un regalo como un objeto de difusión, más que un objeto de consumo. El CD no tiene un valor fijo, se convierte en un objeto de intercambio, un elemento para crear contactos, como carta de presentación, un objeto de distinción o un regalo para reforzar relaciones sociales entre las personas de la comunidad y los agentes externos que hicieron parte del proceso del fortalecimiento que llevo a que se continuaran tocando los *bambucos viejos* y que se ampliaran los escenarios donde eran interpretados.

En comparación con el primer trabajo, el formato digital del segundo trabajo discográfico posibilitó una mayor difusión y reproducción de su música. Una de las mayores emociones tanto para el Son del Tunero como para todas las personas de la vereda fue escuchar su música, los bambucos patianos y sones que siempre escuchaban

en vivo, en las casetas de las fiestas patronales en el municipio de Patía, uno de ellos recuerda:

Se empezaron a regar los CDs pero uno que iba a pensar que un 15 de agosto en Patía, esas fiestas que son tan buenas, eso pegaban las canciones de los artistas ya profesionales, y resulta que a como vamos llegando a Patía, La Bartola [bambuco patiano tradicional grabado por Son del Tuno] fue el primer disco que escuchamos, eso llenísimo de gente y escuchábamos ese disco en una caseta y nos íbamos para otra caseta y allá también estaba sonando y la gente enloquecida. Sinceramente yo cuando escuchaba eso y no lo podía creer, fue muy bonito (Entrevista Efraín González Daza, octubre 2013).

Las grabaciones tuvieron una repercusión muy importante en la incursión del bambuco patiano como una pieza de baile fiestera y no exclusivamente de exposición folclórica, ahora estos bambucos podían ser escuchados en cualquier momento, intercalados con las músicas de temporada, actualizando su valoración como músicas locales. Lo que resultó paradójico debido a que una de las justificativas de los músicos de la vereda, para propender por la recuperación de bambucos patianos y su continua interpretación en espacios públicos, había sido que la “música de acetato” (música grabada en formato LP) había desplazado la música de cuerda de las festividades comunitarias. Además de la incursión de otros géneros musicales, la predilección por el novedoso sistema de reproducción del sonido influyó en la decadencia del bambuco patiano. Sin embargo, de nuevo una tecnología de grabación de sonido repercutía en la transmisión de este género musical, esta vez permitiendo su difusión hacia otros espacios y nuevas interpretaciones.

Nosotros siempre tocamos bambucos en las presentaciones y la gente nos escuchaba y disfrutaban y todo, pero no se les metía el bambuco como a los sentimientos, pero ya al escuchar la grabación ya la gente empezó a bailar el bambuco y a gozar con eso en las fiestas en sus casas, alguna persona que no sabía bailar lo pues mira a otra pareja y empezaba a hacer lo mismo (Entrevista Efraín González Daza, octubre 2013).

Esta segunda producción fonográfica realizada en formato digital facilitó la difusión del grupo a nivel regional a través de las emisoras locales y durante las fiestas patronales y como consecuencia en este contexto fue muy significativo en términos de la distinción y el reconocimiento. Además, las grabaciones permitieron la reproducción en ambientes cotidianos y festivos de aquellos bambucos locales que hasta entonces solo se escuchaban en vivo. Influenciando también una nueva interpretación de la forma de bailar el bambuco patiano, el que hasta entonces según recordaban los mayores se bailaba “sin tomar a la pareja, una danza que era esgrima, más esgrima que danza; solo

bailaba una pareja y el resto de los fiesteros los rodeaban, vitoreando a los que bailan y a los músicos” (Entrevista Luis David Mosquera, octubre 2013). Esta forma de bailar lo influenció las presentaciones que el grupo de danzas del municipio de Patía venía realizando, ponderando esta expresión como una danza folclórica presentada en el marco de eventos culturales públicos. Sin embargo las nuevas adaptaciones de este baile son cercanas al resto de bailes fiesteros que son comunes en la región, en las que las parejas se agarran por los brazos mientras ondean su cuerpo de lado a lado zapateando cada pierna hacia el centro, al externo y de nuevo al centro intercaladamente.

De igual forma las grabaciones los ayudaron a evidenciar la consolidación de un estilo, para los músicos uno de los argumentos de esta producción – que se extendió a todas las siguientes – fue incluir los géneros musicales que ellos acostumbraban a tocar en sus presentaciones en vivo, esto es, bambucos patianos, sones y guarachas, pero además se trataba de apuntalar a una forma particular de interpretar dichos ritmos.

En este punto es importante resaltar dos de las experiencias producidas por este proceso de grabación como parte de las intenciones de este grupo por mantener y difundir su tradición musical; la primera está relacionada con el hecho de escucharse individualmente y la segunda con el cambio de contexto, acceder a nuevos escenarios festivos distintos a los que estaban acostumbrados. Este tipo de experiencias vienen siendo determinantes en las reflexiones que los músicos tienen sobre el grupo que integran y la música que producen. Grabar se convierte en un objetivo que se mantiene y esto les exige componer y continuar con el ejercicio de recuperar canciones de antaño, en algunas oportunidades la composición es parte de la recuperación, son casos en los que las melodías o las letras de las canciones son acrecentadas porque lo que se recuerda no sobrepasa una estrofa, situación que no representa un problema en las presentaciones en vivo pero que es cuestionada en el proceso de grabación.

Para los músicos el proceso de grabación representa una apertura al encuentro con nuevas tecnologías y nuevas formas de interactuar con el público, que supone precisamente la supresión de espectadores por la de oyentes y que además ofrece la oportunidad de que los intérpretes se escuchen y cuestionen su trabajo desde nuevas perspectivas. Lo que es muy significativo en términos de distinción y reconocimiento. Para los músicos la experiencia de estar en un estudio de grabación y las presentaciones en tarima con público, crearon cierta conciencia de su relación con la música como artistas o músicos, categoría en la que antes no se sentían contemplados.

Para la tercera y cuarta producción buscaron recursos en las administraciones locales, en proyectos apoyados por entidades privadas. La cuarta producción “Cantándole a la Salud” se trató de un programa de promoción y prevención en salud respaldado por el Hospital de El Bordo y Asmet Salud (una entidad privada de salud) en el que al son de ritmos locales orientaban para combatir el dengue, la desnutrición infantil y las enfermedades parasitarias.

Los recursos para la grabación de los dos últimos trabajos “Amanecer Bailando” y “La Mejor Tradición” fueron gestionados con recursos del propio grupo, que en parte provienen del dinero de las presentaciones ahorrado en un fondo común, de la estrategia de preventa de los CD y en menor medida de dineros personales.

Para finalizar quiero destacar que a partir de mi experiencia en campo y por las continuas conversaciones sobre música tanto con los artistas locales como con la comunidad en general, es importante destacar que la música de Son del Tunero representa un medio de experiencia comunitaria y no un objeto de percepción concreto; es decir, se trata de unas manifestaciones que están ligadas a las relaciones sociales y que por ello deben ser entendidas como un proceso integrado por múltiples interacciones. Sin embargo, la fragmentación y especialización de la cultura como objeto, es decir, desligado de las relaciones sociales es una de las consecuencias de los análisis que separan lo social de fenómenos económicos y políticos. Que como he venido argumentado pueden estar separadas por las instituciones pero que en una comunidad de la práctica como la del Tunero los emprendimientos sociales afectan a un todo integrado.

CAPÍTULO 4

Encuentros y desencuentros en la gestión cultural

Después de establecer en el primer capítulo el contexto normativo en que se consolida la categoría Patrimonio Cultural Inmaterial en Colombia como parte de una coyuntura global, en el segundo y tercer capítulo identifiqué las categorías y los esquemas de representación social edificados en torno a la idea de “lo heredable” y “lo patrimonializable” con el objetivo de explorar los sentidos locales que este tipo de categorías tiene entre una comunidad de campesinos negros del valle del Patía. Es decir, identifiqué el lenguaje eficaz en las iniciativas que grupos e instituciones usan para respaldar nociones de patrimonio, porque es el lenguaje el que decanta las acciones, tanto categorías nativas como institucionales y normativas. En este cuarto capítulo analizo cómo, a pesar de que el discurso del patrimonio cultural sea hegemónico y global, las prácticas y las percepciones locales hacen un ejercicio de interpretación y modulación del mismo, lógicas que atienden a diferentes intereses e valores. El objetivo es destacar el encuentro entre la categoría nativa *tradición cultural* con la categoría institucional *patrimonio cultural inmaterial*, establecer que tan conflictivo es y determinar las diferencias entre ambas de manera más explícita a como lo he hecho en los tres capítulos anteriores.

Para ello destaco dos escenarios etnográficos, el primero es el paso por el municipio del Patía del equipo del Ministerio de Cultura encargado de realizar un primer inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial del departamento del Cauca; como segundo escenario retomo el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez enfatizando en la participación del Son del Tunero en el 2013. En síntesis, en este capítulo identificaré los conflictos y mediaciones que dan protagonismo a expresiones artísticas, populares o tradicionales, a partir de las relaciones entre las diferentes instituciones involucradas en estos emprendimientos, como el MinCultura, la academia y otro tipo de organizaciones y agentes interesados promover procesos que celebran la diferencia cultural y abogan por la conservación de sus expresiones.

En el bambuco patiano el violín es considerado uno de los instrumentos más importantes, así como el tiple lo es para el bambuco nacional. Pero para el caso del bambuco patiano, el violín, a pesar de su protagonismo melódico, no fue indispensable en el proceso de destacar este género musical como icono de la identidad patiana. Las circunstancias selectivas y temporales, hicieron que, en el momento en que inicié mi temporada de campo, los relatos de las personas de la región enfatizaran en que sólo existía un violinista en todo el valle del Patía, acompañadas de sentencias como “ya no quedan violinistas en el Patía” o “los violinistas del Patía se han muerto”. El violinista al que hacían referencia es Lorenzo Sabala, un músico local destacado por su interpretación del requinto y la guitarra, instrumentos que toca desde niño y que aprendió como la mayoría de los músicos de la región por la influencia de sus familiares músicos en los momentos de integración y fiesta, generalmente asociados a las celebraciones de los sacramentos católicos. El mismo Lorenzo cuenta que su decisión de aprender a tocar violín esta directamente relacionada con la muerte de quien en su tiempo se consideró también el último violinista del Patía, Parménides Oliveros quien a su vez sucedió a Gentil Rodríguez y Diomedes Rodríguez, a quienes Lorenzo acompañó muchas veces interpretando la guitarra. Lorenzo se dedicó a la ebanistería hasta que un glaucoma lo dejó completamente ciego. Consagrándose a partir de ese momento como músico de tiempo completo. Lo que, según cuenta, significó un estímulo adicional en su emprendimiento por tocar el violín porque asegura que es en la música donde encuentra el principal apremio para sobrellevar la urgencia de estar vivo.

Cuenta Lorenzo que “después de pasar dos años sobre y sobre las cuerdas con el arquillo” puede decir que es violinista y dice con orgullo que es él quien acompaña a las Cantadoras del Patía y al Son del Tunó en las presentaciones del Petronio Álvarez y en aquellos eventos llamados “culturales”³⁸. A Lorenzo le gusta ser invitado a cualquier tipo de evento en el que pueda cantar e interpretar algún instrumento, por ello es común que haga presentaciones en solitario en diferentes celebraciones caseras además de hacer parte de los dos grupos de música tradicional del valle del Patía.

A pesar de que el argumento común ante mi inquietud por conocer a los

³⁸ Los artistas locales diferencian dos tipos de presentaciones de acuerdo a su finalidad que puede ser *comercial* o *cultural*. La diferencia esta en el pago económico que sólo las *presentaciones comerciales* tienen. Las *presentaciones culturales* son las asociadas a eventos comunitarios como fiestas patronales, ceremonias religiosas, celebraciones de sacramentos católicos, velorios, cosechas, acompañamiento de trabajo y más recientemente festivales musicales.

“violinistas del Patía” fue la referencia de Lorenzo, en conversaciones informales asomó la noticia de otro violinista, se trata del señor Camilo Felipe, un agricultor de más de sesenta años que únicamente interpreta el violín, que su hijo le envió desde Bogotá, cuando recibe alguna visita que lo acompañe con otro instrumento, especialmente con la guitarra. Al igual que los otros músicos recuerda con mucha gracia que su primer violín fue hecho por él mismo con guadua (*Gramínea Bambusoideae*), con una única cuerda de caucho y una vara de madera que simulaba al arco, después consiguió un violín de cartón que el agua destruyó y finalmente un violín de tienda que su hijo le regaló. Camilo Felipe vive en la vereda de Méndez, cerca a El Tuno. Algunas veces él aprovecha alguna salida a la cabecera municipal para llevar su violín y visitar a Efraín, el requintista del Son del Tuno, con quien le gusta compartir los bambucos que él mismo compone. Cuando les pregunté a ellos sobre la frecuencia con que estos encuentros ocurrían, ellos hicieron una expresión que me permite deducir que no es muy seguido pero ocurre de vez en cuando. Son más producto del buen ánimo y de que logren coincidir. Durante mi estancia en la vereda ocurrió una vez.

Con esto quiero resaltar dos cosas, la primera es demostrar como un instrumento, en este caso el violín, a pesar del protagonismo melódico que tiene en el bambuco patiano, no define a un género musical por sí mismo; en contraste lo segundo que quiero dejar por sentado esta relacionado con la creación de la categoría “Conjunto de Violines Caucanos” en el Festival Petronio Álvarez. ¿Por qué este festival nomina de esta forma a unas agrupaciones, que como el mismo festival reglamenta, de once integrantes solo dos pueden interpretar el violín? Esta nominación rinde crédito al discurso de académicos (Muñoz 2004, 2010, 2012) y a los reportes de prensa que han destacado las prácticas musicales de las comunidades negras de los valles interandinos del departamento del Cauca como heredadas de la esclavitud y del influjo de misioneros y esclavistas, en el que resaltan la genealogía hispánica de las cuerdas y el contacto permanente de los esclavos negros con los esclavistas europeos y criollos, concluyendo que esta música se adaptó a las sociedades resultantes del mestizaje.

La descripción musical, como cualquier labor de descripción cultural, está cargada de potenciales cosificaciones y esencialismos. Ocurre lo mismo con las declaraciones de las manifestaciones que representan el Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia en la lista de la UNESCO (indicadas en el primer capítulo) donde la construcción del sujeto étnico de la comunidad negra, hace referencia a que es una comunidad de origen

en África y de pasado en la esclavitud y el cimarronaje basados en la historicidad lineal y explícita propia del discurso de los expertos, además de una cultura y tradición compartidas que se destacan por la exaltación de la diferencia, un proceso en el que se juntan las interpretaciones sobre lo propio, en el que se destacan unos tipos de relacionamientos sociales sobre otros, es la reducción de observaciones a lo que constituye la tradición de un grupo, lo que implica la objetivación de *la cultura*.

Con relación a los discursos que defienden la búsqueda de los orígenes, Wade apunta que fue en este contexto que surgieron temas de etnicidad y de identidades racializadas, recayendo en la preocupación por rastrear la procedencia de diferentes elementos, que para el caso de la música “muchas veces se reducía a consignas sencillas: del África, los tambores; de los indígenas, algunos pitos, quizás las maracas; de Europa, las letras y la armonía” (Wade 2009: 10). La propuesta de Wade es no perder de vista la manera como los géneros de música están en un constante proceso de movimiento, un vaivén que difícilmente se reduce a historias teleológicas, genealogías unilineales y oposiciones binarias entre lo global y lo local, sin dejar de lado los procesos de legitimación de la música en sus intentos por fijarla a ideas de autenticidad a la vez que es un instrumento de identificación y de afectividades cotidianas. La prácticas musicales entonces, incluso en su categorización de tradicional, son el resultado de imposiciones, sincretismos, hibridaciones, reconstrucciones, trasposiciones, adaptaciones y demás transformaciones que se han intensificado con la historia misma del capitalismo (Wade 2009: 11-16).

Es esta misma centralidad en “la música” como un producto multiétnico que se adapta a nuevas formas sociales y que actualmente las representa como diversas, que sigue siendo reproducida por el discurso del patrimonio cultural inmaterial. Mi incomodidad está en que este discurso desplaza para un plano de importancia menor las relaciones sociales que permiten que esas prácticas se realicen como un proceso dinámico, que es transversal a la cotidianidad de estas comunidades y que no existen conexiones simples entre la identidad de un grupo, una nación y un conjunto de expresiones y prácticas culturales. Es un proceso mucho más complejo de relaciones múltiples y desiguales, en las que la contestación, la apropiación y la transformación son esfuerzos contantes que no se pueden resumir en historias estándares de pueblos residuales. Los significados y la significación de las prácticas musicales no son fijos y por ello cualquier interpretación será siempre parcial, en este sentido la lectura que he

pretendido hacer de ello, para el caso de la comunidad del Tuno a lo largo de esta disertación, es que están cargados de connotaciones cambiantes en relación con elementos como región, nación y etnia. En este contexto las diversidades raciales y culturales se captan a través de la manera como la gente piensa temas como identidad y música, que están generalmente ligadas a la manera como conciben los espacios y por como trazan relaciones personales, con otros grupos e instituciones.

Los del Ministerio, el paso de los funcionarios públicos por el valle del Patía

En una de mis salidas al municipio de Patía, ubicado a unos siete kilómetros de distancia de la vereda El Tuno, fui a visitar como era mi costumbre a Lorenzo Sabala, quien generalmente se pasaba las tardes en la sala de su casa con las puertas abiertas, mientras escuchaba música o interpretaba alguno de sus instrumentos, sea el requinto, la guitarra, el violín y últimamente un tiple que recibió como herencia de un amigo que falleció hace poco y que Lorenzo ha comenzado a interpretar sin mayor dificultad.

El pasado tres de noviembre la puerta de la casa de Lorenzo estaba cerrada, uno de sus vecinos me dijo que él estaba en la casa vecina de Libia (una de las Cantadores del Patía), e insistió en que yo debería ir porque unas personas del Ministerio de Cultura les estaban haciendo una entrevista sobre música, tema que sabía era de mi interés. Desde luego correspondí a su indicación. Ahí además de Lorenzo, estaba Elvar Mosquera un músico de la región que estaba sirviendo de acompañante a las otras cuatro personas presentes que hacían parte de una comisión del Ministerio de Cultura encargada de realizar el inventario preliminar del *Patrimonio Cultural Inmaterial* en el departamento del Cauca, el grupo estaba compuesto por un fotógrafo, el coordinador del grupo quien realizaba las entrevistas y hacía apuntes y dos personas más que se presentaron como acompañantes. Me invitaron a pasar y después de la mutua presentación, el coordinador del grupo continuó entrevistando a Lorenzo. Las preguntas eran muy precisas, se trataba mejor de una encuesta, un formato pre-elaborado orientado para, como el mismo coordinador resumió posteriormente:

Elaborar un Inventario preliminar del patrimonio cultural de acá del Patía, que es uno de los 16 municipios del Cauca que registraremos este año por mandato del Ministerio de Cultura, por medio de una metodología bastante esquemática. En primer lugar nosotros nos encargamos de la sensibilización, de la motivación de las comunidades en el tema del patrimonio, esto a través de los consejos municipales de cultura, donde presentamos de que se trata el proceso de patrimonio, la presentación conceptual, el marco legal. Luego se enfatiza en la necesidad del proceso de recuperación del patrimonio a través de un mapa preliminar que se levanta en el municipio en compañía de líderes culturales

de cada municipio y en ese mapa se identifican las personalidades, las manifestaciones; se hace un listado previo con los nombres, la descripción básica, las personas representativas de cada manifestación (Entrevista Hugo Cerón, funcionario del Ministerio de Cultura, Patía, noviembre 2013).

Con relación a la primera parte de su intervención, la de sensibilizar y dialogar con el consejo de cultura, me quedan muchas dudas, ya que durante el tiempo que pasé en campo no logré obtener mayor información sobre las actividades y fechas de encuentro del Consejo Municipal de Cultura del municipio de Patía que en teoría existe y está compuesto por “servidores públicos, representantes de ONG y los líderes de la comunidad”; sin embargo, no obtuve ninguna información sobre este Consejo en la alcaldía del municipio, incluso algunos de los líderes que oficialmente lo integran confesaron que el único comunicado al respecto fue su nominación como parte del consejo y que desconocen las funciones y cualquier proceso de gestión cultural adelantado por esta institución.

El objetivo de sensibilización de las comunidades sobre su patrimonio por parte de este grupo de trabajo es parte de una retórica que no vi representada en el trabajo práctico con las comunidades, eran muy pocos quienes conocían el emprendimiento para elaborar dicho inventario y al grupo de trabajo encargado de hacerlo. Sin embargo, el objetivo de realizar “un listado de las personas representativas de cada manifestación” era explícito desde la formulación de las pregunta hechas por el coordinador, al punto que generó una interesante reflexión sobre la noción de *tradición cultural*. Así, mientras el entrevistador balbucea las respuestas que rescataba en su libreta de notas – aquella vergonzosa escena era una obligada mirada en el espejo – al finalizar, este antropólogo levantó la mirada y lanzó la siguiente pregunta: ¿y quienes son los fundadores del bambuco? Lorenzo inició la respuesta repitiendo la pregunta, como quien piensa en voz alta, cuando Elvar – el músico local que estaba acompañando y orientando al equipo por el municipio de Patía – lo interrumpió desconcertado: ¿Pero cómo así los fundadores? ¡el bambuco patiano es una tradición! El funcionario dice que si, que no, que mejor dicho, que en otras palabras “como se estaba perdiendo, quién retomó, pues, la tradición”. Elvar insiste en su apreciación: “pero pues es parte de la tradición oral que siempre ha estado viva, es eso lo que mantiene la música de acá, mira nomás el Son del Tunero todo lo que grabó, ellos graban temas de la tradición oral, el bambuco patiano es eso, la tradición viva”. Sin embargo el debate no prosperó y sin mayor trascendencia el coordinador concuerda y lanza una nueva pregunta enfocada en

generar algún nombre propio para registrarlo en la lista de inventario.

Durante este día y parte del siguiente, bajo la orientación de Elvar el grupo encargado del inventario preliminar del patrimonio visitó y entrevistó a algunos de los músicos y a los líderes comunitarios que encontraron en sus casas. Grabaron las entrevistas y tomaron fotos. Este breve paso por el municipio de Patía es solo una de las paradas que la comisión del Ministerio de Cultura debió realizar uno de los 32 municipios del Departamento del Cauca, con el objetivo de juntar material para después decantar en una nueva lista lo que sería el Patrimonio Cultural de este departamento. La clasificación establecida por el Ministerio es hecha de acuerdo a divisiones territoriales. El aporte de estos grupos para la constitución del patrimonio nacional está direccionado hacia modos de vida, a las expresiones cotidianas que en el marco de la exaltación a la diversidad son categorizadas como cultura inmaterial.

Lo que resulta problemático de este tipo de gestiones desarrolladas por el Estado para incluir a sociedades históricamente marginalizadas en los procesos de reconocimiento del patrimonio nacional, son los procedimientos metodológicos usados por sus funcionarios. Sería beneficioso conocer los procesos de gestión cultural local pues estas comunidades han usado *la cultura* como recurso de cohesión desde el surgimiento de la sociedad cimarrona en el siglo XVIII. Proceso que en la actualidad, en la coyuntura multicultural, han sabido movilizar como herramienta política para posicionar el valor que estas comunidades negras y campesinas ante los nuevos escenarios de reconocimiento étnico y cultural.

El interés del coordinador no está en conocer las nociones de lo considerado patrimonio por un grupo, como ha sido reiteradamente explicitado en las leyes que promueven la Salvaguarda del PCI bajo la idea de “contribuir a que las comunidades se identifiquen con su propio patrimonio cultural, e incluso a que lo aprecien mejor, cobrando conciencia de que su importancia trasciende el ámbito estrictamente comunitario” (Unesco 2009). Por el contrario, sus preguntas buscan ordenar la base de todo lo potencialmente patrimonializable desde lo que Trajano Filho (2012a) llamó “reducción semántica y lexicográfica”, o como lo planteó Appadurai (1990) al problema semántico de “la diáspora de las narraciones políticas”, para referirse a la difusión de términos e imágenes del mundo que han permitido a los Estados-nación organicen sus políticas en torno a diferentes palabras clave.

El funcionario en su afán por sistematizar, enlistar o inventariar, centra su interés

en obtener nombres propios, sustantivos que puedan ser caracterizados por alguna de las categorías que previamente las políticas de patrimonialización se han oficializado como tradicional, folclórico, popular y también como auténtico, espectacular o diferente. El patrimonio es una categoría que ha sido institucionalizada en convenciones, decretos y leyes, con tal amplitud que puede ser universalmente aplicada, esto es, la categoría de patrimonio le otorgó un valor universal a una representación local. Los esfuerzos del funcionario son guiados por una definición oficial, dejando de lado las formas locales de organización social y resaltando en su lugar nombres y hechos aislados.

El patrimonio de acuerdo a los procesos legitimadores del Estado es un atributo asociado a temas de cultura e identidad nacional. Esto torna al patrimonio tan maleable como el proyecto mismo de nación, en el que se destaca no sólo del paso de nación homogénea a nación multicultural sino también del reconocimiento de bienes monumentales y materiales a bienes intangibles y a performances.

A pesar de que la noción de patrimonio en un sentido amplio, como categoría de pensamiento de acuerdo a la propuesta de Gonçalves (2007), que abarca un amplio espectro de posibilidades, podríamos decir que se resume en identificar objetos, situaciones, jerarquías y los significados construidos por un grupo alrededor de estas nociones. Esto parecería partir del principio elemental de que todo pensamiento humano es clasificatorio (Levi-Strauss 1964: 25). Así, los significados incluyen siempre ideas sobre lo propio y lo ajeno, es decir, se tratan de principios cohesionadores de un grupo y los referentes que ellos establecen como destacables de sí mismos. Categorías que agrupan, separan e interceptan la información en busca de un orden, de un esquema que facilite el entendimiento sobre algo o alguien, en un momento y espacio dado.

De esta forma los inventarios y listados buscan agrupar aquellos objetos, situaciones y personas que son parte de la cotidianidad de un grupo y que son representativos de él; es decir, nociones de pertenencia, identidad, memoria e historia propia. Lo que sostiene estas construcciones es una serie de actividades que dan sentido a la cotidianidad de cualquier grupo, aunque es el significado que ellos atribuyen a sus actividades lo que extiende la potencialidad de la imaginación humana, no se trata de lo que las personas hacen, porque las actividades en sí no difieren demasiado, son los sentidos que son dados a ellas lo que amplía el espectro de comparaciones posibles. Decorar nuestro cuerpo, alimentarnos, despedir nuestros muertos y reunirnos para celebrar algún acontecimiento, son algunas de las actividades comunes al género

humano, siendo justamente los sentidos los que dan cuenta de su diversidad, lo que amplía el espectro de representación de lo humano y lo no humano, así como de las coaliciones posibles. Sin embargo, el emprendimiento por realizar el inventario de patrimonio en el departamento del Cauca, es parte del despliegue de las políticas públicas de salvaguarda del patrimonio cultural de la nación. Un esfuerzo por enlistar nombres propios, sean de los eventos, de las cosas o de las personas que en ellos se destacan. Las listas elaboradas por la UNESCO crean, de manera implícita, una escala de valor que jerarquiza las expresiones culturales entre sí. En este esfuerzo, la interlocución con las comunidades no es uno de los propósitos, se trata de una comunicación mucho más simple, al estilo de los cortos encuentros que se sostienen con encuestadores. Las preguntas del coordinador están encajadas en un guión preestablecido: identificar comida, actividades de ocio, fechas, lugares, personas, pero sólo sus nombres y no el sentido que es creado en relación con ellos. Vicios de la conceptualización habitual del patrimonio entre los que se encuentra la visión esencialista del patrimonio, el énfasis en lo espectacular y la búsqueda por la conservación de la autenticidad, definida por lo general desde ópticas externas a las de los sujetos que construyen dicho patrimonio (Villaseñor y Zolla 2012: 75). En este sentido, patrimonializar revela siempre unas expectativas institucionales tanto de las comunidades, como de otros actores sociales y del Estado.

Así como la noción de patrimonio privilegia el producto en detrimento de los procesos y las relaciones que determinan la producción de ellos, la noción de salvaguarda esta preocupada por conservar, rescatar los rasgos visibles de una práctica y no por entender la lógica social en que se originan.

La voluntad de una comunidad por preservar el bambuco patiano, tiene implícita una idea de conservación, sin embargo los mecanismos que la comunidad crea para su preservación son siempre procesos creativos que dinamizan una serie de relaciones sociales, políticas, culturales que constituyen formas de gestión. Procesos que no son valorados del mismo modo por todos los miembros de la comunidad, pero en general que se tornan hechos destacables.

Participación del Son del Tuno en el Festival Petronio Álvarez

Las inscripciones para los grupos interesados en participar en la versión del año 2013 del festival fueron en mayo, las quince agrupaciones inscritas se debieron presentar el

29 y 30 de junio en Santander de Quilichao, ubicado al norte del departamento del Cauca, para las eliminatorias zonales. Aquí tres jurados dieron un puntaje a la presentación de cada grupo para seleccionar a los diez grupos con la puntuación más alta para presentarse posteriormente a concursar de nuevo en la versión XVII. En el acta de divulgación de estos resultados una de las observaciones fue: “el jurado recomienda que antes del festival los grupos clasificados reciban acompañamiento experto para el manejo de micrófonos y exposición en escena”. Retomaré esto más adelante.

Son del Tunó es la única agrupación del sur del departamento del Cauca entre los inscritos, todas las demás agrupaciones representan a las comunidades negras de los valles interandinos del norte del departamento del Cauca. Los diez grupos seleccionados se presentaron en el Festival Petronio Álvarez del 18 al 22 de septiembre, evento que estructura la puesta en escena como un espacio de carácter competitivo; es decir, como un concurso agrupado por categorías de premiación entorno a las cuales se organizan los artistas, con premios en efectivo para las tres agrupaciones con las mayores puntuaciones³⁹ de cada una de las cuatro categorías, además de la grabación de un CD para el primer grupo y de la publicidad que supone el evento en sí como la misma Secretaria de Cultura enfatizaba por allá en el primer capítulo de este trabajo.

El último ensayo programado que el Son del Tunó tuvo en la vereda antes de su presentación en el Festival Petronio Álvarez fue sin amplificación, debido a que ese día El señor Aurelio un campesino de una vereda vecina había muerto por un infarto fulminante en Bogotá, donde se encontraba visitando a sus hijos. Además de la movilización que generó durante el día entre las personas de la comunidad, para acompañar a los familiares más próximos del difunto mientras gestionaban el traslado del cuerpo y la preparación del sepelio, esa noche los músicos decidieron acompañar el duelo y ensayar a la vieja usanza, tocaron en frío como ellos dicen, sin amplificación. Aunque no se consideró la cancelación del ensayo porque esa sería la última oportunidad de los músicos para encontrarse antes de viajar a Cali, esta situación tornó el ensayo atípico en términos del esquema que ellos tienen sobre el desarrollo del ensayo, pues la primera actividad es afinar, amplificar los instrumentos y a partir de ahí tocar individualmente, que a su vez se convierte en un llamado para los músicos que aún no llegan y así finalmente, tocar en grupo. Aquel día demoraron mucho para iniciar

³⁹ Tercer lugar 7.000.000 Segundo lugar 10.000.000 Primer lugar 15.000.000 pesos colombianos, equivalentes a aproximadamente 8.100, 11.600 y 17.400 reales brasileños.

a tocar, se dedicaron más a conversar sobre las expectativas que tenían de su participación en el festival y a concretar varios detalles de la presentación. Decidieron quienes de los catorce integrantes del grupo se presentarían, recordaron quienes de los que estaban actualmente en el grupo no se habían presentado en ninguna de las tres oportunidades pasadas en este mismo festival, concretaron cuales serían los uniformes que usarían y la forma como viajarían a Cali, teniendo en cuenta que el pedido de auxilio de transporte ante la alcaldía había sido negado, determinando entonces que juntarían dinero entre todos para cubrir los gastos de gasolina y pasajes de los dos carros particulares que usarían para transportarse a la ciudad de Cali en un recorrido aproximado de seis horas.

El reglamento del festival establece que las agrupaciones que participen en la categoría de “Conjunto de Violines Caucanos” no podrán exceder un número máximo de once integrantes incluyendo el director, además de las disposiciones sobre la conformación instrumental de la siguiente forma: una tambora, un redoblante (opcional), unas maracas, uno ó dos violines, hasta cuatro voces, un tiple, un requinto y un contrabajo, con la salvedad de que en caso de no tener alguno de los instrumentos mencionados se podrá remplazar por guitarra. Además reiteran en una nota al final del reglamento la intransigencia de estas esquematizaciones diciendo: “las modalidades Conjunto de Marimba, Conjunto de Chirimía y Conjunto de Violín Caucano *por ser agrupaciones de música tradicional* deberán ceñirse estrictamente a la organología señalada”. Esta nota resulta llamativa por la justificativa que expone, destacada anteriormente en cursivas, de los formatos instrumentales que ellos exigen para cada grupo, pero además sugiere la objetivación de la música tradicional en esquemas rígidos que se deben conservar, definidos desde ópticas externas a las de los sujetos que practican aquello que ha sido definido desde la institucionalidad como Patrimonio Cultural Inmaterial.

Por un lado, el festival incentiva la transformación en formatos más adecuados para su consumo en nuevos escenarios y tecnologías de amplificación y por otro, enfatiza en la reificación de la música tradicional como un formato “estrictamente señalado” en el reglamento. Esto contribuye una vez más al proceso de definición oficial de prácticas culturales, una reducción semántica autoritaria, una técnica de componer léxicos que ignoran las implicancias en la organización social entre quienes están relacionados con estas prácticas musicales, resaltando en su lugar un espectáculo

folclorizado de música tradicional. Escenarios como este hacen parte de la objetivación de un bien cultural en patrimonio, un proceso de selección enmarcado en definiciones normativas expresadas en las convenciones, las legislaciones y los reglamentos.

En contraste, para la comunidad del Tuno el sentido de tradición, a partir de las expresiones musicales del Son del Tuno, se refiere a una variedad de prácticas y experiencias que cambian en la medida en que se mantienen los acontecimientos cotidianos. Como he venido argumentando, el grupo Son del Tuno es fruto de un emprendimiento comunitario proyectado en el fortalecimiento de la música local del valle del Patía, contexto en que la música de cuerda tiene valor como legado familiar y comunitario. Sin embargo, el esquema impuesto por el Festival Petronio Álvarez exige al Son del Tuno realizar varios ajustes. Por un lado, el contrabajo no ha sido parte del esquema del grupo, inicialmente usaban una guitarra acústica que llamaban “la marcante” y actualmente usan un bajo eléctrico. La base de percusión establecida por el festival como tambora, redoblante y maracas es correspondiente en el Son del Tuno a congas, bongó, timbal y carrasca. Sin embargo los músicos se adaptan a este formato sin dejar de cuestionarlo pero sin que ello represente un mayor incómodo, hace parte de la performance que preparan para este evento particular.

La expectativa por la presentación del Son del Tuno en el Festival Petronio Álvarez era generalizada entre toda la comunidad. Lamentaban que no podrían organizar una comisión para acompañar al grupo en su paso por el festival, pero destacaban que los miembros de la comunidad que están radicados en Cali estarían presentes y que, gracias a la transmisión televisiva en vivo del evento, todos estarían participando de él de alguna forma.

Ya en el festival, después de los eventos protocolarios, de los discursos del Alcalde, de la Secretaria de Cultura, de la interpretación del Himno Nacional que oficializan el acto de apertura de la décimo séptima versión de este evento, las agrupaciones de “Violines Caucanos” fueron las primeras en presentarse. La logística del evento es destacable como me referí en el final del capítulo uno. Sobre una gran tarima giratoria, de un lado aparecían los artistas mientras del otro se despedían, esto garantizaba la presentación sucesiva entre los grupos y facilitaba su transmisión televisiva en directo. La aparición de cada grupo parodiaba el instante en que un grupo se junta para ser retratado, aparecían todos inamovibles, adoptando cada postura llamativa pero momificada, sonrientes hasta que una vez la tarima se detiene ellos

abandonaban sus posturas y arrancaban sus presentaciones. Cada grupo realiza un ensayo previo a su presentación, en que hacen prueba de sonido además de una breve instrucción sobre el uso de la tarima y los micrófonos. La primera noche se presentaron cinco agrupaciones de cada una de las tres categorías que el festival denomina como tradicionales, en oposición a una cuarta categoría llamada “agrupación libre” que se presentaría la última noche. A las agrupaciones que se presentan en esta última categoría a pesar de restringir el número de integrantes no existe ningún esquema en cuanto a los instrumentos o géneros que interpreten, cosa que se ve reflejado en la producción estética de estos grupos en oposición a los grupos tradicionales y folclorizados. Todas las agrupaciones fueron ovacionadas por el público, sin embargo al final de la última de las cinco agrupación de “Violines Caucanos” que se presentaron la primera noche parte del público solicitaba la presentación de los “Conjuntos de Marimba” qué, como advirtió la presentadora en algún momento, son la figura central del festival, además de ser un *bien cultural* destacado en la *Lista Representativa de la Nación y de la Humanidad*.

Las presentaciones de las cuarenta agrupaciones, correspondientes a cuatro categorías, sucedieron durante tres noches consecutivas, al final de esta tercera noche se divulgaron los resultados de los finalistas que deberían presentarse a la noche siguiente para competir por el primero, segundo y tercer lugar en cada categoría. El grupo Son del Tunó no fue uno de los finalistas⁴⁰. Ellos regresaron a casa a la mañana siguiente pasando antes a visitar unos familiares que viven en Cali. En la vereda El Tunó, la desilusión así como lo era la expectativa fue generalizada. Afirmaban que después de ver la presentación del grupo, no tenían duda que este año ellos serían los ganadores, porque los errores cometidos en oportunidades pasadas no ocurrieron esta vez, no se equivocaron en orden de las canciones, no llevaron a un violinista de escuela envés de uno tradicional, pero que tal vez les faltó sonreír más, que los uniformes no eran tan llamativos, que el jurado no sabe de bambuco patiano... en fin, el sinsabor de la derrota y la especulación sobre los posibles errores se convirtieron por varios días en recurrentes. Sin embargo a la hora del recibimiento del Son del Tunó en la vereda sólo se escucharon elogios, contaban que Fulano llamó emocionado a contar que los estaba viendo, que Sutana se levantó a bailar mientras asistía la presentación en casa, que

⁴⁰Video anunciando los ganadores: <https://www.youtube.com/watch?v=FWBgyxETf7U>

habían hablado de ellos en la radio, sólo comentarios de admiración sobre su actuación en el festival. Además realizaron una reunión con varios miembros de la comunidad, los músicos y el profesor Albán, en la que concluyeron que la finalidad de la presentación en el Petronio es garantizar una mayor notoriedad del grupo, del bambuco patiano, parte de su estrategia de difusión de *la tradición cultural* de la región en general, y lograr que se tome mayor conciencia de su importancia en el contexto nacional. Por consiguiente, la participación en este festival no debía considerarse como un fin en sí mismo, sino como un medio para mostrar las expresiones culturales del valle del Patía. El profesor Adolfo insistió en que el Petronio debía pensarse como un espacio de difusión que continuarían aprovechando.

Son del Tunó continúa representando una institución comunitaria que a través de unos actores sociales y de unas prácticas musicales específicas que reproducen espacios importantes en la sociabilidad en la comunidad del Tunó, pero que además se ha convertido en un referente de reconocimiento y distinción a nivel regional por medio de sus performances públicas y participación en eventos de la industria cultural a nivel regional y nacional. Actualmente el Son del Tunó ve en ellas la competencia para obtener recursos económicos pero no para concebirla como su única ocupación.

Se mantienen los espacios con la comunidad de parientes, pero se amplía tanto a escenarios de la industria cultural como a espacios de fiestas privadas que representan una retribución económica para el grupo; es decir, se altera la dimensión de la sociabilidad. Esta apertura de las formas tradicionales, especialmente de las prácticas musicales se exaltan sea por medio de la ejecución de un género musical o de ciertos instrumentos considerados propios de la tradición de un lugar y de un grupo (étnico): del bambuco patiano, de la música de violines caucanos (como son llamados por el Festival Petronio Álvarez), de violines de negros (como son llamados por investigadores y periodistas, Muñoz 2010), o de la música de la comunidad negra del valle del Patía. Una práctica musical de un grupo puede entrar, salir y pasar por contextos mercantiles, cotidianos y de memoria oral como parte de un proceso continuo e impredecible. En esta medida, no se trata solo de la objetivación de los artefactos culturales sino del proceso de reconocimiento de éstos por parte de diferentes actores sociales, agentes e instituciones, como parte de la dinámica de las sociedades nacionales en el debate de la política cultural (Trajano Filho 2012a: 37). Las políticas multiculturales por su lado son unas medidas legislativas que deben ir más allá de

reconocer ciertas expresiones de la “diversidad cultural” de las minorías. Ellas fueron diseñadas para propósitos de gobierno que se pueden considerar de alcance restringido pero que también proporcionan herramientas para reivindicar derechos (Wade 2011: 28).

El bambuco patiano como parte de un proceso comunitario, pero además en su vertiente sonora se muestra como una música que se enriquece constantemente, más ahora que es parte de un espectáculo en el que se construyen unas maneras de representación e interacción entre los músicos y de ellos con el público. Recordemos que el bambuco –el genérico, no el bambuco patiano – “era música de plaza, de fiesta callejera o de recintos amplios. Incluso se lo utilizó en bandas militares para acompañar a las huestes guerreras. No tenía un carácter intimista y estaba asociado a las actividades del pueblo que lo produjo” (Patiño 2004: 11). Sin embargo en la búsqueda de elementos nacionalistas, el bambuco tuvo auge en su variante no tradicional, estilizada, reformada. Por ello los músicos del valle del Patía denominaron como bambuco patiano ó bambuco viejo al suyo, diferenciándolo, y dando a entender que se trata de una música que precedió al bambuco andino de cuerdas.

La música, como objetivación de prácticas musicales, es sumamente plástica y moldeable, especialmente ahora en la época de la digitalización. Por medio de diversos sistemas de difusión, por grabaciones o presentaciones, la música es un vehículo excelente para la difusión de la cultura y la diferencia cultural (Birembua 1999b). La consolidación del grupo musical (lo que como vimos en el capítulo anterior implica establecer un nombre, unos ensayos regulares, el uso de uniformes, las presentaciones, la composición – por parte de los mismos interpretes – de nuevas letras y melodías así como la indagación de aquellas que pocos recuerdan) tiene implícita la tarea de difusión no sólo de la música sino de la cultura de una comunidad que le apuesta al destaque de su modo de ser campesino y negro como un proceso de representación político, como una expresión estética y un emprendimiento de construcción social o comunitaria.

El concepto de tradición que la comunidad del Tuno ha accionado con relación a su música, específicamente al bambuco patiano como género representativo de ella, no riñe con el de innovación, más bien lo incluye como parte del *proceso de fortalecimiento*. El paso hacia escenarios que extrapolan la cotidianidad de la comunidad en la vereda es una forma de concretizar la innovación.

La categoría patrimonio y tradición son susceptibles a ser naturalizadas, en el

ejemplo del funcionario de MinCultura como por los promotores del Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, sin poner de relieve la importancia que revisten *los procesos previos* a la identificación o nominación de alguna expresión, conocimiento, objeto o evento social que un grupo reconozca como parte integrante de su “cultura”. Los procesos de patrimonialización podrían ser esfuerzos cuidadosos por contextualizar las expresiones culturales en realidades sociales específicas, más que un esfuerzo por identificar un conjunto de manifestaciones diversas para pensar la unidad nacional.

La decisión sobre cómo tratar las manifestaciones culturales y qué aspectos deben protegerse o salvaguardarse, debe provenir de los miembros de las comunidades practicantes, como se vienen diciendo desde hace varias décadas y como está estipulado en la Convención de la UNESCO de 2003. Por lo que pudimos ver en el caso del valle del Patía, las intenciones del Estado por iniciar un proceso formal de patrimonialización comienza mucho tiempo después de que actores no estatales, como los miembros de la comunidad, el profesor Albán, entre otros, iniciaran un proceso de fortalecimiento de la cultura local, que también puede ser entendido como un proceso de pre-patrimonialización que el funcionario de MinCultura desconocía, pero que ha repercutido directamente en la existencia de dos grupos musicales y artísticos de la región, Son del Tunó y las Cantadoras del Patía. Los procesos de patrimonialización no son un simple acto de conservación o un instrumento de salvaguarda de la integridad de una práctica cultural específica, como vimos en el estudio de caso de la comunidad del Tunó, estos ponen en movimiento una serie de procesos (económicos, políticos y culturales) y comunicaciones que inciden sobre el conjunto de relaciones sociales que les dan origen. Es esto lo que constituye la pre-patrimonialización, el proceso, lo que antecede las implicaciones oficiales realizadas por las instituciones y funcionarios del Estado encargados en objetivar un bien cultural como representativo de una nación o una región, como parte de políticas públicas interesadas en el reconocimiento y valoración de la dimensión inmaterial del patrimonio nacional siguiendo una lógica basada en la escritura, en la autoridad y en la creación de definiciones rígidas.

Los problemas aparecen en la forma como vienen sucediendo las identificaciones del patrimonio, así como en la ejecución de los programas de salvaguarda por parte de los funcionarios del MinCultura, estos procedimientos que no siempre reflejan las preocupaciones de los actores locales, sino las normas y preceptos de funcionarios e instituciones. Los procesos de patrimonialización generan una relación problemática,

entre práctica cultural y clasificación institucional, así como la existencia de contradicciones entre actores locales, “expertos” e instituciones culturales.

Desde finales de los años ochenta, con la llegada del profesor Albán al territorio de las comunidades negras del Patía, se hace manifiesta la preocupación de un grupo de personas por la “perdida de su tradición”. Este sentimiento de pérdida es parte de un proceso histórico enfocado en el cambio. El emprendimiento de este grupo, sumado a la iniciativa del profesor Albán, fue iniciar una tentativa por recuperar aquello que estaba en amenaza de pérdida, remitiéndose en primer lugar a las manifestaciones artísticas y musicales. La retórica sobre el cambio y la pérdida se mantiene en los discursos de los líderes comunitarios como una justificativa por mantener sus procesos de fortalecimiento de la tradición local. Esto tiene una relación profunda con la forma como estas comunidades experimentan el tiempo, desde una perspectiva lineal que establece las relaciones entre pasado, presente y futuro.

La estrategia inicial fue enfocarse en su música y por ello actualmente estas prácticas artísticas han ganado un valor cultural y económico a través de su continua reconstrucción, por medio de la investigación de las tradiciones que se consideraban perdidas pero también de la composición y creación, generando nuevas prácticas y estéticas musicales que interactúan con las viejas formas como se recuerda la música y en general las actividades festivas (Birembau 1999: 20-21).

La trayectoria de este proceso, es también la trayectoria de los fundadores de grupos culturales y promovedores de la cultura negra que es anterior al abanderamiento por los programas estatales. Es importante por ello destacar que los intereses del Estado, la academia, los gestores y cultores, no son distantes entre sí. Los vínculos no son siempre los ideales, pero es elemental reconocer que en varios momentos estos intereses se cruzan, se acompañan, se coproducen. No se trata de emprendimientos esporádicos, existe conexiones entre ellos. Iniciamos pensándolos como hechos que coinciden en el espacio tiempo. Mientras la UNESCO destaca lo inmaterial como categoría patrimonial que precisa de salvaguarda y diseña mecanismos para su preservación, en el valle del Patía existen desde finales de los años ochenta procesos locales impulsados por líderes comunitarios en compañía de investigadores que llegaron a esta región, que a su vez entablaron comunicación con personas e instituciones externas a la comunidad en busca de acompañamiento a este proceso.

Una población que históricamente fue sometida a procesos de exclusión, en la

actualidad dinamizan su cultura para consolidar procesos organizativos y reclamar derechos. Usando como estrategia la revalorización de lo artístico y lo cultural, lo que sería de algún modo la validación de la cultura debido a su potencial político y social. No solo las prácticas artísticas sino todo el campo de lo simbólico. Esta forma de entender la cultura como un campo de intervención en el orden social y político es parte de la oficialización de la diversidad como paradigma nacional, dado a partir de la reforma constitucional y conformando un eje que redimensiona la relación Estado – sociedad civil (Ochoa 2003a: 23).

Que la música local haya sido uno de los ejes que este grupo decidió fortalecer a través de un proceso local, fue en parte el resultado de las relaciones que la comunidad sostuvo con agentes externos, como los profesores de las escuelas de la región, el profesor Albán y los investigadores que pasaron por la región. Esto coincide con el surgimiento de políticas públicas que celebran la diferencia étnica y cultural. La agencia que los habitantes del valle del Patía le dieron a lo cultural es el producto de las relaciones que ellos sostuvieron con agentes externos sumada a la coyuntura política de apertura liberal, influyeron enormemente en el rumbo que esta comunidad le ha dado a sus intereses por mantenerse cohesionados en torno a unos objetivos comunes que propenden por visibilizar sus prácticas musicales dentro y fuera de su región. Por ello se podría decir que lo patrimonializable en la comunidad del Tunó no es una manifestación artística específica sino las relaciones sociales, las formas de cooperación comunitarias que vienen siendo reforzadas desde la instauración de una sociedad cimarrona desde comienzo del siglo XVIII.

La tradición cultural de este grupo en la actualidad ha sido un proceso de invención constante que hace énfasis en las relaciones sociales y en las relaciones simbólicas y no en los objetos y en las técnicas. Pero claro, resultaría aberrante patrimonializar y desplegar un proyecto de salvaguarda sobre las formas como los individuos se relacionan y dan sentido a su vida cotidiana, porque ellas suceden de acuerdo a múltiples acontecimientos que no son posibles de ordenar alrededor de determinados patrones ni de predecir ni de conservar.

CONCLUSIONES

Destacaré en estas consideraciones finales algunos aspectos relevantes que los datos presentados me permitieron analizar en lo corrido de este trabajo, que debe ser percibido como una reflexión inicial de un proyecto de investigación. Durante todo el texto busqué un camino que me permitiera analizar la objetivación de artefactos culturales en patrimonio cultural de un grupo. Así, con el tiempo medido para reflexionar sobre ello, establecí dos vías de análisis. Primero destacué la reducción semántica realizada por el Estado desde la producción de políticas de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, que en la constante ampliación de dicho marco legal quedó demostrado lo innecesario de la dicotomía conceptual entre material e inmaterial. Al mismo tiempo que queda por sentado que la introducción de lo intangible, como categoría de valor del patrimonio, fue un mecanismo de inclusión de las minorías nacionales. El segundo camino que elegí no está exento de contradicciones como estas. Desde la experiencia etnográfica doy prioridad a un proceso de gestión local del patrimonio entre la comunidad de la vereda El Tunó, un proceso que antecede un esfuerzo formal de patrimonialización, pero que hace parte de lo que Appadurai (1990: 300) denominó “la diáspora de las narraciones políticas”, en las que se incluyen nociones de cultura, identidad, memoria, tradición. Las prácticas musicales en la vereda El Tunó están entrañadas en unas lógicas de relacionamiento comunitario que cambian mientras se mantienen los acontecimientos. El encuentro entre estas dos vías de análisis es el esfuerzo por “salvaguardar el patrimonio” o por el “fortalecer la tradición”, sin embargo, de acuerdo a mis datos etnográficos, los esfuerzos locales son mucho más dinámicos porque no tienen interés en definir sus prácticas sino en practicarlas. Desde luego, algunas cuestiones dejaron de ser tratadas en el trasegar y fueron solo apuntadas, se trata entonces de un trabajo parcial que espero retomar con nuevas preguntas y otros enfoques temáticos.

Revisaré los principales puntos tratados en esta disertación. Comenzando por el ejercicio de contextualización del marco legal de las políticas de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, donde pudimos observar como categorías la tradición y grupo étnico son relacionadas en el discurso de estas políticas públicas. En este contexto, la etnicidad es una conciencia de identidad grupal respaldada por compartir

una memoria histórica. Del que vale destacar que las políticas culturales en Colombia hacen parte de una discusión que se inserta dentro de una larga historia por la búsqueda de referentes culturales unificadores para la consolidación de la identidad nacional, la cual tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX por los esfuerzos de las elites criollas por patrimonializar un pasado colonial que hablará de una nación mestiza. Durante el siglo XX se realizan varias reformas, las más destacadas en mi análisis son, primero la incursión de la categoría intangible como una manera de ampliar la noción de patrimonio y segundo, la asociación directa en el Patrimonio Cultural Inmaterial con la diversidad como valoración positiva de las minorías. Por último tomo como ejemplo el listado del patrimonio inmaterial de la UNESCO para destacar el enfoque por la “representatividad”. La cual, en una interdependencia de hechos, el Estado promueve la postulación de las expresiones más espectaculares y auténticas. Sin embargo en contraste con la información destacada en el segundo capítulo observamos que las valoraciones que los grupos hacen de sus expresiones culturales, de su tradición, generalmente están más relacionadas con aquellas consideradas centrales para el desarrollo de su vida comunitaria, sin que sean necesariamente espectaculares y sobresalientes.

Es así como el ejercicio de contextualización del segundo capítulo destaqué la iniciativa de una comunidad por objetivar su cultura a través de procesos dinámicos en los que participan variados actores sociales. Por ello tuve en cuenta las narraciones que mis interlocutores privilegiaron a la hora de hablar de música tradicional, no desde su construcción subjetiva sino como un producto contingente de acción social y política. En esta medida, recapitulo un proceso comunitario que hace varios años se ha propuesto revitalizar *su tradición*, una forma de entender este proceso es analizando la importancia del recurso genealógico que la comunidad del Tunó usa para significar sus manifestaciones artísticas y sus disposiciones compartidas sobre la solidaridad y la cohesión de la comunidad. Por un lado, destaco la articulación de actores sociales externos a la comunidad, y por otro, el poder de gestión interno y las relaciones construidas por la práctica cotidiana entre los habitantes de la vereda, identificando las principales formas de organización de esta comunidad campesina.

En este trayecto es sólo en el tercer capítulo que profundizo en las reflexiones acerca de tradición musical de la comunidad del Tunó, enfocándome en la historia de formación del Son del Tunó y el proceso transversal a esta institución. Referentes que

me hacen concluir que tanto los principios de la salvaguarda del patrimonio cultural como el principal objetivo del emprendimiento comunitario en la vereda del Tunó por fortalecer sus tradiciones, enfatizan en la revitalización y la transmisión de las prácticas culturales como estrategias centrales para asegurar la protección de las expresiones. Sin embargo los esfuerzos formales del Estado por patrimonializar estas expresiones son siempre posteriores a los emprendimientos locales.

Las nociones de patrimonio y tradición como categorías que son a la vez, de la práctica social y del análisis social fueron exploradas en el último capítulo. Por un lado, vimos la centralidad que la categoría tradición tiene entre la comunidad El Tunó a la hora de enmarcar una serie de actividades que propendían por el fortalecimiento de expresiones artísticas y culturales locales. Por el otro, la tradición fue expuesta como parte de la experiencia social diaria, desarrollada por actores sociales ordinarios, entendida como un producto de la acción social, que parte de un proceso de autocompresión, que cohesiona grupos y posibilita la gestión cultural. Con esto pudimos observar que la reducción semántica es mucho más visible en el proceso de pre-patrimonialización trabajado en el último capítulo, en el que destacué cómo actores y entidades del Estado operan desde la lógica del discurso escrito, que trae consigo un criterio de autoridad y constituye una visión exclusiva de la realidad observada, especialmente del discurso legal.

Los diversos lineamientos del MinCultura y la UNESCO, los procesos de declaratoria y difusión de las expresiones culturales con frecuencia conllevan el riesgo de folclorización, aunque también abren nuevos espacios y posibilidades para los agentes sociales vinculados a dichas expresiones, escenarios todos estos para observar la tensión entre el discurso local y el discurso del Estado. Durante los años noventa la etnización de la comunidad negra produjo una revaloración de sus manifestaciones cotidianas en búsqueda de “lo folclórico”, trabajo que colectivos emprendieron conscientemente por construir referentes de pertenencia a un grupo, un lugar y una historia.

La etnografía ha mostrado cómo una persona puede ser influyente en los procesos internos de las comunidades. La llegada de un artista plástico a la comunidad marca el inicio de un proyecto colectivo por identificar las habilidades artísticas locales y por fortalecerlas. Esta actividad inicia con un grupo de mujeres que ahora se conocen como las Cantadoras del Patía (porque oran mientras cantan) y un grupo de músicos que hoy

se denominan Son del Tunó y que desde entonces no han dejado de interpretar bambucos patianos entre otros géneros tradicionales y ritmos fiesteros. Grupos con reconocimiento regional y que han participado de eventos de la industria cultural a nivel nacional. Estos grupos inician su proceso de organización con la identificación de sus manifestaciones cotidianas para ser producidas como expresiones artísticas y culturales. En esta lógica un individuo puede ser el portador de tradiciones distintas y ser puente entre ellas, pero un individuo no puede ser el portador total de alguna tradición, porque es en el consenso grupal donde las tradiciones son significantes, así como no es un hecho aislado el que se conmemora por sí solo, son las consideraciones que se toman con relación a una determinada fecha o evento.

Lo que he querido resaltar, no es la tipificación de la cultura negra como folclor ni como diversidad, sino la dimensión de producción y socialización de conocimientos que hacen parte de *la tradición* de un grupo. Procesos organizativos que vienen ganando lugares legítimos en los imaginarios de nación, sin desconocer un cierto nivel de exotización que no los deja ser valorados en sus proporciones integrales. Al lado de sus labores políticas, las comunidades negras han empezado un proceso de “etnogénesis” en que se destacan la búsqueda de raíces culturales, la perspectiva diaspórica, y la visualización cultural – todos con énfasis particular en lo musical y lo dancístico. Este proceso es incentivado desde los discursos de las políticas públicas que apelan a lógicas multiculturales.

Para el caso de la música, no se trata del instrumento, ni de quien lo interpreta, ni de lo que interpreta por separado, sino de los códigos de pertenencia comunitaria implícitos en la música, las movilizaciones que genera la producción de una fiesta, de una presentación musical, la grabación de un CD. Una serie de actividades en las que los artísticas son parte de unas estrategias organizativas con implicaciones políticas, económicas y sociales, mientras se avanza en la cohesión de una fuerza social con referentes de pertenencia comunitaria. Se tratan de espacios creados por la comunidad que funcionan principalmente con recursos propios, sin intereses por la acumulación y más bien interesados en una distribución y socialización de los bienes simbólicos. En este caso la música es asociada al espacio privado de la subjetividad pero también a la esfera pública de la sociedad.

Para los músicos, la asociación de su música con la noción de etnicidad es un recurso más que es accionado de acuerdo al interlocutor. En los eventos culturales como

el Petronio Álvarez son los presentadores, la decoración, la producción del evento los medios por los cuales se resalta la representatividad étnica de los pueblos y sus músicas. Se resalta la denominación de origen como recurso para destacarse en los mercados comerciales de la música, de la industria cultural, de la “cultura”.



Río Patía.



Casa de la vereda El Tuno donde funciona el *Hogar Comunitario*.

⁴¹ Fotografías: Janeth Cabrera Bravo.



Ninza Llanos limpiando totumos.



Ivan Llanos sembrando maíz.



Felipe Camilo tocando el violín en su casa.



Virgilio Llanos, director del Son del Tunó, respondiendo entrevista en su casa para un documental sobre bambuco patiano.



Presentación de Son del Tuno en fiestas de aniversario del municipio El Bordo.



Son del Tuno y Adolfo Albán durante las grabaciones realizadas por investigadores de la Universidad Nacional en la vereda El Tuno.



Cantadoras del Patía y músicos del Son del Tuno en evento cultural realizado en el municipio de Patía.



Son del Tuno en tarima durante su presentación en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez.

LISTA DE ENTREVISTAS

Aidé Llanos Daza, municipio de Patía, 8 de octubre 2013.

Ana Amelia Caicedo, municipio de Patía 7 de octubre 2013 y 9 de septiembre 2013.

Arley Llanos, vereda El Tuno, 22 de octubre 2013.

Cristóbal Llanos, vereda El Tuno, 16 de octubre 2013.

Deiver Llanos, vereda El Tuno, 8 y 16 de noviembre 2013.

Efraín González, vereda El Tuno, 12 de septiembre 2013 y 9 de octubre 2013.

Entrevista transmitida por el canal de televisión de la región Pacífico colombiana – Telepacífico, 2013.

Entrevista para documental local a Virgilio Llanos, 18 de octubre 2013.

Erminia Llanos, vereda El Tuno, 12 de septiembre 2013 y 10 de octubre 2013.

Hugo Cerón, municipio de Patía, 15 de noviembre 2013.

Iván Llanos, vereda El Tuno, 16 de octubre 2013.

John Felipe Llanos, vereda El Tuno, 14 de octubre 2013.

Luis David Mosquera, vereda El Tuno, 7 de octubre de 2013.

Luver Llanos, vereda El Tuno, 18 de octubre 2013.

Ulises González Daza, vereda El Tuno, 19 de septiembre 2013.

Virgilio Llanos, municipio de Patía, 19 de septiembre 2013, 7 de octubre 2013 y 8 de noviembre 2013.

Yesid Ibarra, municipio de Patía, 30 de noviembre 2013.

REFERENCIAS

Abreu, Regina. 2009. "A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio". Em: Regina Abreu, Mario Chagas (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (pp. 34-48). Rio de Janeiro: Lamparina.

Appadurai, Arjun. 1990. "Disjuncture and difference in the Global Cultural Economy". In Mike Featherstone (org). *Global Culture*. pp. 295-310. Londres: Sage Publications.

Barbero, Martin. 2000. "El futuro que habita memoria". En G.Sanchez y M.E.Wills (comps.) *Museo, Memoria y Nacion*. Bogotá: Mincultura/Iepri/Pnud.

Barth, Fredrik. 1976 [1969]. "Introducción". En: F. Barth (Ed.), *Los grupos étnicos y sus fronteras* (pp. 9-49). México: Fondo de la Cultura Económica.

Birenbaum, Michael Quintero. 2010. "Las Poéticas sonoras del Pacífico sur. En: Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano". J. S. Ochoa Escobar, C. Santamaría Delgado y M. Sevilla Peñuela (Eds.). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

_____. 1999a. "Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad". En: *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. M. Pardo (Ed.). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

_____. 1999b. *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Music. New York University.

Bocanejo, Diana y Eduardo Restrepo. 2011. Introducción. En: *Revista Colombiana de Antropología Volumen 47* (2), julio-diciembre 2011, pp. 7-13.

Bourdieu, Pierre. 2007. *A Distinção: critica social do julgamento*. Sao Paulo: Edusp.

_____. 2007b. "La tierra y las estrategias matrimoniales." En: *El sentido práctico* (pp. 235-257). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

_____. 1979. "Los Tres Estados del Capital Cultural", en *Sociológica*, UAM-Azcapotzalco, México, núm 5, pp. 11-17.

Brubaker, Rogers and Frederick Cooper. 2000. Beyond "identity". In: *Theory and Society* 29: 1-47. Netherlands.

Carsten, Janet. 2000. Introduction: cultures of relatedness. In: J. Carsten (Ed.), *Cultures of Relatedness. New approaches to the study of kinship*. Edinburgh, Cambridge University Press, pp. 1-36.

Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración de la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pensar.

CIMA. 1999. <http://www.pazdesdelabase.org/pdf/cima/publicaciones/fundecima.pdf>. Consultado el 15 de marzo de 2014.

Cohen, Anthony. 1994. "Culture, identity and the concept of boundary". *Revista de antropología social*, número 3. 49-61 pp. Editorial Complutense de Madrid.

Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.

Charbonnier, Georges. 1989. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus.

Chaves, Margarita. 2011. "Presentación". En: Margarita Chaves (comp). *La multiculturalidad estatizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado*. pp. 9-24. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Cunha, Manuela Carneiro de. 2009. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify.

Díaz, Marcela. (2014, 30 de enero). Naturaleza y cultura, los mayores atractivos de Colombia. El Espectador. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/economia/naturaleza-y-cultura-los-mayores-atractivos-de-colombia-articulo-471905>

El Espectador. (2013, 1 de marzo). Medellín ganó título como ciudad más innovadora del mundo. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/articulo-407645-medellin-gano-titulo-ciudad-mas-innovadora-del-mundo>

El Tiempo. (2013, 13 de mayo). Un ron colombiano entre las 100 mejores cosas del mundo. Recuperado de: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/restaurantes/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13287776.html

Escobar, Arturo (2003). "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?". En: E. Lander (Ed.) *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: FLACSO.

Federico Bossert, Pablo F. Sendón y Diego Villar. 2012. "Introducción, Relevancia y actualidad de los estudios de parentesco en antropología". In: Tylor, Edward B y otros. *El parentesco: textos fundamentales*. Buenos Aires: Biblos,

García, Néstor Canclini. 1987. "Introducción, Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericanos". En: *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo. México

Gonçalves, José Reinaldo Santos. 2012. "As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente". Em: Izabela Tamasso; Manuel Ferreira Lima Filho (orgs.), *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: ABA

Publicações. pp. 59-74.

_____. 2007. *Antropologia dos objetos: coleções, museos e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania.

Grimson, Alejandro. 2000. “Introducción ¿fronteras políticas versus fronteras culturales”. En A. Grimson (Comp.), *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*. Buenos Aires: Editorial Ciccus-La Crujia.

Handler, Richard. 2003. Cultural property and cultural theory. *Journal of Social Archaeology* vol. 3 (3): pp. 353-365.

Halbwachs, Maurice. 2005. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence. 1983. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Larraín, Jorge. 2005. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM Ediciones.

Lobo, Andrea. 2010. Um filho para duas mães? Notas sobre a maternidade em Cabo Verde. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2010, volumen. 53 número 1*. pp. 117-145.

_____. 2006. *Tão Longe, Tão Perto. Organização familiar e emigração feminina na Ilha da Boa Vista Cabo Verde*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

Mina, Mateo. 1975. *Esclavitud y libertad en el Valle del Cauca*. Bogotá. Publicaciones la Rosca.

Miñana, Carlos. 1997. Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista A Contratiempo*. Pp. 6-11.

MinCultura. 2010. Patrimonio Cultural para todos. Una guía de fácil comprensión. Bogotá.

_____. 2008. Ley 1185 de 2008. Bogotá.

_____. 2006. Ley 1037 de 2006. Bogotá.

_____. 1997. Ley 397 de 1997. Bogotá.

Morales, Patrick. 2002. “Comunidad”. En: M. Serje de la Ossa, M. Suaza Vargas, R. Pineda Camacho (Eds.). *Palabras para desarmar: Una mirada crítica al vocabulario del reconocimiento cultural*. pp. 119-130. Bogotá: Ministerio de Cultura/ICANH.

Muñoz, Paloma. 2012. “Violines de negros” del valle Interandino del Cauca. *Revista A Contratiempo*, volumen (18), pp. 34-42.

_____. 2010. “La Música del Patía: ‘Negros’, Violines y Bambucos”. En: *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. M. Pardo Rojas (Ed.) Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

_____. 2008. “Tensión entre las ‘músicas tradicionales’ y las ‘músicas populares’”. En, *Revista Signo y Pensamiento*, Número 52, enero – junio 2008, p. 119-133.

_____. 2004. “El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco”. En, *Estudios Afrocolombianos: Aportes para un estado del arte*. Popayán: Universidad del Cauca.

Noticias RCN. (2013. 1 de septiembre). Colombia es el país más feliz del mundo, según encuesta. Recuperado en: http://www.canalrcnmsn.com/noticias/colombia_es_el_pa%C3%ADs_m%C3%A1s_feliz_del_mundo_seg%C3%BAn_encuesta

Ochoa, Ana Maria. 2009. Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *Revista A Contratiempo*, volumen (13), pp. 34-44.

_____. 2003a. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

_____. 2003b. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial norma. Bogotá.

Ospina, William. 2004. *América mestiza*. Bogotá: Santillana Editores.

Pamuk, Orham. 2007. *El Castillo Blanco*. Bogotá: Editorial Nomos.

Pardo, Mauricio. 2009. *Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. M. Pardo Rojas (Ed.). Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Posada, Eduardo. 1935. *La esclavitud en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Radcliffe-Brown, A. R. 1986 [1969]. “Estudio de los Sistemas de Parentesco”. En: *Estructura y función de la sociedad primitiva*. Editorial Planeta: Barcelona.

Ribeiro, Gustavo Lins. 2000. “A condição da Transnacionalidade”. *Cultura e Política no mundo contemporâneo*. pp. 93-129. Brasília: Edunb.

Restrepo, Eduardo. 2011. “Imaginando comunidad negra: Etnografía de la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico sur colombiano”. En: M. Pardo (Ed.). *Acción colectiva, Estado y Etnicidad en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colciencias.

_____. 1999. “Territorios e identidades híbridas” En: Juana Camacho y Eduardo Restrepo (eds.), *De montes, ríos y ciudades: territorios e identidades de gente negra en Colombia*. Bogotá: Ecofondo-Natura-Instituto Colombiano de Antropología.

Ribeiro, Gustavo Lins. 2009 “Diversidade Cultural enquanto Discurso Global”. *Avá*, volumen 15, pp. 9-39.

_____. 2000. “A condição da Transnacionalidade”. *Cultura e Política no mundo*

contemporâneo. pp. 93-129. Brasília: Edunb.

Sant'anna, Marcio. 2009. "A face do imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valoração", em: Regina Abreu, Mario Chagas (orgs). *Memoria e patrimonio: ensaios contemporâneos*. pp. 49-58. Rio de Janeiro: Lamparina,

Serge, Margarita Rosa. Cultura. 2005. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

_____. 2002. En: M. Serje de la Ossa, M. Suaza Vargas, R. Pineda Camacho (Eds.). *Palabras para desarmar: Una mirada crítica al vocabulario del reconocimiento cultural*. pp. 119-130. Bogotá: Ministerio de Cultura/ICANH.

Telepacífico. 2013. Transmisión televisiva de entrevista con la Secretaria de Cultura y Turismo de Cali. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=tuZOfitkGkk>

Trajano Filho, Wilson. 2012a. "Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos". Em, Livio Sansone (org). *Memorias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades* (pp. 11-40). Salvador: EDUFBA.

_____. 2012b. "Introdução". Em, Wilson Trajano Filho (ogr). *Lugares, pessoas e lugares: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional* (7-26). Brasília: ABA Publicações.

_____. 2008. "O trabalho da criouliização: as práticas de nomeação na Guiné colonial". *Revista Etnográfica*. 12 (1): 95-128.

Therrien, Monika. 2011. "Los dilemas de las políticas culturales de patrimonialización en Colombia". En, M. Chaves (comp). *La multiculturalidad estatizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado* (pp. 239-253). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Trouillot, Michel-Rolph. 2011. *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Universidad del Cauca. Colombia.

UNESCO. 2011. Multiculturalismo y Racismo. 2011. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 47 (2), julio-diciembre 2011, pp. 15-35.

_____. 2009. Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. En, <http://unesco.org/culture/ich/doc/src/06859-ES.pdf>

_____. 2003. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, octubre 17 de 2003. En, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Wade, Peter. 2009. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia. En: Mauricio Pardo Rojas (Ed.), *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

_____. 2000. *Music, race, and nation: Música tropical in Colombia*. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A

Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Oxford University Press, New York. 1976.

Zuluaga, Francisco. 2000. Los “Hombres Históricos” Del Patía o los Héroes del Tiempo Encantado. En, Jaime Arocha (Ed.). *Geografía Humana de Colombia. Los Afrocolombianos*. Tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de cultura hispánica.