





ISSN Impreso  
0120-2510  
Bol. Antropol.  
Electrónico:  
eISSN 2390-027X  
Bol. Antropología

# **Boletín de Antropología**

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Departamento de Antropología  
Medellín, Colombia

Volumen 36 N.º 62, julio - diciembre de 2021

**John Jairo Arboleda Céspedes**

Rector Universidad de Antioquia

**John Mario Muñoz Lopera**

Decano Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

**Sneider Rojas Mora**

Jefe Departamento de Antropología

**Boletín de Antropología Universidad de Antioquia**

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin>

Dirección electrónica: [boletinantropologia@udea.edu.co](mailto:boletinantropologia@udea.edu.co)

Revista fundada por el antropólogo Graciliano Arcila Vélez (1912-2002) en el año 1953.

**Diseño de portada:** Karina Díaz

**Imagen de cubierta.** Logotipo: En la parte superior izquierda nombre corto del Boletín de Antropología (BDA). En el centro inferior, escudo de la Universidad de Antioquia y a su izquierda, logo del Boletín de Antropología con figura ornitomorfa hallada en Turbo, Antioquia diseñado por Laura Ximena Miranda Galvis. En la parte superior derecha, Fotografía de Leticia Saucedo Villegas, Valledupar, departamento del Cesar 29 de abril de 2007, grupo tocando informalmente al público durante el Festival de la Leyenda Vallenata

**Distribución**

Librería Cooprudea, Universidad de Antioquia

**Libre acceso.** La totalidad de los contenidos del *Boletín de Antropología* puede ser consultada y descargada en formato digital en el sitio web de la revista: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin>

**Canje**

Solicitamos canje. We request exchange. Solicitamos intercâmbio de revistas. Nous sollicitons échange.

Universidad de Antioquia

Biblioteca Central

Ciudad Universitaria, Bloque 8

Apartado 1226

Dirección electrónica: [canjeysdonaciones@udea.edu.co](mailto:canjeysdonaciones@udea.edu.co)

Medellín, Colombia

**Editado por**

Departamento de Antropología

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Universidad de Antioquia

Teléfono: (574) 219 57 78

**Área de conocimiento**

Ciencias sociales (antropología, arqueología, antropología física, biológica y forense, etnología, etnografía, etnohistoria).

**Evaluación**

Contribuciones originales evaluadas con *Doble par ciego*, en su mayoría externos a la Universidad de Antioquia.

**Periodicidad:** semestral

**Tiraje:** 300 ejemplares

**Diagramación**

Leonardo Sánchez Perea

Teléfono: (57) 301 2627813

Dirección electrónica: [correoleo.digital@gmail.com](mailto:correoleo.digital@gmail.com)

Este número contó para su publicación con el apoyo del Fondo de Revistas Indexadas y el Fondo de Revistas Especializadas. Vicerrectoría de Investigación. Asimismo, el apoyo económico del Departamento de Antropología y la Maestría de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia.

## Comité Científico

- Dr. Donald Donham Department of Anthropology, University of California, Davis.  
[dldonham@ucdavis.edu](mailto:dldonham@ucdavis.edu)
- Dr. Gustavo Politis Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Centro de la Provincia de Buenos Aires.  
[gpolitis@museo.fcnym.unlp.edu.ar](mailto:gpolitis@museo.fcnym.unlp.edu.ar)
- Dra. Joanne Rappaport Department of Spanish and Portuguese, Georgetown University, Washington, D. C.  
[rappapoj@georgetown.edu](mailto:rappapoj@georgetown.edu)
- Dra. Carmen Bernard Universidad de París-Ouest Nanterre-La Défense.  
[carmen.bernand@orange.fr](mailto:carmen.bernand@orange.fr)

## Comité Editorial

- Dr. Carlos David Londoño Sulkin Department of Anthropology, University of Regina, Canadá.  
[carlos.londono@uregina.ca](mailto:carlos.londono@uregina.ca)
- Dra. Marisol de la Cadena Department of Anthropology, University of California, Davis, California, Estados Unidos.  
[mdelac@ucdavis.edu](mailto:mdelac@ucdavis.edu)
- Dr. Alex Fattal University of California, San Diego, Estados Unidos.  
[alfattal@gmail.com](mailto:alfattal@gmail.com)
- Dr. Francisco Javier Aceituno Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia.  
[francisco.aceituno@udea.edu.co](mailto:francisco.aceituno@udea.edu.co)

## Editor

- Darío Blanco Arboleda Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia.  
[dario.blanco@udea.edu.co](mailto:dario.blanco@udea.edu.co)

## Asistentes de edición

- Manuela Espinal Corrales Estudiante de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia.  
[boletinantropologia@udea.edu.co](mailto:boletinantropologia@udea.edu.co)
- Laura Ximena Miranda Galvis Estudiante de Antropología, Universidad de Antioquia, Colombia.  
[boletinantropologia@udea.edu.co](mailto:boletinantropologia@udea.edu.co)

## Corrección de estilo

- Lina María Loaiza Bran  
[linaloaizabran@gmail.com](mailto:linaloaizabran@gmail.com)

## Diagramación en línea

- Ayda Bard Datacom; [datacomplus01@gmail.com](mailto:datacomplus01@gmail.com)

## Traducción

- Juan Esteban González Puerta Antropólogo. Universidad de Antioquia. Traductor al portugués.  
[portuguestebao1@gmail.com](mailto:portuguestebao1@gmail.com)
- Ivette Sánchez Cuadros Traductora inglés, francés, español. Universidad de Antioquia. Traductora al inglés.  
[ivetten.sanchezc@gmail.com](mailto:ivetten.sanchezc@gmail.com)
- Eliana Acevedo Traductora inglés, francés, español. Universidad de Antioquia. Traductora al francés.  
[eliaz1024@gmail.com](mailto:eliaz1024@gmail.com)

## **Política editorial *Boletín de Antropología* (BDA)**

Desde su creación en 1953, el *Boletín de Antropología* de la Universidad de Antioquia ha sido un espacio de publicación y debate académico de la antropología colombiana y constituye un importante referente latinoamericano de la antropología en general y de sus diferentes ramas en particular. Su interés se centra en el área de las ciencias sociales específicamente en las subdisciplinas: antropología, arqueología, etnografía, etnología, lingüística antropológica, antropología biológica y forense, etnohistoria. Área y subdisciplinas declaradas por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE).

El *Boletín de Antropología* (BDA) privilegia artículos inéditos y entiende como tales aquellos que no han sido publicados en formato impreso, electrónico, o incluso, en versiones preliminares que se difunden en páginas web para su discusión abierta. Toda reescritura o actualización de un texto ya publicado deberá ser advertida al Comité Editorial, e incluir un pie de página que indique en qué consiste la novedad de la versión.

En el *Boletín de Antropología* se reciben contribuciones que garantizan ser originales y en las que se presentan artículos resultado de proyectos de investigación científica, artículos de reflexión, artículos de revisión, artículos cortos de investigación, reportes de caso, revisiones de tema y ensayos, documentos todos sometidos a un riguroso dictamen de doble par ciego por parte de expertos académicos, quienes garantizan idoneidad temática y manifiestan sus impedimentos éticos para llevar a cabo la lectura de los documentos. De igual forma se comprometen con mantener la confidencialidad tanto del manuscrito como con su dictamen. También se reciben traducciones, debates, ensayos visuales, reseñas bibliográficas y cartas al editor, que son evaluadas por el Comité Editorial bajo los mismos criterios antes indicados. Todas las contribuciones y su rigurosa evaluación garantizan a los autores y lectores de los dos números publicados al año (enero-junio y julio-diciembre) que nuestra publicación cumple con el rigor que la publicación antropológica requiere. El idioma básico de la publicación es el español, pero también se reciben y publican contribuciones escritas en lenguas de amplia dispersión en América (inglés, portugués y francés).

Esta revista facilita el acceso libre e inmediato a su contenido bajo el principio de acceso abierto a la investigación por parte del público en general; con ello se busca favorecer un apoyo constante al intercambio del conocimiento global. De igual forma, todos los contenidos y procedimientos del BDA se guían por estrictos lineamientos éticos que incluyen al cuerpo editorial, autores y evaluadores y en los cuales se expresan claramente los criterios que deben tener los autores para someter los artículos a evaluación. Anualmente se publica una separata con los títulos y autores de cada volumen, de igual forma cada lustro se publica el total de títulos y autores del *Boletín de Antropología*.

**Boletín de Antropología**

ISSN 0120-2510

Bol. Antropol.

eISSN 2390-027X

Volumen 36 N.º 62

Departamento de Antropología

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Año 2021

pp. 188

## Contenido

### Presentación

*Darío Blanco Arboleda*..... 9

### Dossier

Grabadores de sonidos en la cuenca del río Vaupés: sinergias epistemológicas para el estudio de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos en el noreste amazónico de Colombia

*Juan Carlos Castrillón Vallejo*..... 12

El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana

*Arihana Villamil Ader y Álvaro Ortega Gutiérrez*..... 38

La performance del Matachindé en Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)

*Solange Bonilla Valencia* ..... 59

Salsa choke: una panorámica

*Carlos Fernando Cardona Duque* ..... 87

Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo y a las raíces del butoh

*Nayeli Pérez Monjaraz*..... 105

### Misceláneo

La figura del murciélago en el estilo prehispánico Candelaria del noroeste de Argentina

*Emanuel Moreno, Mario Alejandro Caria, Julián Patricio Gómez Augier*

y *Marcos Mollerach*..... 118

Estudio etnomicológico con tres comunidades rurales ubicadas en la zona andina del departamento del Cauca, Colombia

*Fabiola E. González-Cuellar, Cristian Mauricio Lasso-Benavides, Beatriz Yolanda Adrada-Gómez, Olga Lucía Sanabria-Diago y Aída Marcela Vasco-Palacios*..... 147

### **Reseña**

Reseña del libro *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia*, de Juan Carlos Orrego Arismendi

*Ernesto Mächler Tobar* ..... 165

Guía de estilo para la presentación de contribuciones

al *Boletín de Antropología* (BDA) ..... 172

Compromisos éticos y buenas prácticas para la publicación de contribuciones

en el *Boletín de Antropología* (BDA) ..... 183





# Presentación

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a01>



## Dossier sobre música, interacción, sociedad y cultura

La música es muy posiblemente la más dúctil y social de las artes. La escucha y la vivencia musical pueden ser experimentadas fácilmente, de manera simultánea, por múltiples individuos. Esta vivencia colectiva, mucho más compleja de lograr en otras manifestaciones artísticas, cataliza sensibilizaciones cruzadas entre artistas y públicos, creando potentes conexiones emocionales que otras expresiones más “racionales”, menos “corporales”, difícilmente pueden lograr masivamente.

Es de esta manera que la música, al viajar, ser compartida y vivida colectivamente más fácilmente que otras artes, coadyuva a la creación de comunidades emocionales. Al vivirla conjuntamente se crean lazos sociales; las potentes experiencias de desplazamiento en el tiempo-espacio que la música suscita asisten en el descubrimiento de la subjetividad, al mismo tiempo que las relaciones entabladas con otros sujetos permiten el establecimiento de la identidad.

En este número 62 del *Boletín de Antropología*, presentamos contribuciones que reflexionan sobre estas relaciones que se despliegan a partir de la música. Abordamos así las preguntas: ¿Cómo las sonoridades generan o facilitan diversos tipos de interacciones entre sujetos? ¿De qué manera devienen en elemento fundamental en la socialización de las comunidades?

Estas interacciones y socializaciones musicales en su permanencia devienen en cultura; consecuentemente la música puede convertirse en un *habitus* sirviendo como estructura, que mantiene viva y actualiza a la propia cultura, estructurante de las relaciones sociales.



En el primer artículo de este dossier, “Grabadores de sonidos en la cuenca del río Vaupés: sinergias epistemológicas para el estudio de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos en el noreste amazónico de Colombia”, Juan Castrillón Vallejo nos presenta una reflexión en torno a la poco atendida relación entre sonoridades, las comunidades indígenas que las producen y los investigadores, quienes registran las mismas. Nos devela cómo hemos naturalizado la idea de que lo que se graba es el registro “real” del evento musical y obviamos la injerencia del antropólogo en decisiones como la definición del repertorio tocado o en otras, más complejas de traer a nuestra conciencia, como la propia tecnología de grabación, la ubicación de los puntos de captación del sonido, los formatos, etc. Ya que todo lo anterior influye, afecta y modifica lo recolectado como el sonido “puro” de un grupo indígena.

A continuación, en el artículo “El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana”, sus autores Arihana Villamil Ader y Álvaro Ortega Gutiérrez nos invitan a reflexionar sobre el impacto sonoro y social de este hegemónico festival en el ámbito de la música de gaita larga en Colombia. Así, nos señalan la influencia del evento en las maneras como las personas piensan sus identidades en diversos niveles, en relación con esta música, y de igual manera nos muestran cómo se consolida una “escena de la gaita larga” que determina a los músicos y las sonoridades. También realizan un recorrido por la emocionalidad y corporalidad que suscita este festival y las parrandas que se realizan en el marco del mismo.

Acto seguido, Solange Bonilla Valencia en su artículo “La performance del Matachindé en Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)”, nos presenta la celebración de la Semana Santa en esta localidad afrodescendiente, rural, de Valle del Cauca. El análisis del rito se centra en el canto del Matachindé y lo que moviliza en los lugareños, y en el papel de los manacillos como figuras centrales de la fiesta. Ambos, canto y personajes, les brindan una conexión con su pasado colonial como esclavizados. La autora nos muestra la celebración de la Semana Santa como un patrimonio de la comunidad, que les permite cohesionarse en resistencia y en defensa de su territorio frente a los actores armados que actúan en la zona.

Posteriormente, Carlos Fernando Cardona nos muestra en su artículo “Salsa choke: una panorámica”, cómo este contemporáneo género musical llega para renovar y mantener la posición de Valle del Cauca en relación con la gran matriz de la salsa caribeña. Nos evidencia la versatilidad y el eclecticismo de los músicos del género para lograr un sonido y unas maneras de bailar novedosos, que mantengan la relación con la salsa y su baile frenético desarrollado en Cali; pero que al mismo tiempo renueve la sonoridad de la salsa para las nuevas cohortes de públicos. Empero, en ese ejercicio de innovación deben luchar contra los purismos de una ciudad y región que construyó su identidad desde este género musical.

Cerrando el dossier, Nayeli Pérez Monjaraz nos presenta “Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo y a las raíces del butoh”, artículo en el que analiza esta corriente artística como rebelde y transgresora del canon estético del momento en la danza, que correspondía con el movimiento fluido, suave, estético, “natural”, del arquetipo del ballet. Durante la primera mitad del siglo XX, en la preguerra y posguerra, la danza influida por el expresionismo alemán buscó, por intermedio del movimiento corporal, manifestar los nuevos escenarios sociales de crisis y de búsqueda de construcción y reconstrucción del sentido social. La danza, sirviéndose del butoh japonés, dentro de contextos de decadencia y crisis profundos, rompió con la fluidez del movimiento y buscó representar el sin sentido de la guerra con movimientos abruptos, toscos, “antiestéticos”.

### **Presentación del misceláneo**

Emanuel Moreno y Mario Alejandro Caria en su artículo, “Análisis iconográfico de la figura del murciélago en el estilo prehispánico Candelaria del noroeste de Argentina”, realizan un inventario y análisis de las imágenes y símbolos que acompañan las representaciones de los murciélagos en la cerámica estilo Candelaria del noroeste de Argentina. De esta manera, por intermedio de una perspectiva biológica y arqueológica, logran un análisis comparativo sobre esta iconografía a nivel continental y de los grupos humanos que la consideraron relevante para sus culturas.

Cerrando este número 62 del BDA, en el artículo “Estudio etnomicológico con tres comunidades rurales ubicadas en la zona andina del departamento del Cauca, Colombia”, Fabiola González-Cuellar, Cristian Mauricio Lasso-Benavides, Beatriz Yolanda Adrada-Gómez, Olga Lucía Sanabria y Aída Marcela Vasco-Palacios, nos conducen al departamento del Cauca, donde evidencian el acervo de conocimiento tradicional sobre hongos comestibles silvestres llamados, en los municipios de Puracé y Sotará donde trabajaron, *kallambas*. Resaltan la importancia de estos saberes ancestrales dentro de las comunidades, ya que les permiten generar tejido social y así poder rescatar y defender sus identidades, cimentadas a partir de conocimientos y prácticas centenarias, estrechamente ligadas a sus territorios. Este conocimiento sobre los *kallambas*, hace parte de la cosmovisión de los pueblos que, al ser mantenida y compartida, permite la defensa de la propia cultura y de su riqueza ecológica. Así, lo presentan como un modelo para generar conciencia sobre la importancia de estudios y resignificaciones de estas prácticas en otras geografías y comunidades.

Darío Blanco Arboleda  
Editor general



D o s i e r

# Grabadores de sonidos en la cuenca del río Vaupés: sinergias epistemológicas para el estudio de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos en el noreste amazónico de Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a02>

Juan Carlos Castrillón Vallejo ORCID: [0000-0002-3930-9254](https://orcid.org/0000-0002-3930-9254).

Antropólogo, Doctor en Estudios Musicales. Investigador posdoctoral de la Escuela de Comunicaciones de la Universidad de Pensilvania (Filadelfia, Estados Unidos). Dirección electrónica: [juancas@sas.upenn.edu](mailto:juancas@sas.upenn.edu).



Texto recibido: 30/11/2020; aprobación final: 11/02/21.

**Resumen.** Este artículo examina la producción de grabaciones de audio realizadas en el departamento de Vaupés con el fin de analizar los puntos de escucha a partir de los cuales investigadores y viajeros caracterizaron las prácticas musicales de esta región de Colombia. Estas grabaciones fueron realizadas por Theodore Koch-Grünberg, Alcionilio Bruzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler e Irving Goldman y constituyen una parte fundamental del archivo sonoro sobre las sociedades indígenas de esta región. El artículo analiza la conjunción de los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos de estos investigadores, y se propone repensar la formación de este archivo dentro de los intereses de la antropología amazónica y los estudios musicales y del sonido.

**Palabras clave:** Vaupés, grabadoras de audio, posición del micrófono, archivos sónicos.

## Sound recorders in the basin of the Vaupés river: epistemological synergies for the study of listening points technological and ethnographic in the northeast Amazonian of Colombia

**Abstract.** This article examines the production of audio recordings during the 20<sup>th</sup> century in the Vaupés region, in order to analyze the listening points from which travelers, anthropologists, and Catholic missionaries characterized audible Indigenous worlds by rendering them into audio recordings. The vast majority of these recordings were produced by Theodore Koch-Grünberg, Alcionilio Brüzzi Alves da Silva,



Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman, and Manuel Elorza. This article invites to reflect on the musical and sound archive about the Tukanos-speaking population from Vaupés from a genealogical perspective.

*Keywords:* Vaupés, audio recorders, microphone positioning, sonic files.

## Grabadores de som na bacia do Rio Vaupés: sinergias epistemológicas para o estudo dos pontos de escuta tecnológico e etnográfico no nordeste Amazonense da Colombia

**Résumé.** Cet article examine la production des enregistrements pendant le siècle XX au Vaupés, avec le but d'analyser les points d'écoute à partir desquels voyageurs, anthropologues et missionnaires catholiques ont caractérisé les mondes audibles indigènes dans enregistrements. La plupart des ceux enregistrements ont été produits par Theodore Koch-Grünberg, Alcioniílio Brüzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman et Manuel Elorza. Cet article propose penser le fichier musical et sonore à propos de la population takano-parlant du Vaupés depuis une perspective généalogique.

*Mots-clés:* Vaupés, enregistreur d'audio, position du micro, fichier sonore.

## Enregistreurs sonores dans le bassin fluvial de Vaupés : synergies épistémologiques pour l'étude de points d'écoute technologiques et ethnographiques dans la région nord-est amazonienne de Colombie

**Resumo.** Este artigo examina a produção de gravações de áudio durante o século XX no Vaupés, com o intuito de analisar os pontos de escuta a partir dos quais viajantes, antropólogos e missionários católicos caracterizaram os mundos perceptíveis indígenas reproduzindo-os em gravações de áudio. A grande maioria destas gravações foram produzidas por Theodore Koch-Grünberg, Alcioniílio Brüzzi Alves da Silva, Brian Moser, Donald Tayler, Irving Goldman e Manuel Elorza. Este artigo propõe pensar o arquivo musical e sonoro sobre a população tukanofalante do Vaupés desde uma perspectiva genealógica.

*Palavras-chave:* Vaupés, gravadores de áudio, posição do microfone, arquivos sônicos.

Nuestra serie de I.E. Records le permite a los etnomusicólogos que han grabado en campo [...] acceder a piezas refinadas de ingeniería de sonido para mejorar la calidad del sonido de las grabaciones originales, guiándose solamente por sus experiencias y gustos, de manera que pueden simular mejor la realidad.

Mantle Hood (1971: 33)

Este artículo profundiza sobre la afirmación de Mantle Hood acerca de las simulaciones de la realidad para repensar el análisis de las grabaciones pioneras realizadas a lo largo del siglo XX alrededor de la cuenca del río Vaupés. Como probablemente Hood notó, quienes investigan prácticas musicales a través de la realización de grabaciones de audio parecen estar en medio de una ineludible confrontación entre los dispositivos industriales de inscripción de sonido y los propios intereses de sus agendas de investigación. Este tipo de confrontación genera simulaciones de la realidad en las que el sonido se vuelve arte y parte del ámbito tecnológico y del sistema relacional basado en la escucha.

En la primera parte de este artículo se presenta una aproximación analítica al estudio de estas grabaciones y se introduce la noción “posicionalidad del micrófono”

como concepto de trabajo. La *posicionalidad del micrófono* se refiere simultáneamente tanto a la mediación establecida por los grabadores para presentar en el sonido las realidades de los actores que estudian, como a la relación social a través de la cual se da el encuentro con sociedades indígenas en contextos etnográficos. En la segunda parte del artículo se aplica este concepto, mediante el análisis de la posicionalidad desde la cual el antropólogo alemán Theodore Koch-Grünberg, el misionero salesiano Alcionilio Alves da Silva, los viajeros ingleses Brian Moser y Donald Tayler, y el antropólogo norteamericano Irving Goldman realizaron sus grabaciones de audio. Dichas grabaciones no son las únicas que se han realizado en la zona, pero fueron pioneras en la región. Durante mi trabajo de campo en Colombia, efectuado durante el 2016 y el 2019, tuve conocimiento de otras grabaciones realizadas por otros investigadores a lo largo de los territorios de resguardo indígena a las que no pude acceder. Esas grabaciones son custodiadas actualmente por la biblioteca del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), y fueron realizadas por Thomas Langdon, Ligia de Perrufino, Álvaro Soto y Miguel de la Quadra Salcedo. Este grupo de investigadores depositaron sus grabaciones en el Centro de Grabación de Audio y Video del ICANH dirigido en ese entonces por Carlos Garibello, luego de haber completado sus trabajos de campo antes del año 1980. Adicionalmente, el antropólogo inglés Stephen Hugh-Jones me notificó en el año 2018 que su extensa colección de grabaciones de audio efectuadas en las inmediaciones del río Pirá-Paraná, ubicado en del departamento de Vaupés, está en proceso de digitalización en el Archivo de las Lenguas Indígenas de Latinoamérica (AILLA) y estará disponible en los próximos años. Las investigaciones que surjan a partir del estudio de esas grabaciones aportarán ideas y conceptualizaciones más matizadas con respecto a lo que aquí presento. Finalmente, el artículo concluye sugiriendo que el interés genealógico por los puntos de escucha tecnológicos y etnográficos constituye una alternativa para analizar de manera crítica la historia de la grabación en esta región de Colombia.

### **Posicionalidades del micrófono y realidades renderizadas**

El punto de partida desde el cual se interpretan en este artículo las simulaciones de realidad que menciona Hood, propone explorar las discusiones recientes sobre la racionalidad técnica y las nuevas teorías en torno a lo sonoro para entender cómo se produjeron esas narrativas de sonido, en función de las cuales se enmarcaron las prácticas musicales de las sociedades indígenas de Vaupés a partir de las colecciones de audio elaboradas por estos grabadores de sonido. De forma similar a como los que narran historias utilizan figuras literarias para desarrollar contenidos narrativos, quienes graban sonido emplean estrategias para darle extensión, carácter y textura a la materialidad audible de sus registros. Por lo tanto, el modo en que aquí utilizo el término *narrativa* acentúa las maneras como las grabaciones de sonido se realizan

y editan para contar y presentar ciertos eventos, renderizándolos en el sonido. Digo “renderizar” en el sentido en que presentan un tipo de modelado que resalta y amplifica las cualidades audibles y sonoras de dichos eventos, y que, según Hood, aparecen como simulaciones de la realidad. Mi interés en estas simulaciones, que yo nombraría *renderizaciones* de la realidad, no busca evaluar su validez ni refutar su autenticidad. En cambio, lo que este texto propone es analizar y comprender las posiciones basadas en la escucha desde las cuales estos grabadores de sonido escucharon y grabaron las prácticas musicales que presenciaron cuando visitaron las inmediaciones de la cuenca del río Vaupés.

Las prácticas de grabación de audio, más allá de la simple captura de vibraciones que viajan a través del aire, también nos informan sobre la organización deliberada de cuerpos y eventos con relación a cierta posicionalidad que los hace audibles en el sonido. En ese tipo de organización están implicados tanto los elementos tecnológicos que fijan el registro, como los aspectos sociales que ordenan a quienes participan en el evento durante el registro. Ambos elementos componen este lugar de mediación compartida entre lo tecnológico y lo social que aquí propongo llamar *posicionalidad del micrófono*. Este concepto de trabajo analiza las posicionalidades de quienes realizan grabaciones de audio dentro de las geopolíticas del conocimiento, los mundos en los que ocurren sus intervenciones, y las redes y contextos en los cuales circulan los artefactos que los grabadores producen. La manera tal y como propongo el concepto de posicionalidad, resuena con las discusiones contemporáneas sobre los estudios de género y antropología, en el sentido en que este también se interesa por las interrelaciones que producen en quienes participan de ellas (Gómez y Ojeda, 2019: 112). Mi propuesta busca abrir un campo de análisis que vaya más allá del género e incluya, piense y se interese de manera conjunta por los artefactos sonoros y los procesos tecnológicos en los cuales los actores, los eventos y sus interacciones aparecen presentados en el sonido.

La posicionalidad del micrófono alude aquí a la necesidad de generar una sinergia epistemológica entre la filosofía de la tecnología y los estudios sobre el sonido, que explore este tipo de mediación conjunta y que vaya más allá de la idea y de la utilización meramente instrumental de los aparatos tecnológicos (Arango, 2018; Ardevol y Lanzeni, 2014; Caballero, 2019; Moreno, 2010). Mi interés en propiciar esta sinergia epistemológica coincide con el tipo de análisis que propone Steven Black, al llamarlos “procesos de transducción” (2017: 47). Mi aproximación a estos procesos, no obstante, difiere del interés que Black tuvo en presentar cómo las tecnologías de grabación les permiten a los etnógrafos desarrollar su ser social de una forma más ética en las comunidades donde trabajan (Black, 2017: 53). Mi interés reside en la posibilidad de repensar esos procesos para entender desde un sentido crítico el conjunto de decisiones, tecnológicas y sociales, que contribuyeron a ubicar a los Tukano frente a los micrófonos; dado que es durante la interacción con aparatos de grabación cuando las certezas disciplinares y las carreras políticamente



validadas de los grabadores se naturalizan, se borran o se ignoran, en el momento en que el sonido se escucha y se graba (Clifford y Marcus, 1986: 13).

A lo largo de la historia de los estudios musicales es común encontrar imágenes que retratan el deseo de quienes realizan grabaciones de sonido en campo. En esas imágenes aparecen los grabadores acompañados de sus artefactos tecnológicos con los que auscultan eso singular que les ha cautivado o perturbado su atención y también aparecen los actores implicados en actividades relacionadas con su investigación (véase figura 1). Este tipo de auscultación y sus límites expresan la tensión entre sujetos etnográficos e investigadores, que se hacen especialmente notorios cuando los encuentros incluyen la renderización de los eventos generados a partir de dispositivos tecnológicos de inscripción de sonido. En algunos casos, dichos límites se han convertido en evidentes “construcciones de lo masculino, de experticia tecnocrática [y en] formas de agresión autocomplaciente de la avanzada tecnológica occidental y la dominación colonial” (Gitelman, 1999: 122, traducción del autor). En otros ámbitos, se han convertido en la oportunidad propicia para avivar dinámicas locales y procesos de reconfiguración social, en los que sonido, música y prácticas musicales no son solo significativos sino vitales (Brady, 1999; Tobón y López, 2009).



**Figura 1.** Juan Castrillón y Jesús Llanos grabando un coro de hombres makuna, bará y barasanos en la comunidad Ceima Cachivera, Mitú, 2013

*Fuente:* fotografía de María Abigail Vallejo.



En ambos casos, quienes han puesto en marcha estos procesos de transducción no han sido guiados simplemente por sus experiencias y gustos, tal y como opinaba Hood, sino que siempre han tenido que negociar a través de sus grabaciones lo que Lawrence Venuti llamó “presión etnográfica” (1993: 210). Es en la inmediatez de esta presión donde estos procesos se convierten en un método de domesticación o en un método de extranjerización. En palabras de Venuti,

La traducción puede definirse ya sea como un método de domesticación, que es la reducción etnográfica del texto extranjero a los valores culturales de un idioma dado, trayendo al lector a su casa; o como un método de extranjerización, que es la presión de aquellos valores por registrar la diferencia lingüística y cultural del texto, haciendo que el lector vaya afuera (Venuti, 1993: 210, traducción del autor).<sup>1</sup>

Quienes hacen investigación musical responden afirmativamente a la presión etnográfica, dado que inscriben en sonido lo que es difícil de escribir en palabras y le transfieren al micrófono la responsabilidad de inscribir la diferencia cultural que ven, sienten y escuchan. El resultado de este proceso presenta una realidad renderizada y curada para cierta audiencia, de acuerdo a parámetros de legibilidad que hacen que cierto sentido de práctica musical sea central. Esta legibilidad se refiere a ciertos parámetros que se rigen por el encuadre de estas interpretaciones musicales, los sonidos particulares de los instrumentos al ser interpretados por seres humanos, o la invención de un muestreo útil de los géneros musicales de otros sujetos, adecuados para su análisis y transcripción. Estos parámetros se organizan según los principios del campo al que pertenece quien investiga y dictan cómo deben entrenar su oído y cómo deben sonar las grabaciones que realizan en campo.

Frente a este tipo de formación y entrenamiento académico, mi teorización sobre la posicionalidad del micrófono propone una actitud decolonial que interroga la relación entre la producción de narrativas y las interpretaciones que estas ponen en marcha. Mi concepto de posicionalidad resuena con el concepto de “ubicación estratégica” propuesto por Edward Said (1979: 20), dado que interroga la renderización de realidades producidas a partir de procesos que son conjuntamente políticos y tecnológicos. En otras palabras, los artefactos producidos por los investigadores emergen en conjunción con: i) los artefactos y recursos tecnológicos; ii) las infraestructuras en las cuales las grabaciones se editan; iii) la relevancia de los asuntos asociados a ámbitos institucionales y culturales donde su trabajo tiene sentido y produce valor; iv) los des/acuerdos entre sujetos en el trabajo de campo, incluyendo el contexto político de la interacción etnográfica; y finalmente, v) los

---

1 Para una discusión más amplia respecto a la traducción como práctica cultural, véanse Duncan y Gregory (1999). Ambos autores profundizaron sobre la distinción de Venuti respecto a los métodos para analizar los espacios entre la escritura colonial e imperial.

mercados y las maneras deliberadas de interpelar a la audiencia para las que se realizan las grabaciones.

Debo agregar que la afiliación institucional de quien graba le permite ensamblar los aspectos tecnológicos de acuerdo a sus capacidades sensoriales e institucionales incorporando y ejerciendo una posición en medio de las situaciones que surgen durante el trabajo en comunidad. En muchos casos, esta afiliación funciona como una posición de poder que le permite a los grabadores moverse por tiempos y espacios distantes y diferentes de los suyos. Esta posicionalidad amplificada por la posición de los micrófonos que usan en sus investigaciones ejercen su propio poder, dado que hace audible y legible lo que las y los investigadores perciben, saben y estudian, al punto de producir y sostener un archivo paralelo y separado, en el cual estas realidades permanecen plegadas, catalogadas y almacenadas.

Finalmente, es a través de esta discusión que planteo la pregunta por las posicionalidades del micrófono, en tanto estas se relacionan con las geopolíticas coloniales de producción de conocimiento sobre estas sociedades y con las tecnologías de grabación de audio que han asistido a los investigadores en la validación de sus campos disciplinares (Quijano y Wallerstein, 1992; Said, 1978). La pregunta por estas posicionalidades interroga a los grabadores de sonido dentro de las geopolíticas del conocimiento, el mundo de situaciones donde se localizan y el horizonte de circulación de los artefactos que producen. Por lo tanto, su análisis incluye considerar tanto la selección particular de ciertos aparatos y la intención de emplearlos en situaciones específicas, como la economía de mercado en la cual dichos artefactos producen valor y sentido (Brady, 1999; Meintjes, 2003).

### **Emergencia de un archivo paralelo sobre los Tukano**

Las grabaciones de audio realizadas por Koch-Grünberg, Alves da Silva, Moser y Tayler, y Goldman tuvieron un lugar determinante en la emergencia de un archivo paralelo a aquel que poseen las comunidades de los grupos lingüísticos Tukano de Vaupés. En este grupo lingüístico se incluyen grupos de diferente origen, tales como Cubeo, Makuna, Desano, Bará, Carapana, Barasano, Wanano y Tatuyo, quienes hablan sus propias lenguas y, además, las lenguas de los grupos entre los cuales conforman sus comunidades. Estos grupos poseen en sus propias epistemologías sistemas de archivo y modalidades de memorización que les permiten administrar, heredar y transmitir los repertorios que nutren la interpretación de instrumentos, los diseños coreográficos y las prácticas corales. Es a través de dichas epistemologías que estos grupos han desarrollado sus nociones de propiedad sobre dichos archivos, y las prácticas expresivas y rituales en escalas tan amplias que incluyen en sí mismas tanto los métodos de enseñanza como sus elaboraciones ontológicas (Castrillón, 2022; Cayón, 2013). Estos archivos existen en diferentes registros: pueden referirse a las cajas de plumajes en donde se almacenan instrumentos y otro tipo de artefactos,

pero también pueden referirse a contenedores que albergan el saber, el territorio y demás elementos que constituyen la vitalidad y la existencia social y ritual propia de un grupo determinado (Hugh-Jones, 1993). Este archivo propio de los grupos Tukano va mucho más allá de la noción de oralidad y está mediado por dispositivos de almacenamiento de otro orden, en el cual lo tecnológico entra en relación con otros aspectos. Estos aspectos incluyen el manejo del bosque húmedo tropical, la relación con seres y especies no humanas, las prácticas de autocuidado basadas en la alimentación y la curación, las tácticas para recordar asociadas a la ingesta de diferentes sustancias y la interacción con ciertos artefactos y lugares determinados, y su pensamiento sobre lo sonoro vinculado a las prácticas comunicativas que incluyen de manera indistinta lo musical, lo verbal, lo visual y lo gestual dentro de sus cosmologías (Cayón, 2013; Hugh-Jones, 2017).

Ahora bien, los grupos Tukano estarían simultáneamente incluidos en el archivo sonoro generado por los cinco investigadores ya mencionados, en términos de la objetivación de sus prácticas expresivas y musicales en el sonido de estas grabaciones, pero estarían excluidos en términos de acceso y propiedad. Desde la llegada del antropólogo alemán Theodore Koch-Grünberg a la región de Vaupés a principios del siglo xx, las prácticas expresivas de los grupos Tukano se han empacado en diferentes formatos y se han transportado desde los bosques húmedos tropicales de esta región hasta los archivos establecidos en capitales imperiales. La función de estos formatos fue instrumental para el desarrollo de nociones lingüísticas, étnicas, raciales y de diferenciación cultural entre las poblaciones que fueron grabadas en el sonido con propósitos científicos (Ernst, 2013; Fisher y Krauss, 2015; Hill, 2015).

La invención y emergencia de este archivo paralelo, diferente al que poseen y administran los grupos Tukano, comenzó a principios del siglo xx cuando Koch-Grünberg realizó grabaciones de la expresividad de estos grupos de Vaupés (véase figura 2), empleando un fonógrafo suministrado por el Archivo Fonográfico de Berlín (Krauss, 2006: 67). Esta expedición, realizada entre los años 1903 y 1913, tuvo la intención de “construir una colección sistemática con una particular consideración por las series; y hacer grabaciones étnico-lingüísticas entre las tribus del grupo Pano y sus vecinos —en lo posible entre quienes vivían al lado de las rutas de alto flujo y de quienes se sabe muy poco o nada—” (Hempel, 2009: 189, traducción del autor). Los grupos que componen la familia lingüística Pano habitan en el extremo oeste de la Amazonia brasilera. Estos grupos no tienen relación directa con los grupos lingüísticos Tukano actuales.



de Brasil y Venezuela, tienen este tipo de repertorios *upaiwi*, debido a que estos constituyen uno de los aspectos principales que cada grupo tiene para demostrar su rango de veteranía en los sistemas diferenciados de organización social que existen en la región (Goldman, 2004). Las mujeres se unen a los repertorios *upaiwi* acompañando a cada danzante, pero no cantan ni portan ningún instrumento diferente de las cuyas<sup>2</sup> rebosadas con masato de yuca.

Las grabaciones realizadas por Koch-Grünberg difícilmente nos cuentan cuáles eran los instrumentos que acompañaban estos repertorios *upaiwi* debido a la cantidad de sonidos que generaba el fonógrafo. Sin embargo, es probable que durante la sesión de grabación las maracas *Haha* o el cetro *abo* estuvieran acompañando dichos repertorios. Sus sonidos probablemente fueron enmascarados por el mecanismo del cilindro de cera, aunque también es posible que Koch-Grünberg les hubiera pedido que no utilizaran sus instrumentos y que solo cantaran la melodía que él quería grabar. Esta segunda opinión parece mejor fundamentada en tanto que sigue el planteamiento del etnomusicólogo Julio Mendivil, quien ha sugerido que estas grabaciones se hicieron sin ningún tipo de acompañamiento dado el interés que el musicólogo Erich Von Hornbostel —colega de Koch-Grünberg— tenía en acceder únicamente a las líneas melódicas para luego analizar los sistemas tonales de los grupos indígenas catalogados por la expedición (Mendivil, 2006: 91). Posteriormente, el musicólogo alemán Fritz Bose transcribió dichas melodías a notación musical (Bose, 1927: 10).

El énfasis en separar las líneas melódicas de otros sonidos tiene adicional resonancia con la mirada fotográfica que Koch-Grünberg desarrolló durante los seis años de la expedición. Cuando el antropólogo Paul Hempel analizó las fotografías de Koch-Grünberg se percató de dos tendencias: la captura de elementos aislados en un fondo neutro y la caracterización de gestos específicos en series de eventos singulares. Hempel reconstruyó con sumo detalle la perspectiva de Koch-Grünberg y concluyó que sus elecciones y composiciones tenían la intención de preservar hechos culturales al “mostrar la fluidez de las interrelaciones entre la muestra fotográfica y la producción experimental de evidencia científica de los laboratorios de antropología de finales del siglo XIX” (Hempel, 2009: 194, traducción del autor). En ambos casos, la posicionalidad del micrófono y la mirada fotográfica de Koch-Grünberg se beneficiaron del efecto de encuadre que producen las imágenes audiovisuales. La introducción de tecnologías audiovisuales como giro metodológico y el desarrollo de otros modos de autoridad no fueron innovaciones de carácter personal. Estas nuevas formas de evidencia fueron requeridas por cierto tipo de museo alemán de la época que las consideró apropiadas para “[explorar] las características elementales de una humanidad unitaria” (Penny, 2002: 3, traducción del autor).

---

2 “Cuya” es una palabra en lengua yeral, incluida y empleada en el español que hablan en Vaupés, que hace referencia a un recipiente elaborado a partir de una calabaza.

## Dos viajeros ingleses en Vaupés

Hacia mediados del siglo xx hubo dos iniciativas de grabación que se desarrollaron un poco antes de que los académicos extranjeros fueran forzados a abandonar sus sitios de trabajo en Vaupés, debido a las confrontaciones violentas entre la guerrilla, los paramilitares y la policía (Miñana, 2009: 10). Una de ellas fue la expedición anglo-colombiana avalada por el Instituto Británico de Sonido Grabado, la Sociedad Real Geográfica y el Departamento de Etnografía del Museo Británico, entre 1961 y 1962; y la segunda corresponde a las grabaciones realizadas por el antropólogo norteamericano Irving Goldman entre 1976 y 1980, que contaron con el apoyo del Centro para la Etnomusicología de la Universidad de Columbia.

El antropólogo inglés Donald Tayler y el cineasta Brian Moser tenían veinticinco y veintinueve años respectivamente cuando visitaron Colombia por primera vez (Zarza, 2018). Sus trabajos incluyeron documentales, tales como *La guerra de los dioses* (1971), una colección de tres discografías grabadas en terreno hecha en cuatro lugares de Colombia, publicada en 1972, series artísticas de fotografías y un libro de viajes titulado *Comedores de cocaína*, publicado en Londres en 1965. Tayler y Moser tenían credenciales del Instituto Real de Etnografía y del Museo Británico cuando emprendieron su viaje. Sin embargo, ambos se autofinanciaron motivados por su “fascinación por visitar gente primitiva, vivir con ellos, pero sobretodo, grabar su música” (Moser y Tayler, 1965: 1).<sup>3</sup>

El inicio de la expedición de Moser y Tayler en Colombia coincidió con el lanzamiento de los doce discos grabados por Alcionilio Alves da Silva en 1961. Alves da Silva fue un sacerdote e investigador brasilero de la misión salesiana que publicó trabajos descriptivos sobre las comunidades indígenas de Vaupés que habitaban cerca de las misiones católicas ubicadas en los alrededores de los ríos Içana, Cauaburí y Vaupés (Alves da Silva, 1955; 1977). Entre las investigaciones de este misionero salesiano se destaca la producción de una colección de doce discos de larga duración prensados en Nueva York, titulada *Discoteca etno-músico-lingüística*, la cual fue financiada por el Centro de Pesquisas de Iabarâtê. Respecto a la posicionalidad del micrófono de Alves da Silva puede decirse que esta buscó enmarcar la expresividad de los “nuevos cristianos”, capturando y organizando distintas lenguas e instrumentos dentro del dominio acústico que constituyó su catálogo etno-músico-lingüístico. Las grabaciones y la curaduría que hizo Alves da Silva ejemplificó como la producción de conocimiento sobre la diferencia entre etnicidad, música y lengua iban de la mano con las tácticas de conversión y la administración de las poblaciones asociadas al poder y a las epistemologías del pensamiento colonial en Colombia (Ochoa, 2014).

---

3 Todas las citas que aparecen a continuación son traducciones del autor.

Volviendo a la comparación entre la expedición de Moser y Tayler, y la colección de Alves da Silva, puede decirse que para ambos proyectos de grabación los amerindios fueron sujetos musicales concebidos en términos completamente diferentes. Para Alves da Silva los amerindios eran “los nuevos cristianos” en proceso continuo de ser civilizados, un proceso que buscaba redimirlos de la obligación inhumana de trabajar en campos de caucho como esclavos condenados y desescolarizados. A Tayler y Moser, en cambio, no los movía un interés confesional a la hora de representar los modos de vida de los amerindios, dado que para ellos, los amerindios eran miembros de tribus intactas, cuyas tradiciones y conocimientos sobre botánica estaban inalterados y en peligro, y el mundo entero debía saberlo.

### **Escuchar la poesía de los pájaros o grabar la música de los Tukano**

Moser y Tayler produjeron una gran cantidad de audio en la cual se renderizaron prácticas musicales de la Sierra Nevada de Santa Marta, el golfo del Darién, la serranía del Perijá, la península de la Guajira, el delta del río San Juan en Chocó y el río Pirá-Paraná en Vaupés. De acuerdo con Moser y Tayler, la decisión de visitar Vaupés provino de un consejo que recibieron en Colombia por parte del biólogo norteamericano Richard Evans Shultes, quien estaba estudiando diferentes especies de caucho y plantas estimulantes en Colombia desde principios de la Segunda Guerra Mundial (Hawkins, 1972: 50; Moser y Tayler, 1965: 3). Posteriormente, ellos fueron asistidos por el padre Manuel Elorza, un misionero de la Orden Javeriana de Yarumal, para llegar hasta las comunidades localizadas en el río Pirá-Paraná. El padre Manuel Elorza, a pesar de ser descrito por Moser y Tayler como un misionero “joven y celoso”, les puso a su disposición a su guía personal, llamado José, quien vivía en la región y les conduciría hacia el lugar donde ya estaban dos antropólogos persas trabajando (Moser y Tayler, 1965: 37).

Volviendo sobre las grabaciones, en uno de los discos que contiene renderizados los eventos que Moser y Tayler presenciaron en el Pirá-Paraná se destacan los ensambles musicales masculinos de flautas de pan, duetos de flautas largas, caparazones de tortuga, flautas de cabeza de venado, flautas de hueso, silbatos de caracol y tambores de dos caras. En algunos casos, las muestras contenidas en el disco presentan un ensamblaje de fragmentos provenientes de diferentes grabaciones que se enlazan y se superponen uno tras otro. En otros casos, cada muestra presentó la singularidad de su evento. Entre todas estas muestras, el disco incluyó la grabación de una voz masculina cantando simultáneamente con un conjunto de flautas de pan. La grabación hace distinguibles la relación de similitud entre las variaciones de la línea melódica de la pieza presentada por la voz y las líneas melódicas presentadas por el conjunto instrumental hasta que los instrumentos terminaban de manera



repentina.<sup>4</sup> En el comentario acerca de esta grabación, Moser y Tayler describen los conjuntos de flautas de pan como una actividad en la que: “Dos hombres se acompañan el uno al otro por horas hasta el final, ascendiendo y descendiendo en la misma escala, contrabalanceándose rítmicamente el uno al otro en melodías afinadas pero repetitivas. [...] Cada clan tiene sus propias variaciones, en las que la mayoría de canciones se basan en danzas, aunque algunas son imitaciones de pájaros” (Moser y Tayler, 1965: 76.).

Esta observación acerca de cómo la interpretación instrumental de estas canciones y sus variaciones imitan a los pájaros, se asemeja ligeramente a los comentarios que Alves da Silva hizo sobre la interpretación de las flautas largas. Según él, los indígenas tukano han compuesto “varias melodías inspirados por la naturaleza, frecuentemente [tituladas] con nombres poéticos” (Alves da Silva, 1961: 9). Las descripciones de ambos grabadores hacen referencia a una importante distinción en la que se le asigna un papel a los no humanos dentro de la interpretación instrumental de los Tukano. Ambas descripciones se relacionan, pero los modos de asociación sugeridos en estas descripciones van en direcciones distintas. La posicionalidad del micrófono de Alves da Silva enfatiza en una relación de carácter mimético que la práctica musical tukano podría tener con los pájaros, mientras que la posicionalidad de Moser y Tayler presenta la práctica musical tukano como si esta estuviera, por naturaleza, encaminada hacia la poesía. Es en este sentido en el cual puede apreciarse el constante y profundo interés que Moser y Tayler le asignaron a grabar todo tipo de variaciones melódicas y su múltiple simultaneidad acompañada de varios instrumentos.

El disco que ambos editaron sobre los grupos Tukano de Vaupés incluyó danzas *upaiwi* acompañadas de maracas, cetros y bastones, en lugares en los que simultáneamente se cantaba, se gritaba y se recitaba. Existe una muestra de audio que se destaca entre las otras diez por tener una capa de percusión de morteros de madera en medio del bosque húmedo tropical. El sonido ambiente de los Tukano y el proceso de pulverizar las hojas de coca fueron nuevos elementos sonoros que Moser y Tayler consideraron como información valiosa que debía ser incluida en el disco. Este tipo de sonidos están completamente ausentes en la colección de Alves da Silva. Puede decirse que si bien dichas labores manuales, como pulverizar las hojas de coca calcinadas, eran actividades muy frecuentes entre los Tukano, estas carecían de todo interés para la posicionalidad del micrófono de Alves da Silva.

---

4 Para mejor detalle, escúchese la pista 4 del disco N.º 3 de la *Expedición anglo-colombiana* (Tayler y Moser, 1972).



## Sonidos para editar un fiel retrato

Ambas expediciones compartieron la relevancia y prominencia que se le confirió a las prácticas musicales ejecutadas por intérpretes masculinos. Estas colecciones se editaron buscando presentar las dos caras del “fiel retrato del indio vaupesano” a través de la música (Alves da Silva, 1961: 3, 4). Una de estas caras fue caracterizada por sus aptitudes para la ejecución de “danzas religiosas”, tal como llamó Alves da Silva a los repertorios *upaiwi*, y la otra se refirió a la destreza de los Tukano respecto a la ejecución instrumental, en la que se resalta “el increíble efecto de dos hombres que tocan simultáneamente dos caparazones de tortuga y un par de flautas de pan” (Moser y Tayler, 1965: 77). La fascinación de estos exploradores británicos por grabar tanto la música tradicional como el uso doméstico de sustancias estimulantes hace difícil discernir hasta qué punto sus grabaciones velaron el modo de vida de los Tukano durante el periodo posterior al auge del caucho. Los académicos que han escrito sobre esta región de Colombia han caracterizado este periodo como una serie de olas violentas e integradas a una forma de cotidianidad moldeada por la economía extractiva, los experimentos de las órdenes misioneras y las confrontaciones entre grupos lingüísticos Tukano por intercambios matrimoniales con otros grupos amerindios y su expansión territorial en la región (Cabrera, 2015; Correa, 1996; Montoya, 2015). Estos exploradores se encontraron con la difícil tarea de mirar y capturar en el sonido “el fiel retrato del indio vaupesano” durante un proceso de transformación social que no solo fue de tipo chamánico. De hecho, las dos caras paradójicas de este retrato los confrontaron tan profundamente que así dejaron grabada en su escritura la fuerte impresión que les causó visitar la misión principal de la Prefectura Apostólica de Mitú:

Esa noche, mientras tomábamos limonada fría con los padres, sus vidas parecían por un momento tener un halo de paz y lejanía. Ellos nos mostraron su museo con un incontable número de máscaras para la ceremonia de velación, que alguna vez fueron utilizadas por los indígenas de Vaupés. Parece una curiosa paradoja que estuviéramos entrando al territorio con la ayuda de una misión que a la vez estaba haciendo todo lo posible para desplazar la cultura que nosotros habíamos venido a ver desde lejos (Moser y Tayler, 1965: 37).

Esa noche mientras contemplaban este tipo de máscaras,<sup>5</sup> Moser y Tayler se adentraron en una fisura de la modernidad en la cual fueron confrontados por la perspectiva del historicismo misionero capaz de “neutralizar cualquier discusión sustantiva [...] sobre la condición de los grupos representados en ella” (Jaramillo y Del Cairo, 2013: 78). Esta perspectiva, o mejor, esta manera de ver y de ser visto, operó a partir de lo que Jefferson Jaramillo Marín y Carlos del Cairo llaman

---

5 Recientemente se han publicado dos artículos sobre estas colecciones de máscaras para la ceremonia de velación (véanse Correa, 2018 y Rossi, 2018).

“museificación”, una estrategia para hacer que ciertos objetos y realidades sociales le sean “funcionales a un régimen de memoria colectiva específico” (Jaramillo y Del Cairo, 2013: 78). Este régimen de memoria instrumentalizada por la Prefectura Apostólica a través de su museo, similar al régimen a partir del cual la colección de Alves da Silva produjo su valor, estableció una posicionalidad desde la cual los padres misioneros produjeron piezas para ser vistas o escuchadas como el deber ser tradicional —o incluso pasado— del indio vaupesano. La posicionalidad del micrófono de Moser y Tayler desarrolló su valor en el régimen de memoria creado a partir de sus relatos de viaje, en el cual los rasgos de “indigeneidad” del indio vaupesano no eran el retrato del pasado, sino las huellas sonoras de su supervivencia.

### Retratos paradójicos, fachadas y máscaras

Puede decirse que no hay una grabación de audio del uso ritual de las máscaras ceremoniales de velación “que alguna vez fueron utilizadas por los indígenas de Vaupés” (Moser y Tayler, 1965: 37) realizadas durante el tiempo en que Moser y Tayler visitaron la misión católica en Mitú. Ni en las colecciones de Alves da Silva, ni en las de Moser y Tayler, hubo mención al repertorio coral asociado a estas máscaras que los Cubeo actualmente llaman *Kuimaiye*. Algo similar le ocurrió a los instrumentos *yuruparí* y su ausencia en el archivo sonoro sobre los Tukano. De hecho, la colección de Alves da Silva acerca del “sentido musical indígena” sobresalió precisamente por excluir estas máscaras. Las ceremonias de velación indígenas y otros rituales de iniciación que requieren la presencia de estos instrumentos fueron fuertemente señalados y suprimidos por los misioneros católicos hacia finales de 1940, antes del establecimiento del Vicariato Apostólico de Mitú en 1949. En estas formas de aniquilación no solo se incluyó el confinamiento de estas máscaras para la venta o exhibición dentro de la misión (Goldman, 2004: 5), sino también la erradicación de especies locales de plantas *mihí* o *yagé* de los jardines familiares, la destrucción de las vasijas de cerámica utilizadas para contener el *yagé*, e incluso la obligación de enterrar o arrojar al río las cajas de plumaje y otros artefactos indispensables para su uso en ritos y bailes.

### Sonidos enmascarados

El uso ritual de estas máscaras, sin embargo, hizo parte del interés del antropólogo norteamericano Irving Goldman. Después de sus recurrentes visitas a Vaupés desde 1950, decidió grabar la interpretación con las máscaras durante la ceremonia de velación llamada *oyno*. Goldman estudió los grupos Cubeo-Hehénewa y Neambowa del bajo Vaupés, ubicados al norte del departamento de Vaupés, lejos de las regiones donde Alves da Silva y Moser y Tayler hicieron sus expediciones. El interés de Goldman en esta ceremonia se derivó de su investigación sobre ritos de velación

Arawak-Tukano y religiones indígenas del noroccidente amazónico. Desde mediados de 1940 hasta mediados de 1970, Goldman asistió a ceremonias *oyno* entre los grupos Cubeo-Hehénewa (*Hehénewa*) y Emi-Hehénewa (*Bahukiwa*) ubicados en la cuenca del río Cuduyarí, en las que se utilizaban máscaras hechas con corteza de árbol conocidas como *ta kahe* (Goldman, 2004: 292). La acción ritual de los grupos Cubeo-Hehénewa alrededor de la muerte fue uno de los asuntos antropológicos más importantes en la investigación de Goldman. Desde la posicionalidad del micrófono de Goldman, este rito aparece como un “performance operático” que combina música, palabra, narrativa y representación visual (Goldman, 2004: 244); a partir del cual se ensambla el pensamiento creativo y metafísico de los Cubeo-Hehénewa, dado que en dicha actuación confluyen la noción de persona, la multitud de ancestros Pamiva (*Kwaiwa*), la geografía mítica de Vaupés, la corporeidad otorgada por cada par de máscaras y la embriaguez obligatoria propiciada por el *yagé*.

Para aprender más sobre esta ceremonia de velación,<sup>6</sup> Goldman estableció una colaboración sin precedentes con Severiano Silva, Pedro Rodríguez y monseñor Belarmino Correa hacia finales de la década de los años setenta, después de interrumpir su prolongada residencia en Vaupés y regresar a Nueva York. Todos los documentos provenientes de dicha colaboración fueron recogidos por Goldman y posteriormente archivados en la colección titulada *Goldman Papers*, custodiada en los Archivos Nacionales de Antropología de la Institución Smithsonian ubicada en la ciudad de Maryland, Estados Unidos. Silva y Rodríguez eran indígenas catequistas, estudiantes destacados de la misión de Mitú, y miembros de dos diferentes clanes de los grupos Cubeo-Hehénewa: Silva es un Emi-Hehénewa de la comunidad de Camutí y Rodríguez un Wari-Hehénewa de la comunidad de Piracemo.

Es importante destacar aquí que durante esa década, los amerindios en Vaupés no eran considerados ciudadanos colombianos, lo cual significaba que para hacer cualquier trabajo debían ser contratados a través de un tercero. Los agentes intermediarios eran usualmente caucheros, quienes tramitaban una autorización previa con el monseñor local para poder llevarse a trabajar a los amerindios a las caucherías. El geólogo norteamericano Harlan Hawkins menciona que el pago por esos “trabajadores” en Vaupés era “raramente compensado en dinero y en cambio

6 Goldman entendió esta ceremonia como un dispositivo pedagógico y cosmológico de los Hehénewa, necesario para navegar las capas de los “órdenes metafísicos de su existencia” (Goldman, 2004: 295). Se necesitaría un estudio específico para analizar la relación entre la teorización de Goldman acerca del *oyno* y las iteraciones recientes de la ceremonia en las comunidades que visitó entre 1968 y 1975. Las celebraciones del *oyno* llevadas a cabo en Vaupés en épocas recientes han pasado inadvertidas por los investigadores que han escrito recientemente sobre el tema (Correa, 2018; Rossi, 2018), y en cierta manera, el tipo de análisis que estas publicaciones presentan continúa reforzando la historicidad y los imaginarios culturales de la modernidad maximizados por el museo de la misión, en el sentido en que sus elaboraciones ejercen un tipo de arbitraje sobre la ausencia y el deber ser de la ceremonia respectivamente.

consistía de tela, ropa, escopetas, radios de pila, máquinas de coser y cualquier otro artículo que los indígenas desearan. Los ítems eran revisados por el empleador” (Hawkins, 1972: 76).

En su carta del 23 de junio de 1978, Correa le respondió a Goldman confirmando su interés tanto en la colaboración como en apoyar a los estudiantes para lograr las metas asignadas. Adicionalmente, Correa le contó a Goldman que Silva y Rodríguez “consideraron que el plan es muy importante y que el hecho de que usted los haya invitado a ser parte del equipo de investigación les ha hecho alcanzar su meta de estudiar su cultura propia por sí mismos” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1). El acuerdo para realizar esta colaboración a distancia se completó el 14 de septiembre de 1978, cuando Goldman de manera entusiasta envió hojas de papel rayado, sobres, e instrucciones generales para hacer las entrevistas y escribir las respuestas del primer cuestionario con 22 preguntas, junto al cheque por \$199,99 dólares americanos<sup>7</sup> para retribuir a los “etnólogos indígenas en formación” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1) y para cubrir los gastos de envío del cuestionario por correo aéreo a Nueva York.

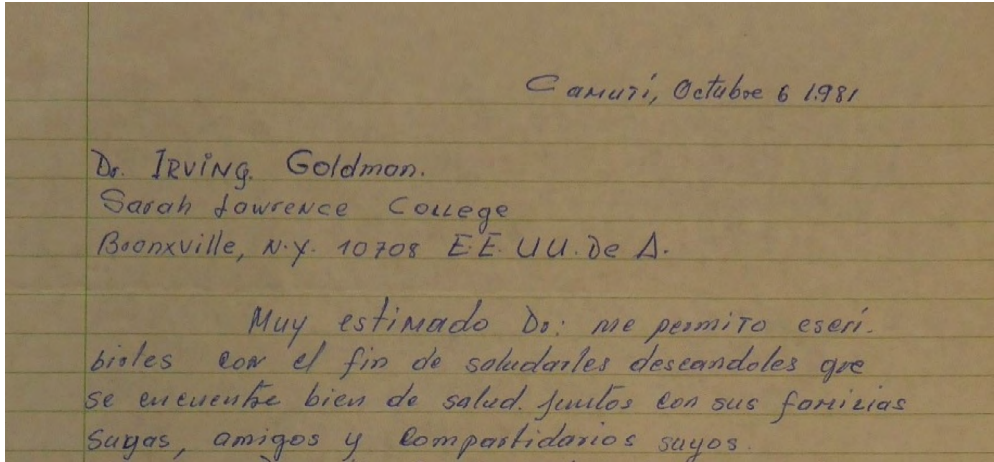
La colaboración entre Goldman, Silva, Rodríguez y Correa inició el 8 de febrero de 1979, cuando Silva y Rodríguez le enviaron a Goldman el primer cuestionario completo (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire N.º 1), y finalizó el 6 de octubre de 1981, cuando Silva regresó el quinto cuestionario. Después de cuatro años de colaboración bajo esa compleja y frágil estructura, Goldman recibió un total de nueve cuestionarios: cinco de Silva y dos de Rodríguez, en adición a otros dos de Luis Carlos Rodríguez, estudiante catequista de Piracemo, también de origen cubeo. Estos estudiantes redactaron las respuestas de cada uno de los cuestionarios basados en las entrevistas que realizaron a sus padres, tíos y abuelos. Ellos también realizaron grabaciones de audio de ceremonias de velación con máscaras y de ensambles instrumentales, tanto de flautas de pan como de repertorios *upaiwi*, todas ellas solicitadas por Goldman.

La última carta personal que le envió Silva a Goldman elogiaba la mutua colaboración intelectual y le expresaba sus saludos cordiales, pero también le manifestaba su descontento. Silva le recalca que debido a la constante reducción de su salario y a la decisión de Goldman de no continuar con el pago por la participación en el estudio, él no tenía ningún otro recurso salvo llenar el cuestionario con la ayuda de su papá. Silva le escribió “los otros no nos quisieron ayudar en este trabajo porque dijeron que el Dr. Goldman se estaba robando nuestras tradiciones [para su propio] beneficio. [Ellos dijeron] Que nuestras tradiciones y cultura son muy costosas y por eso no nos quisieron colaborar” (*Goldman Papers*, Caja 8, Serie 2, Questionnaire

---

7 En la actualidad, esta suma equivaldría aproximadamente a \$800 dólares, lo que significa que el primer trabajo pago de Silva y Rodríguez habría sido muy superior al valor de un salario mínimo legal vigente.

N.º 5). Silva tenía veintiún años de edad cuando sostuvo esta correspondencia escrita con Goldman (véase figura 3).



**Figura 3.** Fragmento de la última carta enviada por Severiano Silva a Irving Goldman

*Fuente:* fotografía del autor. Archivos Nacionales de Antropología, Institución Smithsonian.

La correspondencia entre Goldman, Silva, Rodríguez y Correa muestra que Goldman incrementó la suma para remunerar a su equipo cada vez que enviaba nuevos cuestionarios y papelería a Mitú, y además evidencia la cantidad de quejas que Goldman recibió de parte de sus asistentes de investigación. Esta animada conversación contrasta con el estilo de las cartas secas y casi telegráficas que firmaba monseñor Correa. Durante mi trabajo en estas comunidades entre 2012 y 2019 tuve la oportunidad de entrevistar a Silva y a Rodríguez, y ambos aseguraron que Goldman no les cumplió la promesa de pagarles por su trabajo. Ellos no sabían nada respecto a la correspondencia entre Goldman y Correa, y mucho menos sobre los cheques en dólares enviados desde Nueva York, los cuales Correa recibió pero no distribuyó. Sin comprender cómo toda esta correspondencia ocurrió, sus familiares —los hijos varones en especial— se conmovieron profundamente al ver las copias de los cuestionarios que yo les entregué luego de fotografiar las versiones manuscritas que reposan en la ciudad de Maryland. Al encontrarse frente a frente con la correspondencia entre Goldman y Correa mis interlocutores cubeos no supieron qué decir y guardaron un silencio tenso.

## Emergencia de los estudios musicales en la posicionalidad de Goldman

Severiano Silva y Luis Rodríguez no fueron los únicos colaboradores que influenciaron la posicionalidad del micrófono de Goldman al analizar las prácticas rituales y expresivas de los Cubeo-Hehénewa. En 1979, Goldman sostuvo correspondencia con la etnomusicóloga norteamericana Marina Roseman cuando cursaba su maestría en etnomusicología en la Universidad de Columbia. Roseman estuvo encargada de transcribir y preparar un manuscrito preliminar sobre “la música de los Cubeo”, basado en las primeras grabaciones de Goldman en Vaupés.<sup>8</sup> Roseman propuso una ruta etnomusicológica para analizar el repertorio *Kuimaiyie*, cuyo audio fue grabado por Goldman y Severiano en Mitú y Piracemo:

El objetivo principal es penetrar la lógica musical en estos ejemplos de los Cubeo, con la esperanza de que al descubrir el ordenamiento del fenómeno musical entendamos algo acerca de las maneras en que los Cubeo organizan su cultura y toman acciones sociales [...] y quizás podamos atrevernos a hacer generalizaciones sobre el ordenamiento conceptual del universo según los Cubeo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

En ese sentido, Roseman identificó dos elementos centrales de dicha organización del universo: la consistencia del repertorio del *oyno* como una totalidad en términos de su especificidad musical y la intraducibilidad del lenguaje de la magia empleado en esas canciones (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). En su prospecto, ella explicaba cómo la alternación entre segmentos que ocurría durante la interpretación de repertorios del *oyno* podía ser analizada extrayendo el contorno melódico de cada parte de la canción, empleando notación musical, gráficos, dibujos y transcripciones. Después de establecer las similitudes entre los segmentos, Roseman los presentó como un “sistema de entradas”. Tanto los especialistas rituales cubeo como el coro compartirían este sistema, pero más importante aún, este sistema constituiría el elemento central de su análisis musical (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence) (véase figura 4).

---

8 Ese mismo año a Goldman le robaron la grabadora Sony y algunos de los casetes relacionados con su investigación en Vaupés de su oficina en la Universidad de Columbia (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).





Roseman sabía, gracias a Goldman, que los Cubeo le dan mucho peso a la descendencia de sus ancestros a la hora de organizar los repertorios durante los ritos, así como al coordinar y liderar las voces del ensamble. Estas voces líderes correspondían a los especialistas rituales de alto rango dentro del sistema de parentesco cubeo. A partir de este “sistema de entradas”, Roseman identificó las similitudes entre los segmentos entonados en cada canción y la alternación de dichos segmentos, a través de una serie de variaciones durante la ceremonia grabada por Silva en los casetes de Goldman (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). Goldman parecía estar interesado en la teorización conceptual acerca de cómo la descendencia ancestral podía notarse a partir del sistema de entradas tal y como lo mencionó en una carta que le escribió a Roseman el 3 de febrero de 1979: “su prospecto tiene un alcance bastante amplio y promete producir un análisis innovador sobre la música de los Cubeo” (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Cubeo Music Correspondence 1975-1978). Desde la perspectiva de Roseman, estas eran ideas en proceso y en repetidas ocasiones le pidió más información a Goldman, especialmente sobre los datos lingüísticos que podrían ayudar a elucidar el significado de las canciones, para corroborar la solidez de sus propios argumentos (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

En varias ocasiones, Roseman manifestó que su mayor dificultad fue la traducción de las letras de las canciones y que el lenguaje mágico empleado en las canciones era desconocido por los cantantes cubeo. Los especialistas rituales hehénewa cantaban “en la lengua de los espíritus del *oyno*” sin saber la traducción directa del texto, pero profundamente inmersos en la intensidad del acto interpretativo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence). Roseman le dio a la notación musical y a la descripción textual un papel prominente para llevar a cabo un análisis más profundo de estas palabras compuestas, pues en su opinión,

[estas] podrían determinar las manipulaciones tonales y rítmicas que han tenido efecto en las transformaciones del vocabulario y la gramática. Por lo tanto, si bien los textos no son inmediatamente traducibles [...] podríamos propiciar y facilitar los medios para que futuros investigadores puedan desanudar el “coeficiente de rareza”. Aunque con la presentación de las condiciones musicales bajo las que produjimos nuestro texto podremos promover la revelación del coeficiente de inteligibilidad (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

A pesar de que este análisis, según Roseman, revelaba la lógica interna de la lengua de los espíritus del *oyno* y las condiciones musicales en las que los especialistas rituales hehénewa entonan las canciones, dicho análisis no le ayudó a Goldman a entender la función activa del estado de embriaguez con *yagé*, prerequisite para que los Cubeo interpretaran las canciones y condujeran la ceremonia. Aunque Goldman valoró el análisis etnomusicológico de Roseman, sus ideas respecto a los significados y los formalismos musicales no iban por el mismo camino. Roseman



escuchó la posicionalidad del micrófono de Goldman de otra manera, porque en su propia afinación prevalecían preguntas de otro *ámbito*, las cuales le distanciaron del interrogante inicial que motivó a Goldman a prestar una detallada atención a los sonidos. Aun cuando ella estuviera en lo cierto respecto al sistema de entradas, sus argumentos no tenían relación con las analíticas cubeo sobre cantar y escuchar canciones aun sin saber sus significados. Para Roseman, la rareza del lenguaje musicalizado del *oyno* se mantuvo en un nudo crítico de orden disciplinar, debido a un análisis musical incompleto que dejaba por fuera un punto clave al que solo podría penetrarse combinando antropología, etnomusicología y lingüística. Para Goldman, en cambio, era en el carácter operático de la ceremonia del *oyno* en el que se guardaban intrínsecamente la progresión de eventos míticos y se mostraban los elementos de la inevitabilidad y la poderosa continuidad de la muerte durante las interpretaciones rituales de los Cubeo, que él mismo quiso grabar en sonido.

### **Enmudeciendo y enmascarando los estudios musicales sobre los Cubeo**

Hacia finales de abril de 1979, Goldman le notificó a Roseman que él asumía que su manuscrito, junto con los diagramas musicales, aparecería en el libro que iba a ser publicado por Illinois University Press. La última correspondencia documentada entre Goldman y Roseman fue una carta de dos páginas escrita el 15 de noviembre de 1980, tiempo después de que a Goldman lo despidieran de la Universidad de Columbia por ser acusado de “comunista” (Price, 2004: 17), y luego de ser nuevamente contratado en la institución de educación superior Sarah Lawrence. En la carta de Goldman a Roseman, él le hacía ocho observaciones acerca del carácter plural de la voz, la relación con la representación, la relación entre el afecto y el mito, y finalmente, un comentario sobre la intraducibilidad de los repertorios *upaiwi*. La carta finaliza así:

Debo agradecerle por llamar mi atención hacia este material, el cual había estado ignorando debido a otros asuntos con las comunidades. Tal y como ahora están las cosas, voy a tener que informar a *Illinois Press* que no voy a alcanzar a cumplirles con la fecha límite de fin de año. Pero su material lo incluiremos antes de que usted se vaya a trabajo de campo y pierda el contacto con los Cubeo (*Goldman Papers*, Caja 2, Serie 1, Roseman Correspondence).

Sin embargo, en 1988, Illinois University Press rechazó el manuscrito de Goldman que incluía el análisis etnomusicológico de Roseman acerca de las grabaciones de audio del *oyno*, realizadas por Silva y Rodríguez bajo la supervisión a distancia coordinada por Goldman. No fue hasta el año 2004 que Columbia University Press publicó de manera póstuma el manuscrito de Goldman, editado por Peter J. Wilson, sin incluir el capítulo de Roseman sobre “música cubeo”, enmudeciendo y enmascarando la presencia sonora de la ceremonia del *oyno* en

su investigación. Ni siquiera el nombre de Roseman aparece visible en el libro. Paradójicamente, aunque el trabajo académico de Goldman mostró y reveló visiones fundamentales acerca de estos mundos audibles indígenas, también enmascaró la primera contribución etnomusicológica a la antropología de los Cubeo-Hehénewa. La posicionalidad del micrófono de Goldman osciló entre epistemologías indígenas, preocupaciones antropológicas, métodos experimentales de transcripción y formas arriesgadas de colaboración interdisciplinar en comunidades diferentes. Finalmente, en 2017 con el apoyo del Arcadia Fund, los Archivos Nacionales de Antropología digitalizaron las grabaciones de Goldman y otros casetes relacionados con su carrera académica, haciéndolos audibles y de consulta pública en línea a través de la página web de la Institución Smithsonian.<sup>9</sup>

### Oídos-micrófonos abiertos

Para concluir esta aproximación analítica a las grabaciones de audio, presento una alternativa metodológica para estudiar los archivos sonoros e interrogar los puntos de escucha de quienes generaron un tipo de documentación sobre las comunidades indígenas de Vaupés. Esta manera de escuchar y de trabajar con estos registros abre la investigación hacia horizontes guiados por preguntas que van más allá del interés por el tipo de géneros musicales contenidos en las grabaciones y se sumergen en los debates sobre lo audible y la producción de conocimiento a partir de archivos coloniales (Ochoa, 2014). El énfasis en la trayectoria de los grabadores de audio analizados en este artículo, buscó interrogar el archivo sonoro para conocer con mayor detalle las formas de relación basadas en la escucha que los motivaron a inscribir en sonido esos aspectos de los eventos que presenciaron durante sus trabajos de campo.

A diferencia de las representaciones escritas de estos eventos, su grabación del sonido está tan cerca del acto de presenciar, que en ocasiones nos resulta difícil escuchar una grabación buscando identificar simultáneamente la manera en que esta fue realizada. No obstante, este tipo de cercanía es ambigua, tal y como lo plantea Ana María Ochoa Gautier cuando dice que tanto la voz como lo sonoro “excede los límites de su propia inscripción” (Ochoa, 2014: 8). La descripción de las posicionalidades del micrófono de cuatro grabadores presentadas en este artículo entró en dicha ambigüedad para transformarla en una modalidad de trabajo con documentos sonoros buscando amplificar la relevancia de estos al interior del estudio de temas afines a la antropología amazónica y los estudios musicales y del sonido.

Tal y como aquí se ha mostrado, las grabaciones que Theodoro Koch-Grünberg, Brian Moser, Donald Tayler e Irving Goldman realizaron en el departamento de

---

9 Las grabaciones de audio de Goldman pueden accederse en el siguiente link: [http://collections.si.edu/search/results.htm?q=set\\_name:Irving+Goldman+Sound+Recordings+1968-1986](http://collections.si.edu/search/results.htm?q=set_name:Irving+Goldman+Sound+Recordings+1968-1986). (Consultado el 10 mayo de 2017).

Vaupés, fueron permeadas tanto por sus intereses de investigación, como por la transformación sociocultural y económica de las sociedades indígenas que visitaron durante inicios y mediados del siglo xx. Interrogar sus posicionalidades ha permitido profundizar en la historia reciente de la grabación en esta región de Colombia, ofreciendo una perspectiva que presenta las complejidades y las potencialidades de las formas de relación basadas en la escucha.

## Referencias bibliográficas

- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1955). “Os ritos fúnebres entre as tribos do Uaupés (Amazonas)”. En: *Anthropos*, vol. 50, N.º 4/6, pp. 593-601.
- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1961). *Discoteca etno-lingüístico-musical das tribos dos rios Uaupés, Içana e Cauaburi* [LP]. Centro de Pesquisas de Iauarete, Amazonas.
- Alves da Silva, Alcionilio Brüzzi (1977). *A civilização indígena do Uaupés. Observações antropológicas, etnográficas e sociológicas*. Libreria Ateneo Salesiano, Roma.
- Arango, Julian Jaramillo (2018). “Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia”. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, vol. 13, N.º 1, pp. 173-191.
- Ardevol, Elisenda y Lanzeni, Débora (2014). “Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología”. En: *Anthropologica*, vol. 32, N.º 33, pp. 11-38.
- Black, Steven (2017). “Anthropological ethics and the communicative affordances of audio-video recorders in ethnographic fieldwork: transduction as theory”. En: *American Anthropologist*, vol. 119, N.º 1, pp. 46-57.
- Bose, Fritz (1927). “Die musik der tukáno und desána”. En: *Jahrbuch für musikalische volks- und völkerkunde*, vol. 6, pp. 9-50.
- Brady, Erika (1999). *A spiral way. How the phonograph changed ethnography*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Caballero Parra, Carlos Andrés (2019). “The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia”. En: *Royal Collegue of Music in Stockholm*, N.º 5, pp. 55-71.
- Cabrera Becerra, Gabriel (2015). “Las publicaciones periódicas eclesiásticas y la visión sobre los indios como fuente para la historia de las misiones en el Alto Río Negro-Vaupés, 1913-1989”. En: *Historia y Sociedad*, vol. 28, pp. 17-45.
- Castrillón Vallejo, Juan Carlos (2022). “Sonidos enmascarados y archivos musicantes en la Amazonia colombiana”. En: Romero, Sergio y Torres, Rondy F. (eds.). *El Sonido que seremos: un rompecabezas imposible de prácticas musicales en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes, Bogotá (En prensa).
- Cayón, Luis (2013). *Pienso, luego creo: la teoría makuna del mundo*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- Clifford, James y Marcus, George E. (1986). *Writing culture. Poetics and politics of ethnography*. California University Press, California.
- Correa Rubio, François (1996). *Por el camino de la anaconda remedio*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Correa, François (2018). “Máscaras funerarias pãmiwa (cubeo). Sobre humanos y animales en el Noroeste Amazónico”. En: Kraus, Michael; Halbmayer, Ernst y Kummels, Ingrid (eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, pp. 227-252.
- Duncan, James y Gregory, Derek (1999). *Writes of passage*. Routledge, New York.
- Ernst, Wolfgang (2013). *Digital memory and the archive*. The University of Minnesota, Minneapolis.
- Fischer, Manuela y Krauss, Michael (2015). *Exploring the archive-historical photography from Latino America: The collection of the ethnologisches museum Berlin*. Böhlau verlag, Köln.
- Gitelman, Lisa (1999). *Scripts, grooves, and writing machines: representing technology in the Edison era*. Stanford University Press, California.
- Goldman, Irving (2004). *Cubeo Hehénewa religious thought. Metaphysics of a Northwestern Amazonian people*. Columbia University Press, New York.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 2, Serie 1, Cubeo Music Correspondence 1975-1978.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 2, Serie 1, Cubeo Music, Roseman Correspondence.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 8, Serie 2, Field Research, Correspondence, Questionnaire N.º 1.
- Goldman Papers*. Archivos Nacionales de Antropología, Instituto Smithsonian. Caja 8, Serie 2, Field Research, Correspondence, Questionnaire N.º 5.
- Gómez Correal, Diana y Ojeda, Diana (2019). “Feminismo y antropología en Colombia: aportes epistemológicos, diálogos difíciles y tareas pendientes”. En: Caidedo, Alhena (ed.). *Antropología y feminismo*. Samaya Ediciones, Popayán, pp. 101-137.
- Hawkins, Harlan (1972). *Mitú, Colombia. A geographical analysis of an isolated rubber Port*. Tesis de doctorado, University of Florida, Florida.
- Hempel, Paul (2009). “Theodor Koch-Grünberg and visual anthropology in early twentieth-century German anthropology”. En: Morton, Christopher y Edwards, Elizabeth (eds.). *Photography, anthropology and history: expanding the frame*. Tylor & Francis Group, London, pp. 184-206.
- Hill, Jonathan (2015). “Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía”. En: Brabec de Mori, Bernd; Lewy, Matthias y García, Miguel (eds.). *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Verlag, Berlin, pp. 181-193.
- Hood, Mantle (1971). *The ethnomusicologist*. McGraw-Hill, New York.
- Hugh-Jones, Stephen (1993). “Clear descent or ambiguous houses? A re-examination of tukanoan social organization”. En: *L’Homme*, vol. 33, pp. 95-120.
- Hugh-Jones, Stephen (2017). “Body tubes and synaesthesia”. En: *Mundo Amazónico*, vol. 8, N.º 1, pp. 27-78.
- Jaramillo Marín, Jefferson y Del Cairo, Carlos (2013). “Los dilemas de la museificación. Reflexiones en torno a dos iniciativas estatales de construcción de memoria colectiva en Colombia”. En: *Memoria y sociedad*, vol. 17, N.º 35, pp. 76-92.
- Krauss, Michael (2006). “Theodor Koch-Grünberg. Gravações fonográficas no Norte da Amazônia”. En: Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (eds.). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin, pp. 67-80.
- Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (2006). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin.

- Meintjes, Louise (2003). *Sound of Africa! Making music Zulu in a South African studio*. Duke University Press, New York.
- Mendívil, Julio (2006). “Os registros sonoros de Theodor Koch-Grünberg e seus significados para a musicologia comparativa”. En: Koch, Lars-Christian y Ziegler, Susanne (eds.). *Theodor Koch-Grünberg. Gravações em cilindros do Brasil (1911-1913)* [CD]. Berliner Phonogramm-Archiv, Berlin, pp. 81-95.
- Miñana Blasco, Carlos (2009). “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte. Campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada”. En: *A Contratiempo*, vol. 14, pp. 1-20.
- Montoya Upegui, Laura (2015). “Estrategias de evangelización y catequización de las misioneras Lauritas en el Occidente Antioqueño (1914-1925)”. En: *Revista de Estudios Sociales*, vol. 51, pp. 118-131.
- Moreno Ortiz, Juan Carlos (2010). “Filosofía de la ciencia en Colombia. Historia de su desarrollo”. En: *Praxis Filosófica*, N.º 31 (julio-diciembre), pp. 159-168.
- Moser, Brian y Tayler, Donald (1965). *The Cocaine eaters*. Longmans, London.
- Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century colombia*. Duke University Press, Durham.
- Penny, H. Glenn (2002). *Objects of culture. Ethnology and ethnographic museums in imperial Germany*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Price, David (2004). “Standing up for academic freedom. The case of Irving Goldman”. En: *Anthropology Today*, vol. 20, pp. 16-21.
- Quijano, Anibal y Wallerstein, Immanuel (1992). “Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system”. En: *International Journal of Social Sciences*, vol. 134, pp. 550-557.
- Rossi Idárraga, María (2018). “Antropología, máscaras funerarias y ausencia de prácticas de duelo” En: Kraus, Michael; Halbmayer, Ernst y Kummels, Ingrid (eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, pp. 253-272.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. Pantheon Books, New York.
- Tayler, Donald y Moser, Brian (1972). *The music of some indian tribes of Colombia: Anglo-Colombian Recording Expedition 1960-61*. British Institute of Recorded Sound, London.
- Tobón R., Alejandro y López, Gustavo (2009). “María Eugenia Londoño, una vida para darle voz a las músicas de Colombia”. En: *A Contratiempo*, vol. 13, pp. 1-21.
- Venuti, Lawrence (1993). “Translation as cultural politics. Regimes of domestication in English”. En: *Textual Practice*, vol. 7, N.º 2, pp. 208-223.
- Zarza Canova, Andrea (17 de marzo de 2018). “British Library sound archive - Anglo-Colombian Recording Expedition, 1960-1961”. En: *NTS* [Entrada de Blog]. [En línea:] <https://www.nts.live/editorial/british-library-sound-archive-anglo-colombian>. (Consultado el 29 de enero de 2020).





## El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a03>

Arihana Villamil Ader

Candidata a doctorado en Antropología, Universidad de Niza Côte d'Azur (UCA). URMIS/Sociedad Francesa de Etnomusicología/IRMM. Dirección electrónica: [arihana.villamil@gmail.com](mailto:arihana.villamil@gmail.com). ORCID: [0000-0002-0010-7444](https://orcid.org/0000-0002-0010-7444)

Álvaro Ortega Gutiérrez

Candidato a magíster en Músicas de América Latina y el Caribe —Investigación—, Universidad de Antioquia. Miembro IASPM-LA/Fédération Internationale Willems. Dirección electrónica: [duwua.ortega@gmail.com](mailto:duwua.ortega@gmail.com). ORCID: [0000-0003-3681-1828](https://orcid.org/0000-0003-3681-1828)



Texto recibido: 01/12/2020; aprobación final: 15/02/21

**Resumen.** El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se realiza en Ovejas (Sucre, Colombia), es una de las escenas locales más reconocidas para la música de gaita larga colombiana. En esta, las categorías de pertenencia (locales, de raza y de género) que afectan la música, se reconfiguran en espacios como la *tarima* y las *parrandas*, ambos marcados por asuntos de distinción a través de lo musical. En este artículo, ponemos en perspectiva los discursos sobre la identidad y la música, y analizamos en qué medida lo sonoro constituye una vía de relación corporal y emocional entre los sujetos.

**Palabras clave:** música de gaita larga, festival, escena musical, multiculturalismo, Caribe, identidad.

### The Francisco Llirene National Gaita Festival and the Colombian gaita larga musical scene

**Abstract.** The National Festival of gaitas Francisco Llirene, held in Ovejas (Sucre, Colombia), is one of the most widely recognized local scenes for Colombian gaita larga music. In this festival, the categories of belonging (local, race, and gender) that affect the music are reconfigured in spaces such as the *tarima* and the *parrandas*, both marked by issues of distinction through music. In this article, we put into

1 Este artículo se basa en una investigación de doctorado en antropología iniciada en 2014 por Arihana Villamil, y en una investigación de maestría iniciada en 2018 por Álvaro Ortega.



perspective the discourses on identity and music, and we analyze to what extent the sound constitutes a way of physical and emotional relationship between the subjects.

*Keywords:* gaita, festival, musical scene, multiculturalism, Caribbean, identity.

## O Festival nacional de Gaitas Francisco Llirene e a cena da gaita longa colombiana.

**Resumo.** O Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se realiza em Ovejas (Sucre, Colômbia), é uma das cenas locais mais conhecidas para a música de gaita longa colombiana. Em ela, as categorias de pertença (locais, de raça e de gênero) que afetam à música, se reconfiguram em espaços como *la tarima* e *las parrandas*, os dois marcados por questões de distinção através do musical. Em este artigo, colocamos em perspectiva os discursos sobre a identidade e a música, e analisamos como é que o auditivo constitui uma linha de relacionamento corporal e emocional entre os sujeitos.

*Palavras-chave.* Gaita, Festival, Cena musical, Multiculturalismo, Caribe, Identidade.

## Le Festival National des Gaitas Francisco Llirene et la scène de la gaita larga colombienne

**Résumé.** Le festival National des Gaitas Francisco Llirene, qui est réalisé à Ovejas (Sucre, Colombie), c'est une des scènes locales plus connus pour la musique de la gaita laraga colombienne. Dans cette scène, les catégories d'affiliation (locaux, de la race et du genre) qui touche la musique, sont élaboré à nouveau dans endroits comme l'estrade et les parrandas (fêtes), tous deux marqués par des affaires de distinction à travers la musique. Dans cet article, il est mis en perspective les discours sur l'identité et la musique, et ils sont analysé dans quelles mesures ce qui est sonore constitue une voie de relation corporel et émotionnel entre des individus.

*Mots-clés.* Gaita, Festival, Scène musical, Multiculturalisme, Caraïbe, Identité

## Introducción

Aunque en Colombia existen muchos festivales que celebran la música de gaita larga, el Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene del municipio de Ovejas (departamento de Sucre, Colombia), también llamado “La universidad de la gaita”, es considerado como uno de los más importantes. El festival fue creado en 1985, siendo el primero del país que se centra principalmente en la música de gaita; ocurre todos los años alrededor del 12 de octubre, “el día de la raza”, el fin de semana siguiente a la fiesta de san Francisco de Asís, patrono del pueblo.<sup>2</sup>

---

2 Las gaitas largas son dos aerófonos que se elaboran con un cactus llamado “cardón”. Miden aproximadamente 80 centímetros (dependiendo del tamaño del ejecutante y del fabricante) y tienen cinco orificios para la *gaita hembra* y dos orificios para la *gaita macho*. Sus “cabezas” están hechas de cera de abejas y carbón vegetal molido, en las que se introduce la base de una pluma de pato o pavo y a través de las cuales se sopla para obtener el sonido. Si bien estos instrumentos son de origen supuestamente precolombino, las formas de interpretarlos han estado influenciadas por el contexto colonial. Existe otro instrumento llamado “gaita corta” o “gaita machihembrada”, fabricado con los mismos materiales. Este es más pequeño (entre 30 y 50 centímetros) y consta de siete orificios. En su contexto actual, lo que denominamos música de gaita larga es un formato que reúne tres tambores (tambora, llamador y tambor Alegre), además del canto, las maracas y las gaitas.



Desde su creación, la capacidad de convocatoria del festival congrega músicos, bailarines, decimeros y público de toda la región circundante a los montes de María, de departamentos cercanos como Córdoba, Bolívar, Magdalena y Atlántico, así como del interior del país y del mundo. Además, desde 2015, la Ley 1756 estipula que el festival es patrimonio cultural e intangible nacional. Esto le concede un estatus especial así como un marco legal y una parte del presupuesto nacional del Plan Especial de Salvaguardia (PES). Lo que se destaca, a través del artículo 4 de la ley, es que “se declaren bienes de interés cultural de la Nación los instrumentos musicales Gaitas o Chuanas así como la indumentaria típica que lucen los intérpretes del instrumento” (Congreso de Colombia, 2 de julio de 2015). Estos planteamientos, heredados del paradigma folclórico y de la obra de los Zapata Olivella con los Gaiteros de San Jacinto, son así institucionalizados dentro del mosaico multicultural colombiano.

Por otra parte, para las y los músicos de gaita larga, el festival constituye un espacio vital de encuentro y aprendizaje. Siendo un evento competitivo, ganar un primer puesto en Ovejas representa un reconocimiento importante en la carrera de un músico. Excepto los grupos que circulan internacionalmente como “Paito y los gaiteros de Punta Brava” o “Los Gaiteros de San Jacinto” —que no participan en este festival, o participan muy poco—, para el resto de los gaiteros y las gaiteras, Ovejas es un espacio de legitimación y visibilización. El proceso de formación de grupos y la teatralización de la música de gaita larga que se consolidó dentro del festival, así como los criterios de evaluación, de vestuario y de comportamiento establecidos en los reglamentos de la competencia, han moldeado esta música tanto en sus aspectos sonoros (modalidades rítmicas, tiempos de presentación, formatos), como en sus manifestaciones sociales (como práctica vital donde la tarima media la interacción entre las personas y su relación con la música).

Para entender las repercusiones que ha tenido el festival en la música de gaita larga, en este artículo nos enfocamos en tres aspectos. El primero aborda la relación entre el festival y la movilización de imaginarios identitarios étnicos, raciales, locales, regionales y nacionales en la música de gaita larga. El segundo tiene que ver con lo que llamamos la “escena de la gaita larga”, siguiendo los postulados de Bennett y Peterson (2004) y Mendívil y Spencer (2016) sobre las escenas musicales. Por último, analizamos las corporalidades y emocionalidades que se movilizan en las *parrandas* que ocurren durante el festival.

### **El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene: la música de gaita larga ante el desafío de la diversidad**

En esta primera parte proponemos analizar la manera en que las categorizaciones presentes en la música de gaita larga, han sido marcadas por los discursos sobre la identidad. Varios autores han escrito sobre la forma en que los festivales folclóricos han influenciado las prácticas expresivas que han puesto en escena (Birenbaum,



2019; Carbó, 2003; Convers y Ochoa, 2007; Cunin y Gutiérrez, 2006; Lara Ramos, 2011; Miñana Blasco, 2000; Nieves Oviedo, 2008; Ochoa Gautier, 2003a y 2003b; F. Ochoa, 2013; Quintana, 2009; Rojas, 2013; Spencer, 2020; Wade, 2002). En el intento de clasificar las diversas prácticas culturales presentes en el territorio colombiano, los festivales han sido acusados de cosificar y “encerrar” las prácticas culturales en supuestos “cánones de autenticidad” (Nieves, 2008; Ochoa Gautier, 2002) que aprisionan sus intérpretes dentro de patrones difíciles de cambiar.

En el caso de la música de gaita larga, encontramos categorizaciones que relacionan identificaciones raciales, étnicas y de género con características sonoras. Por ejemplo, el estilo “indígena” tendría tendencia a ser lento, “melancólico”, pausado y con aspectos rítmico-melódicos poco dinámicos, y el estilo “negro” a mayores desarrollos rítmicos, ritmos más rápidos y “alegres”.<sup>3</sup> También, se observan categorías que relacionan la música con pertenencias locales (“ovejero”, “sanjacintero”, “carmero”, entre otras). Estas categorías comienzan a surgir a partir de la década de los noventa, momento que coincide con el advenimiento de la perspectiva pluriétnica y multicultural de la Constitución de 1991, pero también con la aparición de la categoría *world music* en la industria discográfica (Barnat, 2015; Nieves Oviedo, 2008; Ochoa Gautier, 2003b). Los festivales de gaita, y en particular el festival de Ovejas, han sido determinantes en la manera en que estas categorías se institucionalizaron. Al esencializar los sujetos y las sonoridades, estas caracterizaciones reducen las capacidades creativas y performativas, que a través de lo sonoro, expresan los y las intérpretes de música de gaita larga, y velan la realidad histórica y social de los sujetos.

Como plantea Ochoa Gautier, dentro del paradigma multicultural, los festivales y las manifestaciones competitivas son los principales lugares en los que se manifiestan las expresiones artísticas de diferentes partes del país, y es en ellos donde la diversidad se convierte en un “terreno disputado” (Ochoa Gautier, 2003a: 34). Si bien, en Colombia los festivales surgieron durante la segunda mitad del siglo XX, influenciados por el marco del paradigma folclórico nacional,<sup>4</sup> es desde los años ochenta cuando estos, alentados por los nuevos discursos políticos sobre la diversidad, han empezado a convertirse en una práctica institucional (Pardo, 2009: 21). Esto se debe en parte a la necesidad de identificar el patrimonio que está en peligro de desaparecer. Un estudio publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2013, refleja este concepto y afirma el papel de los festivales en la promoción de las culturas locales y la construcción del proyecto nacional: “Los festivales son

3 Sobre este tema véanse: Convers y Ochoa, 2007; Lara Ramos, 2011 y 2016; F. Ochoa, 2013; Revista Festigaitas, 2009.

4 En Colombia casos como el Festival de la Leyenda Vallenata (1968) y el festival del Banco, Magdalena (1970), fueron pioneros en la exaltación de las expresiones culturales locales, y sirvieron de ejemplo para los demás festivales.

una puerta para conocer un país y sus regiones, fomentando la integración de las comunidades hacia un proyecto de unidad nacional” (2013: 10); “los festivales son eventos en que la cultura se revitaliza, reinventándose a sí misma por medio de un despliegue lúdico de sus imaginarios culturales” (2013: 13).

En el caso de los festivales que afirman tener un anclaje “local” o “folclórico”, como es el caso del festival de Ovejas, estos se han constituido en procesos de “invención de tradiciones” (Hobsbawn y Ranger, 1983), que acompañan a los mecanismos de diferenciación que precedieron la Constitución de 1991. En cuanto al festival de Ovejas y a la música de gaita larga, las categorías de diferenciación entre ritmos,<sup>5</sup> músicos, estilos o “escuelas” de gaita, se constituyeron progresivamente, a medida que se fue llevando a cabo lo que David Lara (2011) denomina “la tarimización de la cultura gaitera”, es decir, la transformación de la experiencia vital de la gaita a partir de la introducción del elemento “tarima”. Esto, a pesar de que en un principio, el festival se haya dado como misión defender y salvaguardar una práctica que estaba en peligro de desaparecer.

En efecto, según la página web del festival, ante la creciente popularidad de la música comercial, especialmente del vallenato, el temor de los primeros gestores era que los gaiteros dejaran de tocar su música y murieran llevándose su conocimiento: “Aparte de resucitar un género musical que se encontraba en el anonimato, éstos señores, sintieron la necesidad histórica de rescatar nuestras tradiciones folklóricas, especialmente aquellas que estaban íntimamente relacionadas con el género de gaita y de paso revivir la actividad musical, motivando la organización de grupos que se encontraban dispersos en la región” (Festigaitas, citado en Villamil, 2013).

Sin embargo, según David Lara, con la aparición del festival de Ovejas (y luego los demás festivales de gaita),<sup>6</sup> la música de gaita larga dejó de ser interpretada en espacios inscritos en la cotidianidad de los músicos (velaciones, fiestas patronales, corralejas, entre otros) para manifestarse casi exclusivamente mediante una tarima. Convers y Ochoa hacen el mismo análisis: “Si bien los festivales han sido de mucha

5 Aunque cada festival hable de “ritmos”, estos no se definen exactamente de la misma manera en cada localidad o en cada intérprete: el “ritmo” de gaita corrida no es interpretado de la misma manera por un músico de Ovejas que por uno de San Jacinto (véanse por ejemplo Muñoz y Rendón, 1993 y F. Ochoa, 2013); además, los contornos melódico-rítmicos pueden variar tanto en un mismo intérprete como entre un intérprete y otro. Por esta razón, preferimos definirlos como modalidades rítmicas (Carbó Ronderos, 2003), ya que estas implican las variabilidades propias de las músicas de tradición oral.

6 Las fechas de fundación de los principales festivales de gaita son: Ovejas, 1985; San Jacinto, 1989; barrio El Socorro (Cartagena), 1990; Guacamayal, 1995; Soplaviento, 2015; y Pueblo Nuevo, 2018. Otros encuentros son: en Cartagena, el Festival Regional de Gaitas del barrio San Sebastián de Ternera (sin datos), Blas del Ezo (1992) y el Festival de Gaitas Virgen de las Mercedes en el barrio El Cabrero (1985); en Bogotá, el encuentro Gaitas en la Capital (2015); y en San Onofre, el Encuentro de Integración Cultural (1983) y el Festival de la Cultura Afro-sabanera (1991).

utilidad, también han tenido repercusiones negativas, pues han generado la pérdida de la función ritual y comunitaria del músico en los pueblos, cambiándose ésta por la de la competencia y anhelo de éxito y popularidad” (2007: 36). Según estos autores, al ser mediada por una tarima (con todo su aparato estructural y tecnológico), la música de gaita larga dejó de desempeñar un papel en la cohesión social, para manifestarse únicamente a través de la performatividad y la competencia. En este postulado, la música dejó de hacer parte de “la cultura” (en el sentido antropológico del término), y se volvió “cultura” en el sentido que le han dado las políticas culturales colombianas en las últimas décadas (Cunin, 2003). Si bien concordamos con el hecho de que se han transformado las prácticas vitales de la música de gaita larga, en este artículo argumentamos que los espacios de goce e intimidad no han desaparecido sino que se han desplazado, sin perder su fuerza para las personas implicadas.

### ***Lo folclórico, lo popular y lo mestizo en la música de gaita larga***

La teatralización de la música de gaita larga en el festival es propia del paradigma folclórico que se gestó en Colombia desde la década de 1920, y tuvo una expresión política en la postura pluriétnica y multicultural de la Constitución de 1991 (Birenbaum, 2019). En Colombia, la aparición del paradigma folclórico estuvo relacionada con posturas ideológicas de mestizaje que buscaron resguardar lo popular en la nación (Silva, 2005). Para Birenbaum, la doctrina folclórica fue la cara pública más importante del discurso sobre el mestizaje, en el cual la heterogeneidad regional fue circunscrita a la homogeneidad nacional como estrategia de control social y poder político sobre las minorías (2019: 172).<sup>7</sup> Las personas que portaban estos postulados, diferenciaban las prácticas “tradicionales” de aquellas que presentaban cierta contaminación de “modernidad”. En palabras de Birenbaum, se trató de una “purificación” que buscó eliminar las históricas fecundaciones cruzadas; solo se exponían las prácticas que cumplieran con el estándar de “tradicición” requerido por los folcloristas, a la vez que las relacionaban con una de las categorías propias del mestizaje —indígena, negro o español— (2019: 170).

En el marco de este paradigma, durante la década de los cincuenta, los hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella conformaron el grupo Danzas Folclóricas Colombianas con músicos de diferentes partes del Caribe y el Pacífico colombiano (Birenbaum, 2019: 210). Con esta agrupación realizaron su primera gira nacional en 1954 y la primera internacional en 1956. En su nómina contaban con músicos sanjacinteros como José Lara, Juan Lara y Toño Fernández, quienes posteriormente conformaron el grupo Los Gaiteros de San Jacinto. En las carátulas de la abundante producción discográfica de este grupo, pueden observarse

7 Véase también Wade, 1998.

elementos como el pañuelo rojo “rabo e gallo”, el sombrero “vueltaio”, la camisa y el pantalón blancos y la “mochila”. Aunque sea creación de los Zapata Olivella, hoy en día este vestuario es considerado como tradicional de los gaiteros (Congreso de Colombia, 2015: artículo 4).

La consolidación de este grupo tuvo dos consecuencias. Primero, propició que la industria musical, dominada en esa época por Discos Fuentes y la CBS, centrara su atención durante más de treinta años en la producción discográfica del grupo Los Gaiteros de San Jacinto (Sarmiento, 2019).<sup>8</sup> La primera grabación comercial de este grupo se realizó en 1968; no obstante, ya existían otros grupos de gaita que habían grabado: es el caso de Silvestre Julio y su conjunto de gaitas (1953), Los Padilla (1966) y el Conjunto Maravilla (1966); aunque estos no tuvieron mayor resonancia (Sarmiento, 2019). Entre las hipótesis que explican esta diferencia, se encuentra el hecho de que en ese entonces, la música de gaita no representaba un valor competitivo dentro del mercado musical nacional. Otra explicación se encuentra en la labor artística y militante de los Zapata Olivella, que contribuyó a desarrollar un extenso trabajo de valoración e investigación en torno a la localidad de San Jacinto.<sup>9</sup> El aporte de esta producción para la visibilidad de la música de gaita larga fue trascendental; sin embargo, al enfocar su atención casi exclusivamente en un solo grupo, estas producciones contribuyeron a invisibilizar otras manifestaciones de esta música.

Segundo, estos procesos favorecieron la creación de cánones sonoros y estéticos que no existían previamente. Siguiendo estos modelos, los festivales folclóricos favorecieron la estandarización de la vestimenta en los músicos y los bailarines, la conformación de conjuntos y grupos, la creación de categorías interpretativas y “ritmos”, así como la separación del músico, el oyente y el bailarín activo. Con esto, introdujeron una relación vertical entre músicos y oyentes, donde la interacción cercana (cuerpo a cuerpo) es remplazada por el *performance*.<sup>10</sup> En este orden de ideas, los festivales han desempeñado un papel determinante en la institucionalización de estas convenciones. Rápidamente, a partir del festival de Ovejas y los posteriores festivales de gaita, estos se transformaron en los principales lugares de confluencia

8 Aunque el nombre del grupo Los Gaiteros de San Jacinto, alude a una localidad específica, muchos de sus integrantes provenían de otros lugares: Catalino Parra, Gregorio Almeida y José Tobías Estrada eran de Soplaviento; y Gabriel Torregrosa del Yucal y Nicolás Hernández, de San Juan Nepomuceno. Solo Antonio Fernández, Nolasco Mejía, José y Juan Lara, Eliecer Meléndez y Antonio Rodríguez eran sanjacinteros.

9 Es el caso, por ejemplo, de las investigaciones realizadas por George List, quien trabajó mano a mano con los Zapata Olivella durante los años sesenta y setenta (véanse List, 1973, 1983, 1991 y 2011).

10 Para este artículo el *performance* es entendido como “los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación” (Madrid, 2019), e implica tanto la música misma —lo sonoro—, la forma como se hace —lo interpretativo—, así como el sentido que se le atribuye —lo cultural—.

para las y los músicos de gaita larga: intérpretes provenientes de lugares como San Onofre, Cartagena, Ovejas, San Jacinto, islas del Rosario y Guacamayal, entre otros, se encontraban en estos festivales para intercambiar ideas, códigos sonoros, melodías y formas compartidas de entender el mundo.

Así, aunque el aspecto metronómico y la delimitación estructural de los inicios y finales de los temas en la música de gaita larga, se transformaron gracias a la circulación masiva de los discos (Sarmiento, 2019: 111), fue en la tarima de los festivales donde se consolidaron los ritmos: gaita, porro y merengue.<sup>11</sup> Muchos gaiteros de avanzada edad conocieron estas modalidades rítmicas solo cuando participaron por primera vez en el festival de Ovejas. Como lo afirma Lara, antes de eso los ritmos se definían como “sones por arriba” y “sones por abajo” (2016). No es extraño entonces que muchas conformaciones instrumentales, así como otros “ritmos” desaparecieran o se transformaran con la aparición del festival, aunque también habría espacio para nuevas categorías competitivas y nuevos vestuarios.

Según el gaitero Roberto Guzmán, quien se formó en la música de gaita larga en las universidades de Cartagena en los años ochenta, las primeras versiones del festival presentaban instrumentos y formas expresivas que no se ven en la actualidad, ya que el festival las eliminó o las modificó:

[...] yo vi grupos cuyos integrantes tocaban una raspa [...] una guacharaca pero del morro de un armadillo, y grupos que uno de los integrantes lleva una guacharaca de lata [hace un gesto con las manos indicando su altura por encima de la cabeza], no corta como los guacharaceros de vallenato, sino más larga; vi cantantes que andaban con su propia maraquita, vi grupos de gaita corta que andaban con su propio maraquero, pero que uno de los integrantes andaba con sus dos guachecitos, incluso hasta el nombre de los ritmos eran cosas que no les importaba mucho a ellos... entonces cuando ellos te decían “tocate un son”, quería decir: “tócate lo que quieras”. Entonces, ahí vinieron luego los tire aflojes que sí merengue, que sí puya y tal [...] (entrevista personal, Roberto Guzmán con Álvaro Ortega, 2019).

## La escena musical de la gaita larga

Para aportar una mirada alternativa al impacto del festival de Ovejas sobre la música de gaita larga, en este artículo analizamos este festival a la luz de la teoría de las escenas musicales. Esta teoría ha sido desarrollada a partir de los años noventa por investigadores vinculados a los estudios culturales. En esta, autores como Bennet y

11 Como explicamos en la nota al pie 5, no existe una única manera de interpretar los “ritmos”. A pesar de que los festivales usan este término, en realidad se trata más de modalidades rítmicas que vendrían siendo “acuerdos culturales” (Agawu, 2006), en los que las y los músicos entienden las delimitaciones de los contornos melódicos y rítmicos, que se encuentran en el “campo de dispersión” (Arom, 2001).

Peterson (2004), Bennet y Rogers (2016), Mendívil y Spencer (2016) y Straw (1991), plantean que las confluencias de gustos musicales estructuran identidades individuales y colectivas. El concepto de escena musical se ha utilizado para describir los recursos culturales y las identidades que emanan de géneros y estilos musicales particulares relacionados con la distinción social y la etnicidad (Bennet y Peterson, 2004: 8). En palabras de Mendívil y Spencer esta teoría es una “reformulación de la noción de identidad dentro de los estudios musicales” (2016: 4). Dos ideas clave son movilizadas en esta teoría: primero, la intención de desarticular la conceptualización de la identidad como algo estable y continuo, explorando un marco más adecuado para describir “formas de socialización en constante evolución” (2016: 1); y segundo, el propósito de eliminar el concepto de cultura monolítica, atemporal y estable, manifiesto en el paradigma moderno (2016: 3). Para el caso latinoamericano, un acercamiento a esta teoría muestra la persistencia de categorías raciales y de clase social como fundamento de la diferenciación entre los individuos (2016: 163).

Bennet y Peterson especifican que las escenas son entendidas como espacios culturales, caracterizados como *locales*, *translocales* y *virtuales* (2004: 8-10). Estos espacios están constituidos por encuentros y movimientos de personas, lugares y actividades económicas de pequeña escala. Las *escenas locales* implican una actividad social específica que tiene lugar en un espacio y tiempo definido, en el que músicos y aficionados comparten un gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de los demás mediante el uso de la música y de signos culturales propios. Los festivales son los puntos de confluencia de las escenas locales (Dowd, Liddle y Nelson, 2004: 149). Las *escenas translocales* son entendidas como un circuito de escenas locales donde un mismo grupo de personas, con gustos y afinidades estilísticas y musicales comunes, interactúan en diferentes lugares intercambiando grabaciones. Finalmente, las *escenas virtuales* se constituyen a partir de las relaciones y los intercambios efectuados por individuos separados geográficamente; este tipo de escena conoce su auge con Internet, el cual propicia la interacción a distancia y el intercambio masivo de fotografías, discos, grabaciones y experiencias de diferente índole a través de redes sociales, *fanpages*, fanzines, entre otros. Las escenas locales, translocales y virtuales, están interrelacionadas y conforman una red en la que la circulación paralela de producciones musicales representa un contrapeso a la industria musical dominante.

Según esta teoría, las escenas locales y los festivales representan posibilidades distintas de relacionamiento que, aunque son efímeras (el tiempo de un festival), entablan y favorecen relaciones duraderas en torno a un gusto musical común. Además, características como la teatralidad y lo que es percibido como “legítimo” y “auténtico”, constituyen vías por las cuales la distinción entre individuos o grupos, definen su identidad; pero donde la distinción social se concreta, no precisamente a través de la clase social sino a través de las preferencias musicales. En otras palabras, el uso de un vestuario específico, una forma de hablar y de comportarse, constituyen marcadores de identidad que ayudan a asociar un individuo con una escena musical.

En este artículo entendemos la escena musical de la gaita larga como un lugar simbólico donde los actores (músicos, productores, periodistas, investigadores, fanes, bailadores) interactúan alrededor de la música de gaita larga; la escena de la gaita larga se manifiesta en espacios locales, con dinámicas y lógicas particulares a un territorio definido (en este caso el festival de Ovejas), pero también en espacios translocales, donde los actores que intervienen en un lugar se desplazan a otros territorios para reencontrarse. En este caso, la escena translocal se configura en relación con los otros festivales de gaita.<sup>12</sup> También entendemos la escena virtual como la circulación de materiales relacionados con la música de gaita larga, así como los espacios de intercambio y discusión que se generan a través de las redes sociales. Dos aspectos suceden alrededor de los festivales que generan un gran impacto en la escena de la gaita larga. El primero se refiere a la generación de una economía alternativa que favorece diferentes actores locales: la venta de instrumentos por parte de los lutieres, la promoción de producciones musicales de diferentes grupos e intérpretes, y la venta de artesanías y gastronomía propias de la región. El segundo es la circulación (física y virtual) de la revista publicada por el festival desde 1989.

En la escena de la gaita larga la escucha activa que se desprende de la escucha musical atenta, se manifiesta como un punto de confluencia e interacción entre los individuos. Esta se materializa desde la emisión de sonidos (en el caso de los músicos) o desde su recepción atenta (el público). En algunos casos, la escucha activa puede transformarse en movimiento corporal y se convierte en una vía indispensable de aprendizaje. Así, se implican los sentidos, las percepciones y las emociones, como elementos esenciales en la incorporación del sistema musical de la gaita larga; cuando un oyente se implica desde la escucha activa, no solamente incorpora los aspectos musicales y sonoros, sino también los gestos, las variaciones y las actitudes. De la misma manera, cuando un oyente interactúa con una o un músico, fuera de los momentos performativos, las experiencias y las vivencias compartidas son integradas al modo de relacionarse con la música. Se crea entonces una intimidad cultural (Hertzfeld, 1997) que forja el sentido de pertenencia e identificación con la escena.

### ***Aprendizaje en contexto***

Tal y como lo plantean Simha Arom (en Fernando, 2007), Bruno Nettl ([1983] 2005), Timothy Rice (2008) y Huib Schippers (2010),<sup>13</sup> es importante reconocer la relación existente entre los procesos de aprendizaje-enseñanza en las músicas de tradición oral, y sus estilos interpretativos. Esta relación incluye la transmisión de códigos

---

12 Véase nota al pie 6.

13 Véanse también: Agawu, 2006; Arom, 2001 y Lortat-Jacob, 1987.



sonoros entre maestros y aprendices, desde la escucha activa y el *performance*. El papel preponderante que tiene la forma en que se transmiten conceptos abstractos en el sistema musical, favorece la comprensión de la fluidez y el dinamismo en los estilos interpretativos individuales. En el contexto de las músicas de tradición oral, el concepto de “modelo” es esencial para la transmisión y asimilación de códigos musicales por parte de los aprendices (Arom, citado en Fernando, 2007: 68); este debe entenderse como una “representación extremadamente simplificada” de elementos melódico-rítmicos, que son instaurados en la memoria de una o un aprendiz desde la escucha activa (Arom, citado en Fernando, 2007: 214). Los modelos y sus variaciones, así como la improvisación, son el material de base de los gaiteros y “tamboleros”, además de técnicas de escucha activa (lo que Timothy Rice llama técnicas aurales): memoria, *performance* (Rice, 2008) y mimesis (Schippers, 2010: 78). Es sobre este material que las y los músicos de gaita larga desarrollan un estilo propio.

En la música de gaita larga existen espacios formales e informales donde los códigos sonoros (modelos, variaciones, improvisaciones, roles) y las técnicas de escucha activa (memoria, *performance* y mimesis), son puestas en marcha tanto por los aprendices como por los maestros. Entre los factores que han transformado la funcionalidad de la música de gaita larga mediante la tarima, como espacio formal, se encuentra el *performance*. En este espacio, el *performance* grupal constituye el principal objetivo de todas y todos los músicos. Allí, los grupos tienden a prestar más atención a aspectos rítmicos y melódicos, a la velocidad de interpretación y al diálogo interpretativo; la improvisación individual queda condicionada por la sonoridad grupal o, en términos gaiteros, por el “asunto”. “Tener asunto” puede entenderse como un efecto de cohesión expresiva en las realizaciones musicales. Tal como la entendemos, esta cohesión relaciona tres aspectos importantes: aspectos rítmico-melódicos (sonoros y musicales), individuales y colectivos; aspectos interpretativos e instrumentales (o aspectos técnicos); y roles instrumentales (performatividad). La naturalidad con la que los gaiteros y tamboleros logran tener asunto, pone en evidencia la musicalidad desarrollada a partir de años de escucha activa e interpretación.

Con la introducción de la tarima, la interacción entre maestros y aprendices, jóvenes y mayores, cambia de forma radical en dos aspectos. Primero, la imposición de categorías de competencia “aficionado” y “profesional”,<sup>14</sup> así como la obligación de presentarse en grupos conformados por mínimo cinco personas, han sido

14 Los grupos aficionados son aquellos que participan por primera vez en el festival o que no han sido ganadores en esta categoría, a pesar de haber participado varias veces (Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, 2016, artículo 9). Los profesionales son aquellos que “hayan ocupado el primer puesto en el concurso de Gaita Larga Aficionada, del festival de gaitas Francisco Llirene” (Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, 2016, artículo 8). También existen categorías de competencia individuales (mejor gaitero hembra, mejor gaitero macho y mejor tambolero). También existe desde el año 1986 la categoría de gaita larga infantil y, desde 2010, la categoría de gaita larga juvenil.



determinantes en la manera en que las y los músicos experimentan la competencia; al diferenciar los grupos aficionados de los grupos profesionales se introduce una jerarquía entre los intérpretes: para poder participar en la categoría profesional, es necesario ganar el primer puesto en la categoría aficionado. De esta manera, cuando un grupo realiza su interpretación en la tarima, su *performance* está implícitamente motivado por un acto de valoración y comparación frente a otro considerado como “mejor”. Segundo, al establecer la obligación de competir en grupo, se institucionalizan los ensayos.<sup>15</sup> Estos ocurren previamente al festival y no tienen como objetivo el disfrute, sino el perfeccionamiento del *performance*. No obstante, con esta práctica se refuerza la interacción social entre aprendices y maestros: se reconfiguran las relaciones de aprendizaje-enseñanza, se refina la comunicación musical entre los instrumentistas, la aprehensión de repertorios específicos se hace más fluida y se hace visible una jerarquización entre los roles instrumentales.

Por otra parte, desde la creación del festival no solo se amplificaron las interacciones entre músicos de una misma localidad, sino también de diferentes regiones. Es común que músicos conformen grupos con familiares o personas que viven cerca;<sup>16</sup> pero, al reunir intérpretes de varias partes, el festival favorece la interacción entre músicos que antes no se conocían. La circulación de los individuos favoreció la difusión de repertorios y aspectos interpretativos, pasando de lo local a lo translocal, dado que los músicos podían observar y aprender nuevas melodías, estilos, técnicas y formas de entender la música de gaita larga.

Los procesos de aprendizaje-enseñanza también fueron apoyados por la circulación no oficial de grabaciones (casetes, *longplays* y videos).<sup>17</sup> Muchos de estos materiales (audios y videos) almacenaban información sonora de presentaciones en tarima y otros encuentros musicales; este material luego circulaba entre los gaiteros y sería el insumo para el estudio individual de muchos intérpretes (F. Ochoa, 2013: 99). En el caso de la música de gaita larga, la circulación de grabaciones entre

15 Si bien, la tarimización generalizó el ensayo como práctica imprescindible de la competencia, no quiere decir que antes los músicos no tuvieran espacios de práctica conjunta. Por ejemplo, en los archivos del material grabado por George List durante los años sesenta y setenta, músicos de Evitar, isla Grande y Cartagena evocan momentos de práctica que se podrían asimilar a ensayos (véase List, 2011).

16 La presencia de linajes familiares es notable en los grupos de gaita: los hermanos Reyes Pelufo, los Padilla, el linaje de los Alcázar-Chiquillo, los hermanos Zúñiga, los hermanos Lara, el linaje de los Álvarez o los Mendoza, entre muchos otros.

17 Los *longplays* (LP) corresponden a las grabaciones realizadas a algunos grupos de gaita por parte de Discos Fuentes, CBS y Discos Curro, entre otras, las cuales fueron realizadas desde los años cincuenta hasta mediados de los años ochenta (Sarmiento, 2019). La particularidad de la circulación de estos LP en la escena de la gaita larga radica en que estas grabaciones realizadas originalmente en formato de acetato, circularon entre las y los gaiteros en formato de cinta —casetes—, que representaba facilidad de reproducción y portabilidad.

músicos generó la identificación de ciertos cánones y códigos, que complementaron la que circulaba en los medios masivos. Esto resuena con lo planteado por Stephen Cotrell: la grabación y la circulación de las músicas, si bien “favorecen influencias aculturativas como la estandarización de prácticas interpretativas, por otro lado impiden la uniformización estética” (Cotrell, 2010: 11).

Roberto Guzmán dice al respecto:

[...] nosotros fuimos y conseguimos todos los *longplay* de Los Gaiteros de San Jacinto y ahí los oía y a lucharle a eso para trabajarlo [...] ahí sí ya le entendíamos a los maestros en los pueblos. Porque una de las cosas que dificultó mucho al principio es que los maestros, no es que no supieran enseñar, es que su forma de aprendizaje no tiene nada que ver con la formación académica. Los niños en esos pueblos, o digamos en esas casas o en esa zona de influencia, primero interiorizan la música. Y porque yo lo vi, o sea, pude ser testigo; yo vi hijos y nietos de ellos y uno los veía ahí los niñitos y ya, y no le paraban ni cinco e' bolas, pero todo el día estaban ahí como oyendo tantán y la cosa, y de pronto cuando tenían 10-12 años decidían que iban a tocar y a los seis meses estaban tocando muy bien y con el sentido de eso, o sea, que con el asunto que le llaman: primero interiorizan, forma parte de su entorno, de su ambiente, y simplemente tiran la mano y ahí está, o sea... El proceso nuestro fue al revés: de la universidad al campo. Entonces yo digo que soy gaitero de casetera, de casete... ¿sí? (risas). Porque la formación mía fue en casete [...] cuando me preguntan quién te enseñó a ti de verdad, yo: los casetes (Roberto Guzmán, entrevista con Arihana Villamil, Medellín, 27 de agosto de 2015).

Sebastian Vivanco, quien hace parte de lo que podríamos llamar la segunda generación de gaiteros formados en Cartagena, también resalta la importancia de las grabaciones en su proceso de aprendizaje:

Nosotros prácticamente perdíamos la noche completa en los festivales: no bailábamos, no tomábamos (risas), para estar pendientes de los músicos que subían a la tarima y tocaban. Gran parte del aprendizaje de nosotros fue un aprendizaje autónomo, en el sentido de que los maestros que teníamos —en este caso, Juancho Sierra— no se sabían todas esas melodías que de pronto tradicionalmente los gaiteros venían tocando, aunque las conocía. Entonces el trabajo de nosotros era ir al festival, grabarnos todas esas melodías, [...] para luego traerlas y empezar de manera autónoma a sacarlas y que el maestro escuchándolas nos las corrigiera. Así, íbamos a festivales como Palenque en donde aprendíamos más de todo lo que tenía que ver con la parte percusiva, más que la parte melódica de la gaita. Íbamos a festivales como San Jacinto; bueno, Ovejas que es paso obligado para el que quiere realmente aprender la música de gaitas. Y también, cuando las tarimas se cerraban nos desplazábamos donde se encontraban los músicos en medio de las parrandas,<sup>18</sup> grabando... (Sebastian Vivanco, entrevista con Arihana Villamil, Cartagena, 6 de noviembre de 2016).

18 Las casetas o carpas, son estructuras metálicas cubiertas que pueden medir entre 2 y 4 m<sup>2</sup>, aunque también se encuentran casetas más amplias. Hasta 2017, estas carpas estaban dispuestas por el comité organizador del festival, alrededor del parque y de la tarima principal. A partir del año siguiente, la junta organizadora dejó de disponerlas. Esto generó cambios en los espacios infor-

Como lo menciona Vivanco, dentro del festival, la tarima, en tanto espacio formal, tiene su contrapeso con las *parrandas*. Estas suceden fuera del ámbito competitivo, lo que permite otro tipo de interacciones. Aunque lo sonoro continúa siendo un vehículo esencial en los modos de relacionarse, la diferenciación entre intérpretes puede regirse por otras reglas que obedecen más a lógicas de distinción individualizada que grupal. En estos espacios, la libertad expresiva y relacional de los músicos se desarrolla de manera menos protocolaria. No obstante, ambos espacios, tarima y parrandas, hacen parte del festival y actúan en relación el uno con el otro.

### Las parrandas: emocionalidades y cuerpos en movimiento

La conformación de “parrandas” es algo común en el festival.<sup>19</sup> Entendemos la *parranda* como la reunión informal y espontánea entre músicos, bailarines y público oyente en un lugar diferente a la tarima. Generalmente, este deberá ser un espacio amplio (una plaza, el patio de una casa o de un colegio). También es común que las parrandas se conformen en una *caseta*; las interacciones se efectúan alrededor de los repertorios propios de la música de gaita larga, lo que no impide que se interpreten otros repertorios. En estos espacios, el licor es utilizado como elemento relacional entre los individuos: al beber de la misma botella, los participantes de una parranda sobrepasan fronteras corporales al intercambiar fluidos. Sobre este aspecto, existen diversas creencias implícitas: algunas personas eligen no compartir el trago, porque no aceptan este nivel de intercambio o porque sospechan un acto de brujería —“este trago está viciado”.

Cuando las y los músicos se encuentran en una parranda, se disponen los instrumentos en el centro y se comienzan a interpretar los repertorios en las mismas modalidades rítmicas de la tarima (porro, gaita y merengue). También pueden ser modificadas las velocidades, las estructuras, relevados los intérpretes o intercalados los repertorios. En este sentido, es habitual que la improvisación tenga mayor protagonismo en una parranda. Aun así, existen ciertas reglas implícitas que modulan esta aparente libertad: no solo se trata de interpretar el modelo, la variación o la improvisación de una melodía específica fuera de contexto, más bien se trata de mayores posibilidades expresivas.

Aunque en una parranda los instrumentos queden a disposición de todos, existe una norma implícita que determina que, para poder interpretarlos, se deben aplicar los códigos propios de la música de gaita larga. Aprendices y maestros con diferentes niveles de conocimiento y múltiples procedencias, confluyen en el mismo

---

males de encuentro que, aunque no son tratados en este artículo, no dejan de ser interesantes para futuras investigaciones.

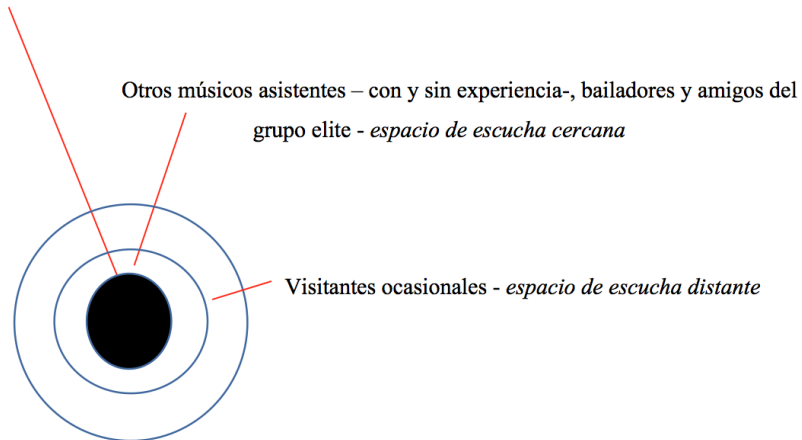
19 Las parrandas también ocurren fuera de los festivales y son frecuentes en cualquier encuentro de gaiteros.

espacio sonoro y corporal. Los aprendices pueden ser animados por sus maestros a interpretar algún tema musical, dándoles espacio para que demuestren sus aptitudes y avances interpretativos. Ante un olvido o una demostración de inseguridad, una o un aprendiz puede ser valorado como alguien que necesita afianzar sus conocimientos y mejorar su interpretación. Muy frecuentemente, el juicio favorece positivamente la interpretación del aprendiz que, por ende, se siente valorado y legitimado en su práctica musical; otras veces, los maestros le indican que debe seguir practicando y esforzándose.

El proceso que estamos detallando lo vivimos en persona, cuando, en el año 1999, Álvaro Ortega participó por primera vez en el festival con el grupo Gaiteros de Medellín. Mientras Álvaro y sus compañeros asistían a una parranda junto a intérpretes destacados de la música de gaita larga y del bullerengue, experimentaron este tipo de intercambio. Aunque llevaban algún tiempo estudiando el tambor alegre y la gaita larga, solo a partir de esa noche pudieron constatar y percibir *in situ* aquello que solo habían escuchado a través de casetes. En un momento determinado, el tamborero Encarnación Tovar, *El Diablo*, entregó el tambor a Álvaro, pero se quedó sentado muy cerca mientras observaba cómo interpretaba un porro. En el transcurso de esa interpretación, le iba mencionando al oído algunos consejos: “¡asúntalo, asúntalo!”, le repetía el maestro cuando quería que no repicara demasiado. En ese momento, un poco al azar, Álvaro comenzó a recibir sus primeras lecciones en el tambor por parte de este maestro y comprendió que más allá de interpretar los modelos y de improvisar, estos deben estar siempre contextualizados. Naturalmente, también descubrió que debía practicar aún más y que la asistencia al festival sería crucial en ese camino de aprendizaje.

Inspirándonos en el diagrama planteado por Hitzler y Niederbache (citados en Mendivil y Spencer, 2016: 9), en una parranda observamos varios niveles de escucha y participación. Primero, en un círculo central se encuentran los músicos con capacidades interpretativas (maestros y aprendices). Ellos son quienes, al disponer los instrumentos, propician el encuentro de manera espontánea; son quienes constituyen la élite y conforman el espacio interpretativo central. En el círculo contiguo encontramos otros músicos, bailarines y amigos de la organización élite. Ellas y ellos asisten a disfrutar del *performance* de manera activa, implicándose en un alto nivel corporal y de escucha; esta zona se configura como el espacio de escucha cercana. Por último, en el círculo externo, se encuentran asistentes ocasionales: personas curiosas que disfrutan de la escena fugazmente, así como músicos y bailarines que quieren mantener distancia con el centro; este es el espacio de escucha distante (véase figura 1).

Organización elite: músicos con experiencia que interpretan y están en el centro de la parranda - *espacio interpretativo*



**Figura 1.** Diagrama de Hitzler y Niederbache adaptado a una parranda de gaita larga

*Fuente:* elaboración propia de los autores; Villamil y Ortega, 2020.

Cabe anotar que estos círculos no están delimitados de manera rígida. Más bien se trata de espacios fluidos donde la alta afluencia de intérpretes genera la circulación de las personas, en los que músicos de la organización élite pueden ser relevados en cualquier momento desde el espacio de escucha cercana o distante. De la misma manera, las fronteras que delimitan el espacio de escucha cercano y el espacio de escucha distante, se reconfiguran a medida que las personas se mueven. La observación atenta de las dinámicas relacionales en las parrandas, también deja en evidencia momentos en los cuales las jerarquizaciones sonoras o sociales se diluyen: cuando todos los intérpretes, desde su individualidad, conocen y manejan apropiadamente los códigos del sistema musical, las jerarquizaciones tienden a ser remplazadas por conexiones interpersonales profundas. Así, una parranda puede convertirse en un espacio donde el sonido y la escucha vehiculizan el goce, la expresión individual y la conexión con el otro. Es allí donde el sonido se convierte en una fuente de cohesión social. En estos casos, los resultados musicales pueden ser de alta factura, llegando a ser recordados como parrandas memorables.

## Conclusión

En conclusión, podemos entender los festivales como espacios y tiempos específicos que favorecen la condensación de vivencias entre artistas y público en torno a una

práctica musical específica. Para el caso de la música de gaita larga, la vivencia y la interacción cercana e intensa con esta manifestación sonora en el marco del festival de Ovejas, define un tiempo —cuatro días— y un espacio (físico, imaginado y virtual) para expresar una identidad común a través del *performance* y la escucha activa. En un sentido más amplio, el festival de Ovejas, junto con otros festivales, constituye una red translocal donde la teatralización de lo que es presentado como “legítimo” y “auténtico” conforma vías de acceso al ámbito cultural y a la memoria colectiva de los sujetos. Desde su consolidación a mediados de la década de los ochenta hasta la actualidad, los diferentes festivales de música de gaita larga han favorecido formas alternativas de circulación musical; esto de manera paralela al proceso que la industria fonográfica comercial realizó desde la segunda mitad del siglo xx.

Ante el planteamiento de que la música de gaita larga perdió su función en la formación de identidades compartidas, hemos demostrado que esta música se ha reconfigurado mediante el proceso de tarimización que se gestó en el festival de Ovejas. Si bien, la tarima transformó la relación entre músicos y oyentes, desde el punto de vista de la escucha activa, esta no generó una ruptura entre los individuos, sino nuevas formas de relacionarse. Cuando una persona escucha un grupo o un intérprete de gaita de manera activa, tanto en tarima como en una parranda, moviliza su cuerpo, sus sentidos y sus emociones, e integra los códigos implícitos en la ejecución musical. En la interpretación de esta música, no solo se manifiestan aspectos sonoros, sino también gestualidades, comportamientos, formas de vestirse, de pensar y entender el mundo. En la relación de aprendizaje-enseñanza, la o el aprendiz, a partir de técnicas como el *performance* y la mimesis, adquiere las bases culturales necesarias para interpretar los instrumentos y define una manera propia de “estar en el mundo”. Al reunirse alrededor de la música de gaita larga, los actores generan nuevas identificaciones en las que la importancia de las categorías de pertenencia (social, racial, étnica, local, regional, nacional y de género) es puesta en perspectiva por la fuerza de la identificación con la música; en este sentido, la música afianza las relaciones y las emociones que recargan el ideal simbólico de comunidad.

Finalmente, consideramos relevantes los planteamientos establecidos por Quintana (2006 y 2009) quien, desde una perspectiva de género devela ciertas dinámicas de exclusión que han afrontado las mujeres en su proceso de aprendizaje y de goce de la música de gaita larga. Su trabajo nos permite tener presentes los límites de los análisis que planteamos en este artículo: si bien las prácticas musicales permiten generar identidades colectivas en torno a lo sonoro, debemos reconocer que en el caso de la escena de la música de gaita larga, no todas las personas pueden acceder de la misma manera a los espacios vitales (en torno a la tarima o en las parrandas). Estos enfoques son valiosos y aún deben ser desarrollados.

## Referencias bibliográficas

- Agawu, Kofi (2006). “Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the ‘standard pattern’ of West African Rhythm”. En: *Journal of American Musicological Society*, vol. 59, N.º 1, pp. 1-46. DOI:doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.1 <https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/59/1/1/50100/Structural-Analysis-or-Cultural-Analysis-Competing>
- Arom, Simha (2001). “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”. En: Cruces, Francisco (ed.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, Madrid, pp. 203-232.
- Barnat, Ons (2015). “Hybridité, authenticité et atteinte du succès international; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music”. En: *Revue musicale OICRM*, vol. 2, N.º 2, pp. 137-158. <https://www.erudit.org/en/journals/rmo/1900-v1-n1-rmo04630/1060134ar.pdf>
- Bennet, Andy y Peterson, Richard A. (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville. <https://www.academia.edu/download/61020390/156842320-Bennett-Peterson-Music-Scenes20191025-51089-38qo6i.pdf>
- Bennet, Andy y Rogers, Ian (2016). *Popular music and cultural memory*. Palgrave MacMillan, Londres. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-40204-2>
- Birenbaum Quintero, Michael (2019). *Rites, Rights & Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombia's pacific*. Oxford University Press, New York. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=YtB0DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Birenbaum+Quintero,+Michael+\(2019\).+Rites,+Rights+%26+Rhythms.+A+genealogy+of+musical+meaning+in+Colombia%E2%80%99s+pacific.+&ots=y17Sagbtoi&sig=rvfUUQj8sw1xiUXqCLJysaq\\_V68](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=YtB0DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Birenbaum+Quintero,+Michael+(2019).+Rites,+Rights+%26+Rhythms.+A+genealogy+of+musical+meaning+in+Colombia%E2%80%99s+pacific.+&ots=y17Sagbtoi&sig=rvfUUQj8sw1xiUXqCLJysaq_V68)
- Carbó Ronderos, Guillermo (2003). *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. L'Harmattan, Paris. <https://doi.org/10.2307/40240575>
- Congreso de Colombia (2 de julio de 2015). Ley 1756. Consultado en DO: 49.561.
- Convers, Leonor y Ochoa, Juan Sebastian (2007). *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Vols. 1 y 2. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://doi.org/10.2307/j.ctvkwnpjh>
- Cotrell, Stephen J. (2010). “Ethnomusicology and the Music Industries: an overview”. En: *Ethnomusicology Forum*, vol. 19, N.º 1, pp. 3-25. [En línea:] <http://openaccess.city.ac.uk/3938/>. (Consultado el 13 de septiembre del 2019). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/3938/1/>
- Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Universidad de los Andes, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá.
- Cunin, Elisabeth y Gutiérrez, Edgar (2006). *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. La Carreta Social Editores, Medellín.
- Dowd, Timothy J.; Liddle, Kathleen y Nelson, Jenna (2004). “Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn’s Music, and SkatePunk”. En: Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (eds.). *Music scenes. Local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press, Nashville, pp. 149-167. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Fernando, Nathalie (ed.) (2007). *Simha Arom: La boîte à outils d’un ethnomusicologue*. Les presses de l’Université de Montréal, Montréal.
- Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene (2016). *Reglamento*. Documento oficial.
- Herzfeld, Michael (1997). *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States*. Routledge, New York-London. <https://doi.org/10.4324/9780203826195>



- Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/cbo9781107295636.007>
- Lara Ramos, David (2011). *Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre*. Tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Bolívar, Cartagena. <https://repositorio.utb.edu.co/bitstream/handle/20.500.12585/961/0061421.pdf?sequence=1>
- Lara Ramos, David (2016). “La música de gaitas como expresión diaspórica (africana) del Caribe colombiano”. En: *Revista de Estudios Colombianos*, Asociación de Colombianistas y University of San Diego, N.º 47, pp. 112-117.
- List, George (1973). “El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas”. En: *Revista Musical Chilena*, vol. 27, N.º 123-124, pp.43-54. <https://auroradechile.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/11947/12307>
- List, George (1983). *Music and poetry in a Colombian village: A tri-cultural heritage*. Indiana University Press, Bloomington. <https://doi.org/10.2307/940592>
- List, George (1991). “Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 75, N.º 1, pp. 50-58. <https://doi.org/10.1093/mq/75.1.50>
- List, George (2011). “Archivos sonoros”. En: *Biblioteca Nacional de Colombia*. [En línea:] [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/bd/search/results?qu=George+List&qf=AUTHOR%09Autor%09List%2C+George%2C+etv.%09List%2C+George%2C+etv.&rm=DOCUMENTACIÓN+0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C1%7C%7C%7Ctrue](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=George+List&qf=AUTHOR%09Autor%09List%2C+George%2C+etv.%09List%2C+George%2C+etv.&rm=DOCUMENTACIÓN+0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C1%7C%7C%7Ctrue) <http://openaccess.city.ac.uk/3938/>. (Consultado el 20 de enero de 2019).
- Lortat-Jacob, Bernard (ed.). (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. SELAF-Société Française d'ethnomusicologie, Paris. <https://doi.org/10.2307/40240049>
- Madrid, Alejandro (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. En: *Revista transcultural de música*, N.º 13. [En línea:] <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>. (Consultado el 24 de febrero del 2021).
- Mendivil, Julio y Spencer, Christian (2016). “Introduction: Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World”. En: Mendivil, Julio y Spencer, Christian (eds.). *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Routledge, New York, pp. 1-22. <https://doi.org/10.4324/9781315880549-8>
- Ministerio de Cultura, Instituto de Políticas de Desarrollo (IPD) (ed.) (2013). *Diez festivales en Colombia. Valores e impacto*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Miñana Blasco, Carlos (2000). “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. En: *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N.º 11, pp. 36-49. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7644509.pdf>
- Muñoz S., Hernando y Rendón, Carlos A. (1993). *Cumbia, gaita, porro y merengue*. Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Nettl, Bruno ([1983] 2005). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. 2da. Ed. University of Illinois Press, Chicago. <https://doi.org/10.2307/852159>
- Nieves Oviedo, Jorge Enrique (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena.
- Ochoa Gautier, Ana María (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. En: *Revista Transcultural de música*, N.º 6. [En línea:] <http://www.sibetrans.com>



- [com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica](https://com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica), (Consultado el 28 de noviembre del 2020).
- Ochoa Gautier, Ana María (2003a). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH, Bogotá.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003b). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma, Bogotá. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=LK0xHyoNN-oC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Ochoa+Gautier,+Ana+Mar%C3%ADa+\(2003b\).+M%C3%BAasicas+locales+en+tiempos+de+globalizaci%C3%B3n.+&ots=MjpQllqJfy&sig=96wIxZCFTIfPG-pHpcp11WroIb8](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=LK0xHyoNN-oC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Ochoa+Gautier,+Ana+Mar%C3%ADa+(2003b).+M%C3%BAasicas+locales+en+tiempos+de+globalizaci%C3%B3n.+&ots=MjpQllqJfy&sig=96wIxZCFTIfPG-pHpcp11WroIb8)
- Ochoa, Federico (2013). *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Vols. 1 y 2. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41872>
- Pardo Rojas, Mauricio (ed.) (2009). *Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario, Bogotá. [https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=8FsyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Pardo+Rojas,+Mauricio+\(ed.\).+\(2009\).+M%C3%BAasicas+y+sociedad+en+Colombia,+traslaciones,+legitimaciones+e+identificaciones&ots=k65ITbCS4F&sig=kX\\_IzKIGbr9jiPtrw87uXJKdOpg](https://books.google.com/books?hl=es&lr=&id=8FsyDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=Pardo+Rojas,+Mauricio+(ed.).+(2009).+M%C3%BAasicas+y+sociedad+en+Colombia,+traslaciones,+legitimaciones+e+identificaciones&ots=k65ITbCS4F&sig=kX_IzKIGbr9jiPtrw87uXJKdOpg)
- Quintana Martínez, Alejandra (2006). *Género, poder y tradición: al baile de la gaita el caimán le replica: estudio de la música de gaitas y tambores de la costa Atlántica de Colombia (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. [https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51849/Alejandra\\_quintana\\_Martinez\\_2006.pdf?sequence=1](https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/51849/Alejandra_quintana_Martinez_2006.pdf?sequence=1)
- Quintana Martínez, Alejandra (2009). “Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres”. En: Pardo, Mauricio (ed.). *Música y sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Universidad del Rosario, Bogotá, pp. 132-154. [https://www.academia.edu/download/37236165/Pardo\\_ed\\_Musica\\_y\\_sociedad\\_09.pdf#page=135](https://www.academia.edu/download/37236165/Pardo_ed_Musica_y_sociedad_09.pdf#page=135)
- Revista Festigaitas (2009). “Archivos en línea compilados por Ramón Contreras”. En: *Revista Oficial del Festival Nacional de Gaitas “Francisco Llirene”*. [En línea:] <http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/?m=0>. (Consultado el 10 de octubre de 2020).
- Rice, Timothy (2008). “Transmission”. En: *Grove Music Online*. DOI: [doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823)
- Rojas, Juan Sebastian (2013). *From street parrandas to folkloric festivals: the institutionalization of bullerengue music in the colombian Urabá region*. Tesis de maestría, Indiana University.
- Sarmiento Obando, Urian (2019). *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*. Tesis de maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76869/UrianVladimir.2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Silva, Renan (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Oxford University Press, New York.
- Schippers, Huib (2010). *Facing the music. Shaping music education from a global perspective*. La Carreta Editores, Bogotá. [https://www.researchgate.net/profile/Huib-Schippers/publication/44190328\\_Facing\\_the\\_Music\\_Shaping\\_Music\\_Education\\_from\\_a\\_Global\\_Perspective/links/569f122008ae2c638eb5aa5f/Facing-the-Music-Shaping-Music-Education-from-a-Global-Perspective.pdf#page=41](https://www.researchgate.net/profile/Huib-Schippers/publication/44190328_Facing_the_Music_Shaping_Music_Education_from_a_Global_Perspective/links/569f122008ae2c638eb5aa5f/Facing-the-Music-Shaping-Music-Education-from-a-Global-Perspective.pdf#page=41)
- Spencer Espinosa, Christian (2020). “Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020)”. En: *Revista Argentina de Musicología*, vol. 21, N.º 2, pp. 21-60. <http://www.ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/download/327/347>

- Straw, Will (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music". En: *Cultural Studies*, vol. 5, N.º 3, pp. 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Villamil, Arihana (2013). *La musique de gaitas en Colombie (1940-2013). Une généalogie au-delà de la race?* Tesis de maestría, IHEAL-Université Paris 3, Sorbonne nouvelle.
- Wade, Peter (1998). "Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history". En: *Popular Music*, vol. 17, N.º 1, pp. 1-19. [https://www.researchgate.net/profile/Peter-Wade/publication/231747715\\_Music\\_Blackness\\_and\\_National\\_Identity\\_Three\\_Moments\\_in\\_Colombian\\_History/links/541ff0860cf2218008d41f33/Music-Blackness-and-National-Identity-Three-Moments-in-Colombian-History.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Peter-Wade/publication/231747715_Music_Blackness_and_National_Identity_Three_Moments_in_Colombian_History/links/541ff0860cf2218008d41f33/Music-Blackness-and-National-Identity-Three-Moments-in-Colombian-History.pdf)
- Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. [Traducido del inglés de *Music, race and nation: música tropical in Colombia*, 2000. University of Chicago Press, Chicago. Traducido por Adolfo González Henríquez]. Vicepresidencia de la República de Colombia, Bogotá. <https://doi.org/10.22380/2539472x.1267>



DEPARTAMENTO  
DE ANTROPOLOGÍA





# La performance del Matachindé en Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a04>

Solange Bonilla Valencia

Magíster en Construcción de Paz; Especialista en Cultura de Paz y Derecho Internacional Humanitario; Socióloga. Docente e investigadora de la Especialización en Paz y Desarrollo Territorial de la Corporación Unificada Nacional (CUN), sede Bogotá. Dirección electrónica: [solange.bonillav@gmail.com](mailto:solange.bonillav@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9432-019X>



Texto recibido: 30/11/2020; aprobación final: 08/02/2021

**Resumen.** El artículo presenta un análisis exploratorio de la performance del Matachindé ejecutada en la Fiesta de los Manacillos de Juntas de Yurumanguí, territorio colectivo de comunidades negras ubicado al sur de Buenaventura (Valle del Cauca), a partir de la experiencia etnográfica de la autora en la Semana Santa de 2018. El Matachindé incluye elementos discursivos (la letra de la canción) y no discursivos, tales como el canto, el baile y el viche (bebida alcohólica artesanal), que posibilitan renovar energías y afectos entre los participantes, así como reafirmar los vínculos territoriales en el marco del conflicto armado.

**Palabras clave:** performance, Matachindé, Yurumanguí, Pacífico colombiano, espiritualidad.

## Matachindé performance at Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)

**Abstract.** This article presents an exploratory analysis of the Matachindé performance occurring during the Fiesta de los Manacillos, as from the author's ethnographic experience during the 2018 Semana Santa celebrations at Juntas de Yurumanguí, an Afro Colombian collective territory located in the south of Buenaventura (Valle del Cauca). Matachindé includes discursive (song lyrics) and non-discursive elements, such as chants, dance and viche (an artisanal alcoholic drink). With these, the participants renew their energy and boundaries with each other and reassert their links with the territory itself within the Colombian armed conflict.

**Keywords:** performance, Matachindé, Yurumanguí, Colombia's Pacific coast, spirituality.

## A atuação do Matachindé nas Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)

**Résumé.** L'article présente une analyse exploratrice de la performance du Matachindé exécuté dans la Fête des Manacillos de Juntas de Yarumanguí, territoire collectif des communautés noires adressé au sud de Buenaventura, Valle del Cauca, à partir de l'expérience ethnographique de l'auteure à la Semaine

John Jairo Arboleda Céspedes, Rector Universidad de Antioquia

John Mario Muñoz Lopera, Decano Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Sneider Rojas Mora, Jefe Departamento de Antropología

Darío Blanco Arboleda, Editor [darío.blanco@udea.edu.co](mailto:darío.blanco@udea.edu.co)

Página web: <http://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin>

Dirección electrónica: [boletin@antropologia@udea.edu.co](mailto:boletin@antropologia@udea.edu.co)

Este número contó para su publicación con el apoyo del Fondo de Revistas Indexadas y el Fondo de Revistas Especializadas. Vicerrectoría de Investigación. Asimismo, el apoyo económico del Departamento de Antropología y la Maestría de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia.



BOLETÍN DE  
**ANTROPOLOGÍA**  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



sainte 2018. Le Matachindé inclue des éléments discursifs (les paroles de la chanson) et non discursifs tels que le chant, la danse, le viche (boisson alcoolisé artisanal) qui permettent récupérer des énergies et des affections entre des participants, ainsi que réaffirme les liens avec le territoire et unifier forces pour sa défense au cadre du conflit armé.

*Mots-clés:* performance ; Matachindé ; Yurumanguí ; Manacillos ; ethnographie

## La performance de Matachindé dans Juntas de Yurumanguí (Buenaventura)

**Resumo.** O artigo apresenta uma análise exploratória da performance do Matachindé executada na Fiesta de os Manacillos de Juntas de Yurumanguí, território coletivo de comunidades negras localizado ao sul de Buenaventura, Valle del Cauca, a partir da experiência etnográfica da autora na Semana Santa de 2018. O Matachindé inclui elementos discursivos (a letra da música) e não discursivos tais como o canto, a dança, o viche (bebida alcoólica feita à mão) que permitem renovar energias e afeições entre os participantes, mesmo que reforçar as conexões com o território e unificar forças para a sua defesa dentro da estrutura influenciada pelo conflito armado.

*Palavras-chave:* performance, Matachindé, Yurumanguí, Manacillos, etnografia.

### Introducción

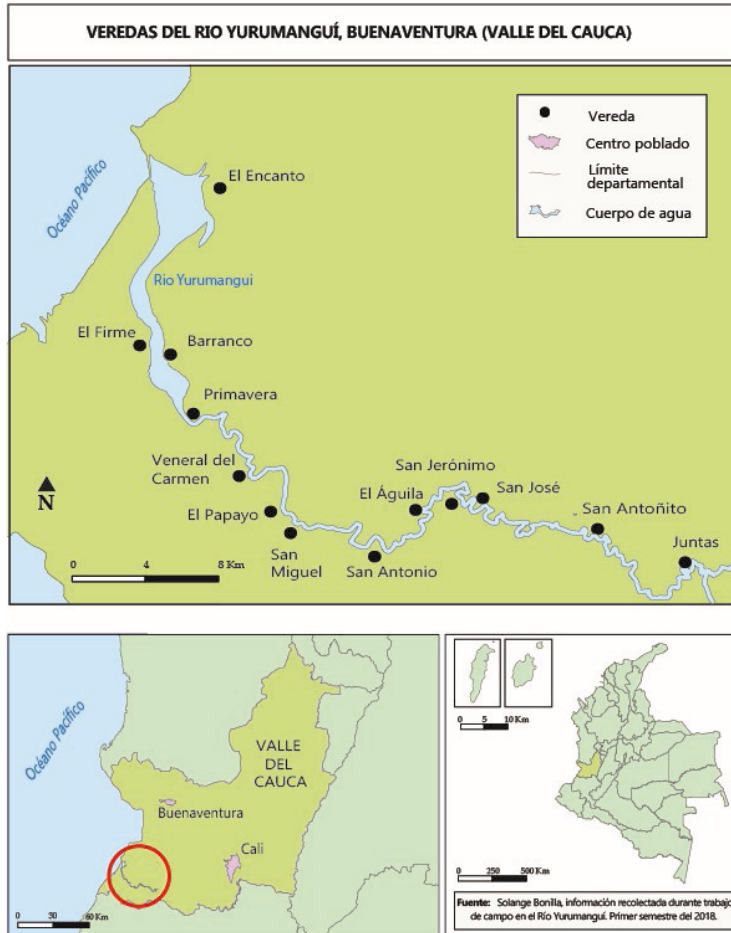
La cuenca del río Yurumanguí es un territorio colectivo de comunidades negras, ubicado al sur del distrito de Buenaventura (Valle del Cauca). En él habitan poco más de cuatro mil personas (OCHA, 2013), en su mayoría descendientes de africanos esclavizados<sup>1</sup> y cimarrones, llevados al Real de Minas de Yurumanguí y Juntas de la Soledad entre los siglos XVII y XIX (Arroyo, 2017; Saavedra y Jurado, 2017).

Actualmente en Yurumanguí existen doce pueblos o veredas dispersas a lo largo del río (véase figura 1). Juntas es la vereda más recóndita y cercana al nacimiento del río. Para tocar su suelo es necesaria una travesía de más de diez horas en lancha rápida por mar y río desde la ciudad de Buenaventura, o de siete horas desde El Encanto, la vereda más próxima a La Bocana.<sup>2</sup> Juntas, cada año en época de Semana Santa conmemora —y celebra— de forma singular el dogma católico de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. La comunidad a través de cantos religiosos

1 Empleo la palabra *esclavizado* porque visibiliza la actitud de rebeldía y la condición de prisionero de guerra de las personas traídas de África a suelo americano; contrario a la palabra *esclavo*, que infiere una actitud pasiva y sumisa por parte de estas personas. Distintos eventos de cimarronaje en el Caribe y el Pacífico colombiano entre los siglos XVI y XXI, demuestran que las expresiones de resistencia de los esclavizados eran una preocupación constante de las autoridades y esclavistas durante el periodo colonial (Maya, 2005; Orobio, 2008).

2 Estas descripciones corresponden a mi experiencia en campo. En mis viajes conté con bastante suerte pues el río siempre estaba “crecido”; es decir, eran días lluviosos y la lancha podía navegar sin dificultad, o sea, sin encallarse. Sin embargo, en verano las playas se extienden y el río pierde fuerza, por tanto, los lancheros y tripulantes deben hacer la travesía a pie desde veredas como San Jerónimo o San José hasta San Antoñito, o incluso hasta Juntas, cargando o arrastrando la lancha. En estos tiempos el viaje puede durar hasta dos días.

o fúnebres —más conocidos como salves—, procesiones, la visita de las “ánimas solas”,<sup>3</sup> el juego de los manacillos, el viche y el canto, recrea el rito conocido por propios y llegados como la Fiesta de los Manacillos.



**Figura 1.** Veredas de Yurumanguí

*Fuente:* Bonilla, 2018: 5 (Elaborado por Laura Natalia Acero, 13 de noviembre de 2018).

3 Las ánimas solas son las almas de los familiares y amigos fallecidos que se encuentran en el purgatorio expiando sus pecados. En Juntas, el Jueves Santo las ánimas solas descienden del cementerio —el camposanto queda en una colina— para visitar a los vivos y traer recados del más allá. Estos seres son personificados por hombres cubiertos con sábanas blancas. Se caracterizan por sus frenéticos temblores y sus risibles y, a la vez, escalofriantes alaridos.

Los manacillos son seres sobrenaturales o espíritus de la naturaleza que personifican a los judíos que juzgaron y asesinaron a Jesús. Son representados por hombres disfrazados con máscaras de madera o plástico y ropas hechas con costales de cabuya y hojas de corozo. En una mano sostienen el rejo de vaca que usan para amenazar y castigar a la gente, y en la otra, un bastón de madera para apoyarse (véase figura 2).<sup>4</sup>



---

**Figura 2.** Manacillo tradicional

*Fuente:* Marín, 2014.

La Fiesta de los Manacillos de Juntas<sup>5</sup> puede dividirse en tres momentos: el primero, es el tiempo de *Cuaresma* o preparación para la fiesta, que comprende

- 
- 4 Todas las descripciones de la fiesta que realizo en este artículo derivan de mi experiencia de campo en Juntas en el año 2018.
  - 5 La fiesta también se celebra en las veredas San Antonio, Veneral y San José, y en el barrio Punta del Este de Buenaventura, habitado principalmente por gente del río; pero en estos lugares se llama Fiesta de los Matachines y se celebra distinto. Entre los yurumanguireños es usual oír que la celebración en Juntas es “más bonita, es pura pasión” o que se celebra con más devoción, mientras que en los otros pueblos es más “juego y fiesta”. Esto se debe a que la fiesta nació en Juntas. Este fue el primer pueblo negro constituido en el río, allí llegaron los primeros esclavizados en el siglo xvii y fueron estos quienes, impulsados por los mineros y los doctrineros franciscanos

cuarenta días desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Ramos; estos días coinciden con el calendario litúrgico católico. El segundo, es el tiempo de *pasión*, el cual va desde el Domingo de Ramos hasta el Viernes Santo antes de medianoche. La pasión se caracteriza por una serie de tabúes que reconfiguran la vida cotidiana, el canto de las salves,<sup>6</sup> el paso de las ánimas solas del mundo de los espíritus al de los vivos y la muerte de Jesús. Este último suceso es conmemorado por los junteños el Jueves Santo a medianoche, a diferencia de lo acostumbrado en la tradición católica. Y finalmente, está el tiempo de *juego y fiesta*, espacio de liminalidad y transgresión de las normas cotidianas: inicia el Sábado Santo a las cero horas con la llegada de los manacillos y culmina el Domingo de Resurrección a las 4 p. m., momento en que Cristo resucita, retorna el orden y los manacillos marchan al más allá.

En el tiempo de juego y fiesta, los manacillos bailan, dan reajo a quienes se encuentran, intentan robar el “cuerpo de Cristo” —estatua corroída por los siglos, heredada de la época colonial— que yace en un ataúd pequeño, y retienen a niños y objetos a cambio de dinero, el cual recaudan para fines comunitarios. A la par, cobran la participación en la celebración y suben a un árbol plagado de insectos a quienes no colaboran.

Con la entrada en escena de los manacillos también llega el Matachindé, el canto por excelencia de la fiesta. Al son de bombos, cununos, guasás y voces aclaradas por el viche, los participantes llevan la canción a la mayoría de las casas del pueblo, la iglesia, la playa y el cementerio.

En el presente artículo me centraré en la performance de este canto. Exploraré el Matachindé a partir de mi experiencia en la Fiesta de los Manacillos de 2018. Me ubico solamente en este aspecto del rito, en primer lugar, porque un análisis exhaustivo exige más de una experiencia en la fiesta y una etnografía profunda que aún no he desarrollado; en segundo lugar, porque este canto, al igual que los manacillos y la fiesta en general, son símbolos de identidad de los junteños y un vehículo de rememoración de sus ancestros esclavizados en la cuenca desde mediados del siglo xvii (Bonilla, 2018). En otras palabras, es un hacer ancestral recreado por varias generaciones con una potente carga simbólica.

---

encargados de la evangelización en el Real de Minas, empezaron el rito. Con el paso de los años, los descendientes se diseminaron por el río y con ellos la tradición. En este proceso cada vereda imprimió su propio sello (Arroyo, 2017; Bonilla, 2018).

6 En las comunidades negras del Pacífico cuando una persona adulta muere es necesario que los parientes y amigos se reúnan la noche previa al entierro y nueve noches después para entonar alabao o salves —cantos a capela sobre temas religiosos o fúnebres— al difunto, con el fin de facilitar el tránsito del alma hacia el mundo de los espíritus o el más allá. De no hacerse este rito, se piensa que el alma sufre y no encuentra descanso (Motta, 2005). Cuando el muerto es un menor de nueve años, el velorio se denomina “chigualo” (Pacífico sur) o “gualí” (Pacífico norte). Los chigualos se acompañan con canticos alegres y el toque del bombo, los cununos, la marimba y los guasás, así como por bailes y juegos con el cuerpo del niño fallecido o angelito (Birenbaum, 2010).



Por último, el Matachindé en la actualidad funciona como performance de defensa del territorio ante la amenaza de los grupos armados que se disputan la zona, dado que su ejecución exige la existencia del territorio —entendido en sus planos físico, social y espiritual (Birenbaum, 2010)—, la presencia y autonomía territorial de los yurumanguireños.

El Matachindé combina elementos discursivos y no discursivos indispensables para la eficacia del rito: en el caso de los primeros, está la letra de la canción que a fuerza de repetirse de generación en generación ha transformado su texto, incluso su significado; y en los segundos, se encuentran la música,<sup>7</sup> las técnicas corporales (Mauss, 1979) o movimientos expertos incorporados en la continua recreación del rito, como las formas particulares de entonar, tocar los instrumentos, bailar y de disponer el cuerpo y la mente para vivir la festividad. Igualmente, incluye un sinnúmero de emocionalidades que permiten renovar las energías, reafirmar los lazos territoriales y aunar fuerzas para hacer frente a la guerra.

### Consideraciones metodológicas

Este artículo recoge algunas reflexiones de mi monografía titulada: “*Viva Dios, muera Barrabás*”: *La Fiesta de los Manacillos de Juntas de Yurumanguí, un territorio en disputa*, para optar al título de Magíster en Construcción de Paz en la Universidad de los Andes (Bonilla, 2018), cuyo objetivo principal era analizar la Fiesta de los Manacillos celebrada en la vereda Juntas de Yurumanguí en la Semana Santa de 2018, teniendo en cuenta el contexto de disputa territorial entre distintos grupos armados en las últimas dos décadas.

Para cumplir con este objetivo, hice trabajo etnográfico en los pueblos de Juntas y San Antonio en tres momentos espirituales y de gran importancia para los lugareños: el primero, la Fiesta de Reyes Magos en enero; el segundo, la Fiesta de los Manacillos, en Semana Santa; y el tercero, la Fiesta de San Pedro y San Pablo, fiesta patronal de Juntas, en junio. De esta forma, logré acercarme a la compleja espiritualidad local y a sus formas de ejercer territorialidad, elementos clave para interpretar lo que sucede en la fiesta.

---

7 En este artículo no analizo la dimensión musical del Matachindé, únicamente la letra y sus efectos en los participantes. Sin embargo, está abierta la invitación a músicos y etnomusicólogos a analizar a fondo los aspectos rítmicos, organológicos, armónicos y de interpretación de este canto, dado que es un campo poco explorado y clave para entender el vínculo ancestral que los lugareños mantienen a través de la música. La gente en Yurumanguí y otros ríos del Pacífico aprende a tocar instrumentos y a cantar, viendo, escuchando e imitando a parientes y amigos, quienes a su vez aprendieron de la misma forma; en otras palabras, su conocimiento musical es empírico, se ha construido en el *ver hacer* (Candau, 2001).



Antes de iniciar la investigación, solicité permiso o aval al consejo comunitario, requisito indispensable para emprender cualquier labor investigativa o de intervención en el territorio. La petición del aval no solo significó el respeto y reconocimiento del gobierno local, sino también una medida de seguridad para transitar e interactuar con la población, dado que en un contexto de conflicto armado, la presencia de personas externas puede generar incertidumbres y recelos que dificultan la interacción con los lugareños y, además, riesgos de seguridad para mí y mis interlocutores.

En cada visita de campo compartí con los lugareños diversas situaciones de la vida cotidiana: el barequeo, la pesca, el lavado de ropa y el baño en el río, la preparación de alimentos, recorridos en lancha y caminatas por el monte. También, momentos privados de expresión de su espiritualidad tanto en los hogares como en la mina y tiempos de festividad. Estas experiencias cotidianas y espirituales no solo posibilitaron el desarrollo de mi investigación, sino también la construcción de lazos afectivos con la gente y el territorio.

Igualmente, realicé entrevistas no estructuradas a líderes comunitarios, líderes religiosos, cantaoras, músicos, parteras y demás personas que generosamente compartieron sus saberes conmigo. Procuré que las conversaciones transcurrieran bajo principios éticos y respetuosos sin concebir a mis interlocutores como un banco para extraer datos, práctica común en la investigación social más tradicional; por el contrario, construí interacciones fluidas, amigables y no utilitaristas que trascendieron mis fines investigativos.

El presente artículo está distribuido en cinco apartados. En el primero, expongo de forma general el contexto de disputa territorial y la importancia geoestratégica de Yurumanguí para distintos grupos armados, a la par de algunas estrategias de defensa del territorio impulsadas por los yurumanguireños. En el segundo, presento el marco teórico sobre el rito como performance y las emociones como construcciones sociales, ambos conceptos necesarios para interpretar el Matachindé y los elementos performativos que permiten su eficacia. En el tercero, hago un esbozo general de la espiritualidad negro-pacífica, el cual es clave para comprender la carga simbólica y afectiva no solo de la canción sino de toda la fiesta para la población local. En los dos últimos apartados, analizo el canto y su performance y presento las conclusiones.

## **Conflicto armado y resistencia comunitaria**

Voy a contarles señores lo que en El Firme pasó (bis).  
Allá mataron siete hombres, la gente se desplazó (bis).  
Y la gente del Barranco, todos arrancaban el toldo (bis).  
Los unos para El Papayo, los otros pa' San Antonio (bis).  
Canción yurumanguireña interpretada por Walter, músico del río.  
(Conversación personal, Cali, 20 de agosto de 2017).

Yurumanguí, al igual que Cajambre y Naya —ríos vecinos—, y otros territorios rurales de Buenaventura, han sido escenarios clave de la guerra en el Pacífico medio. Desde la década de 1980 hasta finales de 2017 las Farc-EP estuvieron en el territorio y el Bloque Calima de las AUC realizó operaciones entre los años 1999 y 2004. Este último periodo fue el más cruento: líderes comunitarios, sabedores, entre otras personas, fueron objeto de amenazas, asesinatos, masacres, situaciones de confinamiento y desplazamiento forzoso a ciudades como Buenaventura<sup>8</sup> y Cali (véase figura 3).



**Figura 3.** Juntas de Yurumanguí (fotografía panorámica desde el cementerio). A la izquierda se observa el río Soledad y a la derecha el río Yurumanguí

*Fuente:* foto tomada por Julia Quiroz, 8 de enero de 2018.

8 La mayoría de las personas que huyeron de Yurumanguí en esta época y en los años posteriores se han ubicado en barrios altamente vulnerables como Punta del Este y Las Palmas, en la zona de baja mar de la ciudad de Buenaventura. Estas personas llevaron consigo no solo el dolor del destierro y los miedos o traumas de la guerra, sino también sus prácticas religiosas, como los actos fúnebres, las fiestas patronales y la Fiesta de los Manacillos o matachines. Sin embargo, en la ciudad también han sido victimizadas; entre los casos más conocidos está la masacre de seis personas a manos de un grupo de paramilitares en una casa del barrio Las Palmas, el 6 de septiembre de 2000. Las víctimas de este suceso habían huido del río unos días antes a causa de la violencia (Rutas del Conflicto, 2019). Otro hecho impactante fue la masacre de doce jóvenes, también por paramilitares, una semana antes de la Semana Santa de 2005 en Punta del Este. Estos jóvenes eran promotores de la fiesta de los matachines en el barrio; tras su muerte, el rito se ha convertido en un espacio de memoria y duelo, así como en vehículo de resistencia ante la violencia en la ciudad y de reclamo al Estado que hasta la fecha no ha esclarecido los hechos ni condenado a los culpables (Cardona, 2014; CNMH, 2015).

Uno de los eventos más memorados es la masacre de El Firme —vereda de la zona baja del río, la parte más cercana a La Bocana—, perpetrada por un grupo de paramilitares el 29 de abril de 2001. Ese día, miembros del Bloque Calima, dos semanas después de asesinar a decenas de personas en Naya (límite entre Valle del Cauca y Cauca), llegaron a esa vereda, asesinaron a siete habitantes y violaron a una mujer. Dicho evento generó el desplazamiento de más de mil yurumanguireños a Buenaventura, dejando como consecuencia la desocupación parcial de las veredas aledañas y la desocupación total y posterior desaparición de El Firme (Almarío, 2004).

Yurumanguí, al igual que otras zonas del Pacífico, es codiciado por grupos armados ilegales por su ubicación geoestratégica, la cual favorece el desarrollo de actividades ilícitas. Por un lado, la presencia del Estado es casi nula, sus tierras son aptas para el cultivo de coca y el río conecta directamente con el mar, lo que constituye un escenario perfecto para el tráfico de clorhidrato de cocaína hacia destinos en Centroamérica y Estado Unidos (URT, 2015). Por otro lado, la cuenca también es propicia para la extracción ilegal de oro, el reclutamiento de jóvenes, el abastecimiento de tropas y el tránsito hacia Naya y Cajambre, territorios también de comunidades negras y con salida al mar (Bonilla, 2018).

Sin embargo, los yurumanguireños no han respondido de forma pasiva a la presencia y violencia de los armados. La Asociación de Negros Unidos por el Río Yurumanguí (Aponury), organización de base creada en la década de 1980, y el consejo comunitario, constituido a principios de siglo gracias a la titulación colectiva,<sup>9</sup> han emprendido varias estrategias de resistencia para conservar el control ancestral del territorio y mantener al margen a los grupos armados ilegales.

Una de estas estrategias es la campaña “Soy yurumanguense de respeto: no siembro ni consumo coca”, creada en 2007 por ambas organizaciones con el apoyo de la mayor parte de la comunidad.<sup>10</sup> Dicha campaña incluye medidas pedagógicas para alejar a los jóvenes del consumo de drogas y los grupos armados ilegales; a la par, jornadas de erradicación de cultivos de coca implantados por propios y llegados al territorio. Además, Aponury y el consejo han impulsado el mandato de prohibición de minería ilegal y el uso de retroexcavadoras en la cuenca (Verdad Abierta, 2015),

9 El Estado colombiano reconoció el poblamiento ancestral de los yurumanguireños mediante la Resolución 1131 de 1998 del Incodec, tras múltiples luchas de Aponury en compañía de otras organizaciones afro de la región durante las décadas de 1980 y 1990. Esta resolución les confiere el título colectivo y derechos étnico-territoriales sobre 54.776 hectáreas de la cuenca (URT, 2015).

10 Es importante mencionar que los yurumanguireños no han sido únicamente víctimas del conflicto armado; como expresa Stathis Kalyvas (2001), en escenarios de violencia armada los civiles pueden tener participaciones muy diversas motivadas por intereses personales y el miedo a reprimendas, entre otras. Por tanto, se reconoce que algunas personas, especialmente jóvenes, han participado activamente en la guerra como combatientes o colaboradores de uno u otro bando; igualmente, que algunas personas han accedido a cultivar coca, pese a los mandatos del consejo y Aponury (información obtenida en trabajo de campo, 2018).

con el que buscan proteger las fuentes hídricas y playas, considerados legado material e inmaterial de sus ancestros para el beneficio de los renacientes o las generaciones futuras (Gerardo,<sup>11</sup> líder comunitario, conversación personal, 10 de enero de 2018).

Respecto al apoyo que la comunidad ha dado a estos mandatos, Camilo—investigador de Bogotá interesado en la organización política y social de Yurumanguí— dice lo siguiente:

Yurumanguí es un territorio especial en la costa sur del país. La organización comunitaria ha sido muy fuerte y esto se debe a que el consejo comunitario y Aponury han tenido un buen gobierno, que no busca solo sus intereses individuales sino los intereses de toda la comunidad. Eso se ha visto reflejado en cómo la gente respeta los mandatos que salen. [...] El respeto al mandato de “no coca y no minería a gran escala” se relaciona mucho con las relaciones de parentesco entre veredas, las relaciones de compadrazgo, o el sentir que lo que le pasa a una familia es algo que le pasa a todo el río. Igualmente, el hecho de que “hay amor por la vida”, como ellos dicen; este es un territorio de vida, un territorio donde en serio la gente se siente parte de él, y pues en esa medida hacen las cosas que consideran que son de beneficio para todos (Conversación personal, 27 de marzo de 2018, citado en Bonilla, 2018: 15).

A la campaña y los mandatos, se suman las festividades religiosas, como es el caso de la Fiesta de los Manacillos y las fiestas patronales; asimismo, los actos fúnebres y el ejercicio de las prácticas tradicionales, tales como la partería, la agricultura, la pesca y la minería artesanal. Todas estas actividades funcionan como performance de defensa del territorio que suscitan el arraigo, la permanencia, la continuidad de las prácticas ancestrales y desestimulan la migración, pese a las adversidades de la guerra y la falta de oportunidades educativas y económicas que ofrece la zona.

Lo anterior es importante, porque en los últimos años ha aumentado la migración de jóvenes a Cali y Buenaventura, lo cual facilita la movilidad social y el logro de una mejor calidad de vida; sin embargo, esto también afecta el ejercicio y la transmisión de las prácticas tradicionales, así como el vínculo territorial, dado que quienes migran suelen hacerlo de forma permanente y se convierten en un faro a seguir para quienes quedan.<sup>12</sup> También cabe mencionar que la adquisición de dinero, ya sea por necesidad o placer, es un aspecto clave en el reclutamiento de jóvenes

11 Los nombres de las personas que participaron en el estudio fueron cambiados con el fin de prevenir cualquier riesgo que sus opiniones o testimonios les pudieran generar.

12 Respecto a esto, Flor—líder del PCN (Proceso de Comunidades Negras), sede Buenaventura— expresa que la migración de jóvenes a las ciudades ha generado, no solo en Yurumanguí sino en otras poblaciones rurales del municipio, el detrimento de la soberanía alimentaria y el aumento de productos foráneos, tales como “arroz, lentejas, frijoles o pastas [...], que no exigen el trabajo de la tierra por parte de los lugareños sino la adquisición de dinero para su consumo” (Bonilla, 2018: 20).

por parte de los grupos armados, lo cual también afecta los mandatos comunitarios (Bonilla, 2018).

Ante este escenario, adquiere gran importancia el trabajo sociopolítico y cultural que ejercen Aponury, el consejo comunitario y la mayoría de los pobladores en materia de defensa del territorio, especialmente en la coyuntura actual de reactivación del conflicto después de la firma del acuerdo de paz y la salida de las Farc.

A principios de 2018 ingresó a la cuenca el ELN y a mediados de este mismo año llegaron las Fuerzas Unidas del Pacífico —grupo armado posdesmovilización de las AUC—, el Frente 30 y la Columna Móvil Jaime Martínez —grupo pos-Farc—. Con la entrada de estos grupos han retornado las amenazas, los hostigamientos, el miedo, el reclutamiento y los asesinatos (conversaciones personales con lugareños vía telefónica o a través de redes sociales, 2019-2020).

### **El rito como performance**

El estudio de la performance es un área de conocimiento relativamente reciente. Surge en la década de 1960 e incluye elementos analíticos de diversas disciplinas como las artes, la filosofía, la lingüística, la comunicación y los estudios del folclore, entre otras. La palabra performance proviene del latín *per-formare* que significa *ejecutar o realizar algo*; sin embargo, su significado contemporáneo es muy variado y controvertido, debido a que comprende diversos eventos, desde ritos, actos fúnebres, desfiles militares, obras de teatro y presentaciones musicales, hasta acciones de resistencia, exteriorización del género y la etnicidad, entre otras acciones ensayadas y reproducidas a diario (Taylor, 2015).

Diana Taylor (2015) define la performance como comportamientos “teatrales” relacionados con la categoría de evento, que combinan elementos discursivos —oraciones, cantos, documentos— y no discursivos —gestos, bailes, tocar instrumentos, silencios—. Las performance comprenden acciones corporales reiteradas y ensayadas que predisponen ciertos resultados; sin embargo, no son una imitación ni una representación, constituyen saberes previos reactivados en escena. Al respecto, Rodrigo Díaz (2008) expresa que los contenidos culturales que se dramatizan en las performance no están fijados de una vez por todas, son creados, negociados y entremezclados en escena. Contrario a lo planteado en las perspectivas textualistas, el rito como género performativo no es solo el medio de expresión de la cultura compartida por los sujetos que participan, sino la posibilidad de compartir y recrear la cultura.

Es importante aclarar que la concepción del rito como género performativo no desconoce su capacidad de exteriorizar significados culturales, ya que sucede en contextos específicos con saberes, mitos, creencias y patrones heredados. La propuesta del enfoque performativo es concebir la ejecución del rito no como simple imitación: la puesta en escena da posibilidad a la creatividad, a que los saberes sean

renovados, adaptados a las nuevas circunstancias sociales, políticas y económicas del contexto, aunque los participantes perciban la experiencia ritual sin modificaciones (Taylor, 2015). Además, la mirada del rito como performance lo extrae del campo estrictamente sacro o mágico-religioso, lo amplía a contextos profanos o laicos; lo común sería su carácter de evento que lo aparta de la cotidianidad (Márquez, 2006).

En este sentido, la eficacia del rito radica no tanto en la imitación de ritos pasados o en la exteriorización del mito, sino en la experiencia vivida. No basta con la repetición de los elementos constitutivos del rito, por ejemplo: la decoración tradicional del espacio, el uso de vestuarios o disfraces, reproducir cánticos, dramatizaciones, entre otras; es necesario el involucramiento de los participantes en lo que están ejecutando, que lo que realicen sea significativo y produzca efectos en ellos.

### Rito como presencia

Rodrigo Díaz (2008) plantea que la performance es una conducta restaurada, abierta tanto al ámbito de lo posible —lo aprendido, lo tradicional— como a lo inverosímil —la creatividad—, y hace una analogía con el concepto de *mimesis* propuesto por Aristóteles. Este autor expresa que la *mimesis* no es una simple reproducción o imitación de algo, ni busca ser algo equiparable a lo real. Al respecto, Virginia Aspe (2005) agrega que Aristóteles en *La Poética* considera la *mimesis* —tanto en el sentido artístico como naturalista— no como simulación o copia de la copia, sino como capacidad activa de producir, de generar algo a partir de un modelo para crear uno nuevo, involucra la imaginación. Por consiguiente, tanto la performance como la *mimesis* tienen el poder de crear presencias y configurar realidades, no son mera representación.

En este sentido, la performance como capacidad activa de crear presencia exige la experiencia en vivo (Taylor, 2015). Aunque la performance puede ser grabada y reproducida tiempo después, lo que se observa son solo retazos de lo que sucedió en escena, no se logra el involucramiento corporal y emocional que posibilita el hecho en vivo, especialmente, en el caso del rito. La experiencia vivida es importante en el rito porque a diferencia del teatro —a excepción del teatro contemporáneo ritual que fomentan Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba o Tadeusz Kantor (Márquez, 2006)— no existen espectadores, los sujetos presentes son participantes de una u otra forma; no hay un nosotros que actúa y un otros que observa desde fuera, todos están en escena, aunque unos con papeles más activos que otros. En síntesis, las dramatizaciones no son representaciones, son actos de presencia; los personajes no son actores, son seres actuantes, viven lo que sucede en el rito, creen en el papel que interpretan.

Es por este motivo que el cuerpo adquiere especial importancia en el rito: en primer lugar, por las técnicas corporales que han sido interiorizadas en anteriores

ritos y reactivadas en escena, y en segundo lugar, por las emociones que el cuerpo en escena crea. Las técnicas corporales son los usos que las personas hacen de su cuerpo en contextos sociales y culturales concretos; estos usos son adquiridos a través de la educación y su eficacia o rendimiento depende de parámetros establecidos por la misma sociedad (Mauss, 1979). Así, las técnicas corporales son conocimientos corporales prerreflexivos, pero a la vez, conocimientos sociales que nacen y se renuevan como producto de la interacción social —*habitus* corporal— (Crossley, 1996).

En el caso del rito, las técnicas corporales serían gestos, formas de cantar, de bailar, de tocar instrumentos, de recitar oraciones o textos, de mover el cuerpo y de relacionarse con otros, entre otras acciones que requieren ser ejecutadas con experticia para que el rito genere efectos y sentidos en los participantes. Sin embargo, aunque estas técnicas son aprendidas en ritos pasados u otros momentos sociales, en la puesta en escena no necesariamente suceden como imitación; en la presencia hay lugar a la espontaneidad, a la posibilidad de renovación.

En suma, entender el rito como performance me permite analizar el canto del Matachindé de la Fiesta de los Manacillos, no como un medio de observación de la realidad social como algo inmutable y estable, ni como una *forma* donde están inscritos o fijados los *contenidos* culturales —significados—; sino como un proceso fluctuante donde los sujetos son activos en la comprensión y construcción de la vida social, como un hacer que retrotrae otras performance concluidas, que involucran referencias heredadas, pero que no son simple representación, imitación ni repetición, sino restauración, creación en la presencia (Hamui, 2011).

### **Espiritualidad negro-pacífica**

Antes de estudiar la performance del Matachindé es necesario explorar un poco el complejo mundo espiritual de las poblaciones afropacíficas.<sup>13</sup> A continuación presento un esbozo general.

### **De vírgenes y santos, tambores y cantos**

Las personas africanas traídas a América y el Caribe en calidad de esclavos entre los siglos XVI y XIX, provenían de pueblos muy heterogéneos del África occidental tanto en términos lingüísticos (bantú, akán, yoruba e igbo) como de organización sociopolítica (Arocha, 2010: 6). El variopinto origen de los cautivos fue un elemento que actuó a favor de la empresa esclavista: por un lado, facilitó el sometimiento físico de los

---

13 La palabra afropacífico fue acuñada por Alfredo Vanín para referirse a los africanos que llegaron a la región Pacífica y a sus descendientes, quienes “construyeron una nueva cultura en una tierra al principio desconocida, pero de la cual se fueron apropiando hasta convertirla en su territorio o ‘casa colectiva’” (Almarío, citado en Arocha, 2010: 6).



esclavizados y, por otro, el desprendimiento de la mayoría de sus rasgos culturales. Como expresa el escritor martiniqués Edouard Glissant, “los africanos han sido los únicos seres humanos forzados a migrar en la desnudez” (Glissant, citado en Arocha, 2010: 14); dicha desnudez comprendía tanto la privación de vestido como de sus sistemas de creencias, deidades y cosmovisiones.

La historiadora María Cristina Navarrete (1996) expresa que los africanos llevados a Cartagena y a otros destinos del Virreinato de la Nueva Granada no organizaron un sistema religioso basado en el sincretismo entre herencias africanas y creencias católicas como sí pasó en Brasil con el candomblé o en Cuba con la santería. Esto sucedió por varias razones, entre estas: el poco tiempo de estadía en el puerto de Cartagena, lo cual dificultaba la creación de vínculos de solidaridad entre cautivos; el escaso arribo de personas de un mismo grupo étnico o fieles de una misma religión y, en el caso de los cautivos en zonas mineras, las extensas y agobiantes jornadas de trabajo más la constante supervisión y la evangelización católica, las cuales impidieron la continuidad de sus sistemas religiosos.

Sin embargo, lo anterior no significa que en su memoria no pervivieran algunos rasgos culturales. Por un lado, continuaron saberes y prácticas como las escarificaciones, tallas dentales, peinados y la construcción de máscaras e instrumentos; igualmente, disposiciones corporales para danzar, entonar y relacionarse con los ancestros. “Estos rasgos les permitieron reconstruirse en lo personal, lo social y lo ecosistémico” (Bonilla, 2018: 45); de igual manera, crear resistencias y apropiar los nuevos territorios (Arocha, 2010).

Por otro lado, también persistieron huellas de la espiritualidad ancestral. Aunque el sistema colonial impuso el catolicismo, los esclavizados adoptaron las creencias católicas manteniendo en secreto algunos rasgos de sus religiones originarias. Sergio Mosquera (2000) plantea que los esclavizados refuncionalizaron el santoral católico con base en creencias de sus religiones originarias; es decir, adoptaron a santos y vírgenes del catolicismo asignándoles en secreto algunas funciones de sus deidades y ancestros africanos. Este proceso sucedió gracias a algunas similitudes entre los dogmas de algunas religiones africanas y el catolicismo.

Tanto en el yoruba, el bantú y el akom —religión de la gente de Akán— existe un dios todo poderoso y creador del universo, a quien no se le rinde culto ni se puede acceder de forma directa, solo a través de seres espirituales, deidades menores o ancestros (Brandon-Samuel, 1975; Ortiz, 1973). En el caso de la religión yoruba, la deidad superior es *Oloruñ*, también denominado *Olodumare*, *Oga-ogó*, *Oluwa*, *Oba-ogó* o *Eledá*. Este dios no es representado mediante imágenes ni ídolos; los fieles se comunican con él mediante las deidades secundarias también llamadas *orishas* (Ortiz, 1973), seres receptores de las peticiones, las ofrendas y los afectos (Mena, 2012).

Por su parte, el catolicismo también cree en un dios creador de todo lo que existe, su nombre es Yahveh o Jehová. Este dios habita en el reino de los cielos y sus fieles pueden comunicarse con él mediante la oración, y recibir su bendición y benevolencia



a través del bautismo, la eucaristía, entre otros sacramentos. De igual forma, en esta fe existen seres espirituales que permiten la conexión con lo divino, brindan protección y hacen favores a quienes confían en sus dones, estos son: los santos —santa Marta, san Antonio, san Francisco, santa Elena—, los arcángeles, los ángeles y, por supuesto, las múltiples representaciones de la madre de Jesús —la Virgen de Fátima, la Virgen de Chiquinquirá, la Purísima Concepción— (Bonilla, 2018).

Esta similitud de creer en un dios superior lejano y en seres espirituales mediadores, compartida por estas religiones, fue clave en la adopción de los seres sagrados del catolicismo en la espiritualidad de los esclavizados; así como los *orishas* y antepasados eran ancestros que habitaban en el mundo invisible, santos y vírgenes pasaron a ser parientes en el mundo de los cielos, en constante conexión con el plano terrenal. Aunque fueron borrados los nombres de las deidades africanas, sí floreció la relación de ancestralidad y cercanía: los seres sagrados católicos pasaron a ser parte del *muntu*, de la familia extensa (Bonilla, 2018).

Al respecto, la historiadora Luz Adriana Maya (2005) plantea que los esclavizados al apropiarse del simbolismo espiritual del catolicismo reconstruyeron una nueva trama genealógica ficticia: a la Virgen la llamaron *tía* o *madre* y a Jesús, *pariente*. Esta trama fue posible gracias al *bricolaje simbólico* que construyeron, a partir de las representaciones antropomórficas de los seres sagrados católicos con base en las imágenes y monumentos de las iglesias y las capillas. “Estas representaciones iconográficas fueron concebidas por los africanos como imágenes de seres que en algún momento estuvieron vivos, así como lo estuvieron sus propios ancestros” (Bonilla, 2018: 48). El acogimiento de estos seres creó “un nuevo soporte material que sirvió para retejer la malla genealógica rota por la deportación” (Maya, 2005: 692).

En este orden de ideas, para los africanos las vírgenes y santos dejaron de ser solo representaciones sagradas que los evangelizadores les enseñaban para convertirlos al catolicismo, “se convirtieron en nuevos aliados del más allá, quienes les permitieron unirse de nuevo al mundo de unos ancestros que ahora habitaban en el cielo de los amos” (Maya, 2005: 692). Sin embargo, no solo las representaciones iconográficas ayudaron en la invención de redes de parentesco simbólicas, también las oraciones y cantos enseñados por los catequistas y curas sirvieron como vehículo de conexión.

Las oraciones, alabanzas y plegarias recitadas por los españoles fueron asumidas por los africanos como palabras sagradas dirigidas a espíritus dadores de favores a cambio de ofrendas, entendidas como sacrificios y limosnas. A la par, los cantos acompañados de tambores y otros instrumentos de herencia africana se convirtieron en medios de conexión con estos nuevos parientes, de esta forma recrearon en el nuevo territorio el legado de la oralidad, de la palabra cantada (Maya, 2005).

Lo anterior se evidenció en el caso del Real de Minas de Yurumanguí y Juntas de la Soledad, nombre que recibió Yurumanguí en la época colonial.<sup>14</sup> En dicho asiento minero, los esclavizados tuvieron cierta libertad para adoptar la fe católica, gracias a la esporádica presencia de sacerdotes y representantes de la iglesia. La oración diaria en la capilla antes y después de la jornada era el espacio para establecer el vínculo espiritual con los seres sagrados. A su vez, las celebraciones religiosas, como las fiestas patronales, los Reyes Magos y la Semana Santa, fortalecieron dicha conexión mediante cantos y bailes acompañados de tambores y otros instrumentos, incluso con el uso de máscaras de herencia africana (Arroyo, 2017).

El tambor, el canto y la danza sirvieron a los esclavos para canalizar el cansancio que producía las jornadas de trabajo hasta de dieciocho horas, pero sirvió, además, para autoestimular la razón de estar y de seguir vivo; se hizo tan necesario el tambor que fue vital, así como el alimento o el aire que se respira. Cantando y danzando a ritmo de tambores, protestaban y denunciaban la injusticia del sistema esclavista (Portillo, 2008).

---

14 El sincretismo religioso entre el catolicismo y algunos rasgos de religiones tradicionales africanas también se observa en comunidades negras de otras zonas del país. A continuación referencio algunas investigaciones que exploran el complejo mundo espiritual afrocolombiano, sus ritos fúnebres y festividades:

En el caso de la costa Pacífica sur, se encuentran los trabajos de Friedemann (1969) y Liévano (2017), los cuales analizan el Festival Acuático de la Virgen de Atocha y los arrullos en Barba-coas; igualmente, Agier (1999) explora la relación entre la fiesta, el diablo fiestero y dionisiaco, y la marimba en el carnaval de Tumaco; también están Banguera e Idagarra (2017) y Friedemann (1990), los cuales describen de forma detallada la fiesta patronal de Semana Santa celebrada en el corregimiento de Coteje de Timbiquí. En la zona norte del Cauca, región también de asentamiento ancestral de comunidades negras, destacan las investigaciones de Aristizábal (2007), Atencio (1980), Castellanos y Atencio (1984) y Portes (1986), en torno a las adoraciones al Niño Dios, fiesta típica de la zona.

Ahora bien, en el Pacífico norte se encuentran investigaciones como las de Alzate (2010), Montes (2014), Quiceno (2016) y Susa (2015), sobre la fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó, más conocida como San Pacho, símbolo de identidad quibdoseña; igualmente, Losonczy (2006) analiza la relación cultural y social entre pueblos negros e indígenas Embera en Chocó; también están el informe del Ministerio de Cultura y la Fundación Cultural de Andagoya (2014) que explora los gualies, alabaos y el levantamiento de tumbas en el Medio San Juan (Chocó), y las reflexiones de Pinilla (2017) y Quiceno, Ochoa y Villamizar (2017) acerca de los alabaos de las mujeres de Pogue (Bojayá), como vehículos de contestación comunitaria en el contexto del conflicto armado.

En cuanto a la costa Caribe, la producción académica es igualmente extensa. Es bien conocido el trabajo de Wade (2002) sobre la música costeña y los aportes de las comunidades indígenas y negras a dicha música; también, la investigación de De la Rosa y Moreno (2006) en torno a la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Paimadó (Chocó) y Cartagena (Bolívar). En el caso de San Basilio de Palenque, sobresalen los estudios de Escalante (1989), Friedemann (1991) y Restrepo y Pérez (2005) sobre el lumbalú y las concepciones palenqueras sobre la vida y la muerte.

Por último, destaco el trabajo de Arocha *et al.* (2008) sobre diversos ritos y festividades religiosas de comunidades negras, tanto en la costa Pacífica como el Caribe.

En la actualidad, las fiestas religiosas como la Fiesta de los Manacillos y las fiestas patronales, entre otras, también funcionan como escenarios de rememoración de los ancestros y de renovación de vínculos territoriales, ya no para hacer frente al sistema esclavista sino como medio de defensa del territorio.

### ***La Fiesta de los Manacillos***

La tierra de los vivos no estaba muy lejos del reino de los antepasados. Había un ir y venir entre los dos mundos sobre todo en las fiestas y también cuando moría un anciano, porque los ancianos estaban muy cerca de los antepasados. La vida de un hombre desde el nacimiento hasta la muerte era una serie de ritos de paso que les acercaban cada vez más a sus antepasados.

Chinua Achebé (2015: 130), escritor y poeta del pueblo Igbo de Nigeria

Como comenté en la introducción, la Semana Santa en Juntas de Yurumanguí constituye un tiempo de conmemoración de la pasión, muerte y resurrección de Jesús, pero a la vez, un espacio de juego y fiesta en el que los manacillos o los espíritus de los judíos que asesinaron a Jesús, se toman el pueblo e imponen su canto: el Matachindé. La Fiesta de los Manacillos puede ser interpretada como un rito que evidencia la tensión entre la vida y la muerte, el bien y el mal, el orden y el caos; una bipolaridad que se manifiesta a través de la música y la danza. En las comunidades negras del Pacífico colombiano, la música y la danza mantienen una relación estrecha con la religiosidad. La palabra cantada es uno de los medios más importantes para entablar comunicación con el mundo espiritual (Motta, 2005).

De acuerdo con Aurelio —manacillo de más de ochenta años—, la fiesta es una herencia de sus antepasados esclavizados: “El manacillo es un juego que está desde que nacieron los viejos, viejos, yo creo que el juego de los manacillos tocó hasta en el tiempo del amo, yo creo que ellos se metieron a jugar porque fue el amo quien los puso” (Aurelio, conversación personal, 30 de marzo de 2018, citado en Bonilla, 2018: 73 -74).

Mi hipótesis es que el rito inició como una representación teatral de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, promovida por los mineros y doctrineros franciscanos encargados de la evangelización de las poblaciones no cristianizadas en la zona, tanto negra como indígena (Arroyo, 2017; Serrano, 2015). Sin embargo, al retirarse los mineros tras la ley de manumisión de 1881, los antiguos esclavizados continuaron de forma autónoma con el rito, incorporando nuevos elementos como las máscaras, los cantos fúnebres y el tambor. Sin embargo, la continua recreación del rito produjo que algunos personajes clave pasaran a un segundo plano, como el mismo Jesús, los apóstoles y la Virgen, tomando especial importancia los judíos

convertidos en seres enmascarados y traviosos (Bonilla, 2018).<sup>15</sup> Certera o no esta hipótesis, puedo afirmar que la fiesta, el manacillo y el Matachindé son tradiciones antiquísimas y de especial importancia para los junteños.

En la actualidad, los manacillos son personificados por aproximadamente treinta hombres oriundos del pueblo y de todas las edades. Estos hombres recibieron el cargo de uno de sus parientes al fallecer: el padre, un abuelo, un tío, un hermano o un primo. Al aceptar ser manacillo, se comprometen con sus antepasados y parientes vivos a participar en la festividad cada año hasta su muerte; por tanto, es una ofensa a la moral social y a los “viejos, viejos” no participar ni ejecutar el rito (Aurelio, jefe de los manacillos, conversación personal, 30 de marzo de 2018). Es por esto que, en Semana Santa retorna al pueblo un sinnúmero de jóvenes y adultos a cumplir con su encargo o simplemente a participar en la fiesta; esto incluye a quienes migraron a otras veredas, ríos aledaños, Buenaventura y Cali, como a quienes se unieron a las filas de grupos armados, tanto legales como ilegales.

En la Semana Santa de 2018 viajaron varios junteños excombatientes de las Farc, quienes en ese entonces se encontraban en la Zona Veredal de La Elvira en Buenos Aires (Cauca). Igualmente, algunos jóvenes que hacían parte del ejército colombiano. En este sentido, la fiesta funciona como un espacio de reencuentro comunitario, un rito en el que se pone entre paréntesis la guerra, se relajan tensiones y propician acercamientos improbables entre “enemigos”.<sup>16</sup>

### El Matachindé

Los manacillos llegan al mundo terrenal el Viernes Santo antes de medianoche. Su entrada en escena sucede en plena procesión de La Dolorosa, es decir, la procesión en la que el pueblo vela a Cristo, que partió al otro mundo la noche anterior —cabe recordar que los junteños conmemoran la muerte de Jesús el Jueves Santo a medianoche—, y consuela a su madre. Los manacillos imponen su presencia mediante pellizcos,

15 Lo anterior suscita varios interrogantes: ¿Por qué resistieron al paso del tiempo solamente los judíos, precisamente los verdugos de Cristo? ¿Son un recuerdo lejano y transfigurado de los esclavistas? ¿Los junteños relacionaron el sufrimiento que padeció Cristo con el que resistieron sus antepasados esclavizados por parte de los mineros? ¿Es por esto que soportan los latigazos de los manacillos como Jesús sobrellevó los azotes de los judíos, pero a la vez, resisten con las salves y la confrontación física como lo hicieron sus antepasados en cautiverio? No podría dar respuesta a estas preguntas ni a muchas más que surgen, ya que exigiría un trabajo investigativo mucho más amplio sobre este rito, el cual apenas estoy iniciando; sin embargo, considero que estas cuestiones no deben ser desdeñadas.

16 No ahondo en estos encuentros entre integrantes de distintos grupos armados y comunidad, porque son sutiles y requieren un acercamiento más profundo a la intimidad comunitaria, el cual es difícil realizar en periodos de campo cortos y que además, por cuestiones éticas y de seguridad me abstengo a hacer.

latigazos y soplidos para apagar las velas de los marchantes. Hasta ese momento, el pueblo ha estado sumido en el ayuno espiritual, es decir, en una serie de prácticas que obliga el tiempo de pasión, tales como la prohibición de la música alegre, el baile, el toque de instrumentos y de las campanas de la iglesia, el baño “duro” en el río, entre otras prácticas que irrumpen el silencio. Igualmente, han acompañado la pasión con las *salves* o cantos fúnebres sumamente tristes, muy similares a los entonados en los velorios de familiares y amigos, lo cual permite inferir que Jesús es considerado un pariente cercano. Sin embargo, la llegada de los manacillos trastoca el silencio y el recogimiento, imponiendo un nuevo orden social.<sup>17</sup>

El primer toque del Matachindé sucede en la tienda o la casa de los manacillos —construcción de madera provisional, levantada el mismo Viernes Santo para el desarrollo de la celebración— el Sábado Santo a las cero horas. Desde ese instante hasta el Domingo de Pascua a las cuatro de la tarde, momento en que Cristo resucita y estos seres se despiden, el pueblo se sumerge en el frenesí de su canto, en el viche, el guarapo y otras bebidas alcohólicas que propician “el aguante”. Al son de bombos, cununos y guasás, los manacillos, los músicos y el resto de participantes, tanto habitantes como llegados, visitan las casas y las calles del pueblo, al igual que la iglesia y el cementerio.

### ***La letra: un conjuro mágico para alejar el mal***

El ritmo del Matachindé es denominado *manacillo* y se asimila al currulao. Este ritmo es originario de Juntas, pero hoy es entonado en todas las veredas de Yurumanguí. El Matachindé lo cantan los manacillos, músicos y demás participantes en el rito, nadie lo preside. Su letra puede interpretarse como un conjuro o una oración mágico-religiosa que invoca la presencia de dios e intenta alejar al demonio, también llamado Matachindé, care bamba, Barrabás; en otras palabras, es un conjuro para alejar a los manacillos, conjuro que exige su constante repetición y propagación por todo el pueblo (Bonilla, 2018).

Bendigamos esta casa donde mi dios se recrea,  
Y todos en voz digamos, maunifica mi malmea.

El Matachindé inicia con el reconocimiento del lugar donde se recrea y el llamado a Dios para que consagre el espacio. Su canto reafirma el poder de la palabra para la comunicación con lo divino, con lo espiritual y la fuerza de la música para establecer esa conexión. Luego invita a los participantes, o sea, a todos los presentes

---

17 Para ahondar más sobre los tiempos de Cuaresma y pasión, recomiendo revisar mi tesis de maestría (Bonilla, 2018) y el documental *Matachindé* de Víctor Palacios (2014), miembro del colectivo Mejoda de Cali.

—como expresé antes, en el rito todos son participantes, no hay espectadores: músicos, cantaoras, manacillos, quienes están en la calle o la iglesia, incluso los muertos en el cementerio hacen parte del rito— a que en viva voz canten *maunifica mi malmea*.

Estas palabras posiblemente son una deformación por el uso de la frase en latín *magnificat anima mea Dominum*, que significa: “mi alma alaba la grandeza del Señor”. Con esta frase empieza el Magnificat, un antiguo cántico católico que nace del Evangelio de san Lucas (Lc 1: 46-55), en el cual María proclama la grandeza de dios y agradece la bendición de engendrar a su hijo (Bonilla, 2018).

Es probable que el Magnificat haya llegado a Yurumanguí en la época colonial con los doctrineros franciscanos. Don Aurelio, jefe de los manacillos, expresa que era una oración muy antigua que recitaban los “viejos, viejos”, cuando se internaban en el monte y querían ahuyentar al diablo o las serpientes —consideradas como una manifestación del mal— (Conversación personal, 1 de julio de 2018). En la actualidad, del canto solemne solo sobrevive la frase *maunifica mi malmea*, empleada en momentos cotidianos de sorpresa o desconcierto.

Jueves Santo murió dios, viernes le dieron entierro,  
sábado le cantan gloria, domingo sube a los cielos.

Posteriormente, el Matachindé rememora la creencia católica en la pasión, muerte y resurrección de Cristo, pero según interpretaciones locales: como manifesté antes, en Juntas Jesús muere el Jueves Santo a medianoche y no el Viernes Santo a las tres de la tarde como se suele considerar en la religión católica. Varios lugareños con los que dialogué durante la celebración, afirmaron que celebran de esa forma la Semana Mayor porque así lo manda la tradición (Bonilla, 2018). Algo especial de esta variación local de la temporalidad es que coincide con la creencia según la cual la resurrección de Jesús ocurrió tres días después de su crucifixión, es decir, el Domingo de Pascua.

Mejor será que dejemos (bis)  
esto parece porfía,  
de tanto yo abrir la boca (bis)  
ya tengo la lengua fría

La canción continua con una advertencia, señala que “el mal” acecha y es mejor retirarse, dejar de cantar, dejar de orar; empero, este mal no es necesariamente peligro o sufrimiento, sino la presencia de los manacillos, su picardía y jolgorio.

(Coro del Matachindé)  
Ao ao aooo, china o china o china ooo  
E Matachindé belú belú, María la chula yo la encontré.

Ya repiquen las campanas, ya repiquen las campanas, ya viene la procesión.  
Ya viene ese care bamba, ya viene ese care bamba, ay repiquen el tambor.  
Ao ao aooo, china o china o china ooo (bis).

Sin embargo, el consejo no es atendido; por el contrario, la fiesta aumenta, se pide el repique de las campanas y del tambor porque Matachindé está cerca. En la pasión, las campanas y todo sonido alegre eran prohibidos, ahora en la fase de juego y fiesta son necesarios para alejar al *care bamba*. Esto coincide con la creencia en Yurumanguí y en otras comunidades negras de la región Pacífica, en el poder del repique del tambor para ahuyentar el mal (Birenbaum, 2010).

Al terminar la canción, los manacillos gritan: ¡Muera dios, viva Barrabas!, y el resto de los participantes responden: ¡Viva dios, muera Barrabas! Estas frases evidencian la tensión entre el bien y el mal, la vida y la muerte en la festividad: por un lado, están los manacillos que se alegran por la muerte de Jesús y alaban a Barrabás, delincuente absuelto por Poncio Pilatos en lugar de Jesús, según la tradición católica. Por otro lado, el resto de participantes llaman y piden protección a Dios para apaciguar el caos y el jolgorio (Bonilla, 2018).

Ahora bien, el análisis del Matachindé no puede limitarse únicamente a su letra, dado que como suele suceder con canciones, oraciones o historias transmitidas de generación en generación, el constante uso desfigura su sentido inicial y en ocasiones solo adquiere valor simbólico. Planteo esto porque varios participantes expresaron desconocer el significado de la canción; en otras palabras, el Matachindé es importante por su carga simbólica, más no por sus versos, su letra. Esto se confirma en el hecho paradójico de que quienes más exigen su canto sean los manacillos: ellos obligan a los músicos a que solo toquen esta canción, si cambian de tonada se sulfuran y lanzan latigazos por doquier. Si la canción tuviera como fin ahuyentarlos, esto no sucedería. Por este motivo, a continuación exploraré algunos elementos no discursivos de su performance.

### ***El cuerpo en escena***

En la ejecución del Matachindé interactúan otros elementos performativos aparte de la letra, tales como la ejecución de la música, el baile, el viche, el rejo, entre otros. Aunque la puesta en escena de estos elementos da lugar a la creatividad, esta exige también la incorporación de ciertas técnicas corporales (Mauss, 1979) compartidas entre los participantes para la eficacia del rito o, dicho de otra manera, para que la “fiesta se vea bonita”, cumpla con la tradición y sea del gusto de los participantes.

En el caso de la música, se requieren técnicas corporales como tocar con experticia los bombos, cununos y guasás; es decir, es necesario contar con ciertos conocimientos incorporados mediante la vivencia en anteriores ritos, lo cual no limita la creatividad, pero sí demanda un *saber hacer*. Del mismo modo, las personas



que cantan, deben hacerlo a un ritmo, tono y fuerza específica para que sus voces no sean opacadas por el sonido de los instrumentos y se mantenga el ambiente festivo (Bonilla, 2018).

Para conservar el tono, la fuerza y no desfallecer después de varias horas de canto y baile, los participantes beben viche y guarapo, entre otras bebidas alcohólicas que generan calor, quitan el sueño y aportan efusividad; en otras palabras, ayudan *al aguante*, lo que significa que permiten la reproducción de la performance en los distintos lugares del pueblo durante las cuarenta horas que demanda el tiempo de juego y fiesta.<sup>18</sup> Sin embargo, el alto consumo de bebidas alcohólicas no implica que los participantes lleguen a la embriaguez. Las personas ebrias son obligadas a retirarse, dado que en ese estado pueden generar conflictos o peleas que “dañan la fiesta” (véase figura 4).



---

**Figura 4.** Manacillos tocando el Matachindé

*Fuente:* Marín, 2014.

---

18 Vale aclarar que no siempre tocan, cantan y bailan las mismas personas, cada cierto tiempo turnan; sin embargo, es altamente valorado el aguante, pues es una forma de manifestar respeto por la tradición.

Por su parte, el baile también exige un saber hacer. El baile suele hacerse en solitario. Incluye continuos y efusivos brincos y balanceos de atrás hacia adelante, así como el bamboleo de los hombros, la cintura y la cadera. Y en los momentos en que sucede en parejas, las personas se ubican una al lado de la otra, abrazan sus espaldas y mueven sus cuerpos de adelante hacia atrás o de derecha a izquierda en medio de brincos sincronizados. De los anteriores elementos performativos, el baile es el que más creatividad permite (Bonilla, 2018).

Por último, está el rejo. Como mencioné antes, los manacillos exigen a los músicos que solo toquen el Matachindé. Cuando estos no lo hacen, lanzan *rejazos* a diestra y siniestra sin importar a quién puedan lastimar; solo calman su *rabia* cuando los músicos retornan a este canto. Estos momentos son los más temidos y violentos del rito, y son bastante continuos.

Como expuse previamente, en el rito los personajes son vívidos, no son representación; por tanto, los manacillos no son actores, son seres actuantes que creen en lo que están ejecutando, viven y sienten lo que están interpretando. Así pues, el uso del rejo es real, aunque lo llamen “juego”.

El sociólogo francés Roger Caillois (1986) clasifica los distintos tipos de juego en cuatro categorías: competencia, suerte, simulacro y vértigo. En el caso de los manacillos, su performance podría interpretarse como un juego de simulación y a la vez, de vértigo. De acuerdo con Caillois, en la simulación “el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo. El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra” (1986: 52). Por consiguiente, la misión del sujeto es encantar a los participantes y sumirlos en su artificio.

Siguiendo a este autor, es posible plantear que en estos juegos, “la máscara permite camuflar el ser social, a la persona que actúa y liberar al ser que se desea interpretar. En otras palabras, la máscara no solo oculta el rostro del sujeto sino que le permite imaginar que es otro, por tanto actuar como ese otro haría” (Bonilla, 2018: 91). En el caso de la Fiesta de los Manacillos, los hombres que interpretan a los manacillos juegan a ser los judíos que asesinaron a Jesús, por tanto, actúan en consecuencia.

No obstante, en el juego de simulación no basta con que el sujeto actuante se crea el personaje, es menester que el resto de participantes se presten a la ilusión, den crédito al personaje que simula la máscara (Caillois, 1986). En el Matachindé esto se evidencia cuando los participantes aceptan en medio de risas nerviosas los *rejazos* de los manacillos, cuando sienten temor al verlos llegar o cuando huyen de sus latigazos.

Por otro lado, en el canto también se vivencia un juego de vértigo, el cual consiste: “en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En cualquier caso, se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que

provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana” (Caillois, 1986: 58).

Este estado de trance se evidencia cuando los músicos y cantoras tocan y cantan por tiempo prolongado con gran efusividad sin mermar la fuerza del toque; o cuando los participantes, incluyendo a los manacillos, bailan por horas en inusitado éxtasis. Como expresé antes, esto lo logran gracias a la conexión con la música y el continuo consumo de bebidas alcohólicas que ayudan al aguante y al estado de euforia colectiva (Bonilla, 2018).

En este sentido, el estado de trance que alcanzan los participantes en la performance del Matachindé, más que generar un pánico voluptuoso, potencia emociones que podrían asociarse a la felicidad o la plenitud, las cuales facilitan la liberación de tensiones de la vida cotidiana y la renovación de los vínculos territoriales. Lo anterior, aunado al valor simbólico de la canción, explica por qué los participantes aprecian tanto el Matachindé.

## Conclusiones

La Fiesta de los Manacillos y, especialmente, la performance del Matachindé pueden interpretarse como un momento liminal comunitario en el que los participantes transgreden las normas y los roles cotidianos a través de juegos de simulación y de vértigo que exigen el involucramiento corporal, mental y emocional de los participantes. En esta performance se construye un estado social emotivo y violento que dura cerca de cuarenta horas, el cual ayuda a liberar tensiones de la vida cotidiana y a renovar vínculos territoriales, no solo con el espacio físico, sino también con parientes, amigos y la espiritualidad local.

La renovación o reafirmación de los vínculos territoriales se evidencia en el reencuentro entre quienes habitan en el río, los ancestros que yacen en el cementerio y aquellos que retornan de la ciudad, lugar al que migraron huyendo de la guerra o en busca de oportunidades laborales o educativas; igualmente, en el reencuentro con aquellos junteños integrantes o excombatientes de grupos armados tanto legales como ilegales, que retornan para ejercer el cargo de manacillo o simplemente para vivir la festividad.

Por lo anterior, se puede concluir que la fiesta y la performance del Matachindé exigen la existencia del territorio y la presencia de los lugareños para su recreación; por tanto, demandan autonomía territorial. En suma, esta performance, aunada al ejercicio de otras festividades religiosas y prácticas tradicionales, tales como la partería, la agricultura, el uso de plantas curativas, el barequeo y la pesca tradicional, así como los mandatos en contra de la minería ilegal, los cultivos de coca y el consumo de alucinógenos, constituyen prácticas de territorialidad ancestral y acciones performativas de defensa del territorio, las cuales buscan prevenir su vaciamiento social y cultural y salvaguardar la vida. Lo anterior es bastante relevante en el contexto actual de reactivación del conflicto

armado en Yurumanguí: desde 2018 el ELN, el Frente 30 y la Columna Móvil Jaime Martínez, entre otros grupos, intentan imponer sus intereses y control a través del miedo y la violencia. El ejercicio de la territorialidad ancestral y las denuncias públicas son las formas que Aponury, el concejo y la mayoría de los yurumaguireños han encontrado para resistir a esta agresión.

## Referencias bibliográficas

- Achebé, Chinua (2015). *Todo se desmorona*. Penguin Random House, Bogotá.
- Agier, Michel (1999). “El carnaval, el diablo y la marimba: identidad y ritual en Tumaco”. En: Agier, Michel; Alvarez, Manuela; Hoffmann, Odile y Restrepo, Eduardo (eds.). *Tumaco haciendo ciudad. Historia, identidad, cultura*. Ican/IRD/Univalle, Bogotá, pp.197-244.
- Almario, Oscar (2004). “Dinámica y consecuencias del conflicto armado colombiano en el Pacífico: limpieza étnica y desterritorialización de afrocolombianos e indígenas y ‘multiculturalismo’ de Estado e indolencia nacional”. En: Restrepo, Eduardo y Rojas Axel (eds.). *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Universidad del Cauca, Popayán, pp. 73-120.
- Alzate, Natalia (2010). “Las fiestas populares de San Pacho en Quibdó (Chocó, Colombia) como herramienta de organización comunitaria”. En: *Trabajo Social*, N.º 12, pp. 167-180. [En línea:] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/18976>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Aristizabal, Margarita (2007). “Las fiestas de adoración al Niño en Quinamayó, Colombia: una construcción identitaria en diálogo con la modernidad”. En: Hoffmann, Odile y Rodríguez, María Teresa (eds.). *Los retos de la diferencia: los actores de la multiculturalidad entre México y Colombia*. IRD Éditions, Marseille, pp. 447-470. [En línea:] <http://books.openedition.org/irdeditions/2056>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Arocha, Jaime (2010). *La espiritualidad entre los afrodescendientes peruanos y colombianos: relaciones y resignificaciones*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Arocha, Jaime; Botero, Juliana; Camargo, Alejandro; González, Sofía y Lleras, Cristina (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Arroyo, Miguel Antonio (2017). *La vida cotidiana en los reales de minas de Yurumanguí y Juntas de la Soledad (Raposo), 1743-1766*. Tesis de pregrado, Universidad del Cauca, Popayán.
- Aspe, Virginia (2005). “Nuevos sentidos de ‘mimesis’ en ‘La Poética’ de Aristóteles”. En: *Tópicos*, N.º 28, pp. 201-234.
- Atencio, Jaime (1980). “Bosquejo etnohistórico y cultural de una fiesta sacro-profana”. En: *Historia y Espacio*, vol. 2, N.º 6-7, pp. 84-99. [En línea:] <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/7449/4.%20Bosquejo%20etnohistorico%20y%20cultural%20de%20una%20fiesta%20sacro%20profana%20-%20Atencio%20Jaime.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Banguera, Jessica e Idarraga, Ingrid Yadile (2017). *Caracterización de las fiestas patronales de la semana santa celebrada en el corregimiento de Coteje, municipio de Timbiquí, departamento del Cauca*, año 2017. Tesis de pregrado, Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium, Cali. [En línea:] [https://repository.unicatolica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12237/1402/CARACTERIZACI%C3%93N\\_FIESTAS\\_PATRONALES\\_SEMANA\\_SANTA\\_CEBLEBRADA\\_CORREGIMIENTO\\_COTEJE\\_MUNICIPIO\\_%20TIMBIQUI\\_DEPARTAMENTO\\_CAUCA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.unicatolica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12237/1402/CARACTERIZACI%C3%93N_FIESTAS_PATRONALES_SEMANA_SANTA_CEBLEBRADA_CORREGIMIENTO_COTEJE_MUNICIPIO_%20TIMBIQUI_DEPARTAMENTO_CAUCA.pdf?sequence=1&isAllowed=y). (Consultado el 2 de marzo de 2021).

- Birenbaum, Michael (2010). “Las poéticas sonoras del pacífico sur”. En: Sevilla, Manuel; Santamaría-Delgado, Carolina y Ochoa, Juan Sebastián (eds.). *Músicas y prácticas en el pacífico afrocolombiano*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 205-236.
- Bonilla, Solange (2018). “Viva Dios, muera Barrabás”: *La Fiesta de los Manacillos de Juntas de Yurumanguí, un territorio en disputa*. Tesis de maestría, Universidad de los Andes, Bogotá. [En línea:] <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/35065/u821364.pdf?sequence=1>. (Consultado el 20 de septiembre de 2020).
- Brandon-Samuel, George Frederick (1975). *Diccionario de religiones comparadas*. Cristiandad, Madrid.
- Caillois, Roger (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Candau, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Cardona, Álvaro (realizador y productor) (2014). *Los matachines de Buenaventura* [cortometraje]. Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia.
- Castellanos, Isabel y Atencio, Jaime (1984). “Raíces hispanas en las fiestas religiosas de los negros del norte del Cauca, Colombia”. En: *Latin American Research Review*, vol. 19, N.º 3, pp. 118-142. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/2503383>. (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- CNMH, Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *Buenaventura: un puerto sin comunidad*. CNMH, Bogotá. [En línea:] <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/buenaventuraPuebloSinComunidad/buenaventura-un-puerto-sin-comunidad.pdf>. (Consultado el 5 de febrero de 2018).
- Crossley, Nick (1996) “Body-Subject/Body-Power: agency, inscription and control in Foucault and Merleau-Ponty”. En: *Body & Society*, vol. 2, N.º 99, pp. 99-116. DOI: [10.1177/1357034X96002002006](https://doi.org/10.1177/1357034X96002002006)
- De la Rosa, Laura y Moreno, Lina del Mar (2006). “Tras las huellas de la Candelaria en los litorales colombianos”. En: *Memorias*, N.º 5, pp. 1-37. [En línea:] <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85530505>. (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- Díaz, Rodrigo (2008). “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance”. En: *Nueva Antropología*, vol. 21, N.º 69, pp. 33-59. [En línea:] <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15912420003>. (Consultado el 25 de febrero de 2018).
- Escalante, Aquiles (1989). “Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio”. En: *Huellas*, N.º 26, pp. 11-24. [En línea:] <http://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/72?page=2>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Friedemann, Nina S. de (1969). “Contextos religiosos en un área negra de Barbacoas (Nariño, Colombia)”. En: *Revista Colombiana de Antropología*, N.º 14, pp. 55-78. DOI: [10.22380/2539472X.1738](https://doi.org/10.22380/2539472X.1738)
- Friedemann, Nina S. de (1990). “Ánimas y Pilatos en escena: Semana Santa en Coteje, Cauca”. En: *Revista de Antropología y Arqueología*, vol. 6, N.º 1, pp. 107-123. [En línea:] <https://www.jstor.org/stable/25612989>. (Consultado el 28 de febrero de 2018).
- Friedemann, Nina S. de (1991). *El Lumbalú: ritos de muerte en palenque de San Basilio. Colombia: América Negra*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Hamui Sutton, Silvia (2011). “El ritual como performance”. En: *Enunciación*, vol. 16, N.º 1, pp. 16-30. DOI: [10.14483/22486798.3586](https://doi.org/10.14483/22486798.3586)
- Kalyvas, Stathis (2001). “La violencia en medio de la guerra civil: esbozo de una teoría”. En: *Análisis Político*, N.º 42, pp. 3-25. [En línea:] <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/75294>. (Consultado el 15 de octubre de 2020).

- Liévano, Juan Pablo (2017). *Los arrullos de santo y la marimba de chonta de Barbacoas*. Tesis de maestría, Universidad de los Andes. [En línea:] <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/34221/u807077.pdf?sequence=1>. (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- Losonczy, Anne-Marie (2006). *La trama interétnica: ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*. Institut français d'études andines, Bogotá.
- Marín, Juan Pablo (2014). *Yurumanguí y Matachines y soldados* [Proyectos fotográficos]. [En línea:] <https://www.juanpablomarin.com/yurumanguí>. (Consultado el 25 de febrero de 2018).
- Márquez, Carmen (2006). "Teatro y ritualidad". En: Sánchez, José y Abellan, Joan (eds.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Universidad de Castilla-La Mancha, La Mancha, pp. 125-139.
- Mauss, Marcel (1979). *Sociología y antropología*. Tecnos, Madrid.
- Maya, Luz Adriana (2005). *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo VII*. Ministerio de Cultura de Colombia, Premio Nacional de Historia 2003, Bogotá.
- Mena López, Maricel (2012). "Espiritualidad mariana y diáspora afrocolombiana". En: *Albertus Magnus*, vol. 4, N.º 2, pp. 179-195. DOI:10.15332/s2011-9771.2012.0004.09
- Ministerio de Cultura y Fundación Cultural de Andagoya (2014). *Plan especial de salvaguardia de la manifestación gualies, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan*. [En línea:] <http://patrimonio.mincultura.gov.co/Paginas/Gual%C3%ADes,-alabaos-y-levantamientos-de-tumba,-ritos-mortuorios-de-las-comunidades-afro-del-Medio-San-Juan.aspx>. (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- Montes Marín, Natalia (2014). "... San Pacho Bendito ...": resignificación de la Chirimía chochoana en la fiesta patronal quibdoseña 1980-2013. Tesis de Pregrado, Universidad de Antioquia. [En línea:] <https://co.antropotesis.alterum.info/?p=2806>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Mosquera, Sergio Antonio (2000). *Visiones de la espiritualidad afrocolombiana*. La Patria, Manizales.
- Motta, Nancy (2005). *Gramática ritual*. Universidad del Valle. Cali.
- Navarrete, María Cristina (1996). "América Latina y el Caribe: Prácticas religiosas y mágicas de los grupos negros en la Cartagena colonial". En: *Tzintzun*, vol. 23, pp. 75-83. [En línea:] <https://www.academia.edu/34919895/Pr%C3%A1cticas religiosas de negros.pdf>. (Consultado el 2 de octubre de 2018).
- OCHA, Oficina de la ONU para la Coordinación de Asuntos Humanitarios (2013). *Evaluación de necesidades Buenaventura - Valle del Cauca, Colombia (Diciembre 2013)*. [En línea:] <https://www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/files/assessments/131204%20Informe%20Final%20MIRA%20r%C3%ADos%20Buenaventura.pdf>. (Consultado el 5 de febrero de 2018).
- Orobio, Ayda (2008). "Semana Santa católica en el Pacífico Afro-Colombiano". En: Mena, Maricel y Agudelo, Diego (eds.). *Espiritualidad, justicia y esperanza*. Pontificia Universidad Javeriana, Cali, pp. 173-200.
- Ortiz, Fernando (1973). *Los negros brujos*. Universal, La Habana.
- Palacios, Víctor (Director) (2014). *Matachindé* [Documental]. Colectivo Mejoda, Tikal Producciones, Proceso de Comunidades Negras (PCN), Palenque El Congal, Centro Juvenil de Medios del Valle del Cauca MEDIUX, Callejón Búho, Colombia.
- Pinilla, Andrea Marcela (2017). "Alabaos y conflicto armado en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención". En: *Encuentros*, vol. 15, N.º 3, pp. 152-169. [En línea:] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205205>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).



- Portes, Heliana (1986). “Etnia y tradición religiosa: adoraciones nortecaucanas del Niño Dios”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 23, N.º 7, pp. 25-34. [En línea:] [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3141/3229](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3141/3229). (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- Portillo, Romer (2008). “Espiritualidad, justicia y esperanza: el cimarronaje en Venezuela”. En: Mena, Marisel y Agudelo, Diego (eds.). *Espiritualidad, justicia y esperanza*. Pontificia Universidad Javeriana, Cali, pp. 69-90.
- Quiceno, Natalia (2016). *Vivir Sabroso. Luchas y movimientos afrotrateños en Bojayá, Chocó, Colombia*. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá.
- Quiceno, Natalia; Ochoa Sierra, María y Villamizar, Adriana (2017). “La política del canto y el poder de las alabaoras de Pogué (Bojayá, Chocó)”. En: *Estudios Políticos*, N.º 51, pp. 175-195. DOI:10.17533/udea.espo.n51a09
- Restrepo, Eduardo y Pérez, Jesús Natividad (2005). “San Basilio de Palenque: caracterizaciones y riesgos del patrimonio intangible”. En: *Jangwa Pana: Revista de Antropología*, N.º 4, pp. 58-69. En línea:] <https://www.academica.org/eduardo.restrepo/100.pdf>. (Consultado el 1 de marzo de 2021).
- Rutas del Conflicto (2019). “Masacre de Las Palmas”. En: *Rutas del Conflicto*. [En línea:] <https://rutasdelconflicto.com/masacres/las-palmas>. (Consultado el 28 de febrero de 2021).
- Saavedra, Melissa (Directora); Jurado Bolaños, Paola (Productora) (2017). *Mi río Yurumanguí* [Documental]. Pontificia Universidad Javeriana (Cali) y Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia.
- Serrano, M. (2015). “La misión franciscana en el Yurumanguí”. En: *Historia y Espacio*, N.º 45, pp. 39-61. DOI:10.25100/hye.v11i45.1189
- Susa, Diana (2015). *Rebulú, movimiento más allá de lo subalterno, proceso decolonizador e impregnado de identidad afroquibdoseña*. Tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. [En línea:] <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/908/TO-18091.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Consultado el 2 de marzo de 2021).
- Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado, Colección Antropología, Santiago de Chile.
- URT, Unidad de Restitución de Tierras (2015). “En Buenaventura, 2.869 personas afro de la cuenca del río Yurumanguí recuperarán sus derechos étnicos territoriales”. En: *Unidad de Restitución de Tierras*. [En línea:] <https://www.restituciondetierras.gov.co/historico-de-noticias/-/noticias/561187>. (Consultado el 4 de febrero de 2018).
- Verdad Abierta (13 agosto de 2015). “Yurumanguí, el reto de volver a casa”. En: *Verdad Abierta*. [En línea:] <http://www.verdadabierta.com/restitucion-de-bienes/5916-los-tejidos-rotos-que-quieren-reconstruir-en-yurumanguí>. (Consultado el 4 de febrero de 2018).
- Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Programa Plan Caribe, Departamento Nacional de Planeación, Vicepresidencia de la República de Colombia, Bogotá.







# Salsa choke: una panorámica<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a05>

Carlos Fernando Cardona Duque

Antropólogo, candidato a magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Dirección electrónica: [cfernando.cardona@udea.edu.co](mailto:cfernando.cardona@udea.edu.co) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4160-994X>

Texto recibido: 27/12/2020; aprobación final: 13/02/21

**Resumen.** A partir de la revisión de los orígenes de la salsa choke, así como de su posicionamiento en el Pacífico colombiano y en Cali, el artículo plantea: 1) un puente de continuidad entre la salsa y la salsa choke; 2) énfasis en el reciclaje musical al momento de la producción y la búsqueda individual de opciones para la circulación de la salsa choke; 3) las resistencias que generaba la salsa choke en un primer momento, se diluyen por el cambio en su valoración atendiendo al contexto social.

**Palabras clave:** salsa choke, salsa, Cali, Pacífico colombiano.

## Salsa choke: An overview

**Abstract.** From the review of the origins of Salsa Choke, as well as its positioning in the Colombian Pacific and in Cali, the article proposes: 1) a bridge of continuity between Salsa and Salsa Choke; 2) emphasis on musical recycling at the time of production and the individual search for options for the circulation of Salsa Choke; 3) the resistance generated by Salsa Choke at the beginning, is diluted by the change in its valuation according to the social context.

**Keywords:** Salsa Choke, Salsa, Cali, Colombian pacific coast.

## Salsa Choke: uma panorâmica

**Resumo.** O artigo analisa a colocação da Salsa Choke dentro da Salsa em Cali; sua passagem de ser uma música quase desconhecida e própria de um espaço marginal da população da cidade até se classificar como parte da identidade caleña. Reconstruam-se a sua vez os itinerários transitados pelos jovens criadores da Salsa Choke, os quais ilustram o desejo de ser artistas dentro das formas de produção, circulação e consumo musical contemporâneas. Em um terceiro momento se conferem algumas das vocês a favor e em contra que surgem a partir dessa prática musical.

**Palavras-chave.** Salsa choque, Salsa, Cali, Pacífico colombiano.

1 Este artículo se deriva del trabajo de grado del autor: *De experimento casero a género musical: salsa choke en Cali*. Trabajo presentado para optar al título de Antropólogo. Universidad del Cauca, Popayán, 2018.



## La Salsa Choke : un panorama

**Résumé.** L'article analyse l'emplacement de la Salsa Choke au cœur de la Salsa à Cali ; son pas d'être une musique presque inconnue et propre d'une section marginale de la population de la ville jusqu'à être catalogué comme part de l'identité du Cali. Les itinéraires transités par les jeunes créateurs de la Salsa choke sont reconstruits à son tour, lesquels illustrent le désir d'être artistes dedans les manières de la production, la circulation, et la consommation musical contemporains. Dans un troisième moment quelques-unes des voix sont vérifiées en faveur et contre de ce que l'exercice musical génère.

**Mots-clés.** Salsa choke, Salsa, Cali, Pacifique colombienne.

### La salsa: primeros usos del término

En la Nueva York de los años sesenta, punto de encuentro del Caribe, el término salsa recalaba en las composiciones de unos y otros vocalistas. Cuatro décadas atrás, Ignacio Piñeiro con su septeto Nacional Cubano había compuesto *Échale salsita*. Por ello, el público cubano pregonaba a su favor el nacimiento de la salsa en la mayor de las Antillas.

De acuerdo con Ulloa (2014), Charlie Palmieri había grabado en 1963 el LP *Salsa na' ma'* y la palabra salsa cundía en varias canciones de la Alegre All Stars, aparecidas entre 1962 y 1964, una de las cuales es *No hace falta papel*, la cual fue vocalizada por Cheo Feliciano. Por su parte, Joe Cuba había grabado en 1962 el LP *Steppin' out* para la Seeco Records, en el que se incluía *Salsa y bembé*, la composición de Jimmy Sabater.

En el larga duración *Salsa na' ma'* de Charlie Palmieri con su charanga La Duboney, Al Santiago presenta la razón del término salsa: en la canción del mismo título, el coro alude a la salsa como el sabor musical del baile y el goce del ritmo. Los medios radiofónicos en Venezuela ofrecían a mediados de la década del sesenta el programa “La hora del sabor, la salsa y el bembé”, conducido por el *disc-jockey* Phidias Danilo Escalona. Dentro del grupo de artistas que acogieron el término salsa, estuvieron también Pupi Legarreta y Los Hermanos Lebrón con su disco *Salsa y control*. En 1976 la compañía Fania, que controlaba el *boom* comercial del momento, produjo la película *Salsa* (Rondón, 2004). Posicionado en Cuba, Venezuela o en Nueva York, la disputa por el uso del término “[...] tan sólo importa si se ve a la salsa desde su exclusiva perspectiva industrial obviando todos sus valores y significados artísticos y culturales” (Rondón, 2004: 52).

### ¿Qué puede decirse de la salsa?

Ulloa (1992) recuerda cómo alrededor del término salsa en tanto designación musical hay dos posiciones encontradas: 1) “la concepción tradicional que considera la Salsa como una copia, una reproducción de la vieja música cubana producida a lo largo de este siglo” [siglo xx] (1992: 27); y 2) “la concepción antropológica clásica sustentada

por el venezolano Rondón, quien considera la salsa como ‘la música del Caribe urbano’, generada y producida en el barrio latino de Nueva York, después de 1960” (Ulloa, 1992: 27). Para este autor entonces, “la salsa surge para integrar lo cubano, lo caribeño y lo africano (incluyendo algo del jazz)” (Ulloa, 1992: 27).

Excediendo este contrapunto en las miradas canónicas sobre el origen de la salsa, abogo por la inclusión del Pacífico colombiano en la constitución de esta corriente musical. Esto nos conduce a los años de esplendor de los puertos en el país, al transporte marítimo, a los marineros. Ellos han desempeñado un papel clave en la circulación de la música y en la entrada de muchas de ellas a Colombia. Así ocurrió con Buenaventura en la recepción, circulación y difusión de nuevas músicas, cuando los pobladores continentales y el personal de marinería intercambiaban bienes y servicios.

Los discos de música antillana aparecieron por primera vez en Cali durante los años treinta, introducidos por los marineros caribeños que llegaron al puerto cercano de Buenaventura, en la Costa del Pacífico. Los sonidos y bailes de Cuba y Puerto Rico prendieron los bares y burdeles frecuentados por los marineros caribeños, y también se difundieron hasta la Zona de Tolerancia de Cali (Waxer, 2001: 103).

Desde las palabras de Junior Jein, artista bonaverense presente en la escena musical del Pacífico colombiano en la última década, es posible comprender el “cosmopolitismo alternativo de ‘clase obrera’”<sup>2</sup> que plantea Waxer (2001: 103). Este cosmopolitismo posibilitado por la marinería, que estuvo al alcance de los porteños, le permite decir lo siguiente:

La salsa, toda la música entró prácticamente a través de barcos, que en su momento era el YouTube de la gente. La gente pudo saber que existía la Fania, la Sonora Matancera, Michael Jackson, Bob Marley, a través de ese ejercicio naviero mercantil. Siempre que tengo la oportunidad lo recalco [...] gracias a que llegaban los barcos mercantes, y yo era un niño, y uno sabía que en esos barcos venían CDs, casetes, LPs, entonces los marinos me decían a mí, por ejemplo: —“¡Ey! necesitar chicas, necesitar marihuana, necesitar cocaína”—; yo les decía —“ok, yo le consigo todo, todo lo que necesite, pero yo quiero que usted me dé música, yo le hago el mandado pero usted me da música, salsa, hip hop, *reggae*, lo que sea”—, —“ok, ok, hacer mandado”—. Yo les traía lo que ellos necesitaban, o los llevaba, los guiaba, y ellos a cambio me regalaban música, entonces yo lo que hacía era buscar un reproductor en el barrio: —“¡Ey! dejame escuchar esto”—, y era la forma como llegaba la

2 “Los marineros transmitieron una especie de cosmopolitismo alternativo ‘de clase obrera’ a los sectores populares de Cali, que son de etnia negra y mestiza. Mientras las aperturas económicas y el desarrollo tecnológico vinculaban a esta gente a los mercados y corrientes internacionales, estaban bloqueados —por razones de clase social, etnia y falta de recursos— para participar en las esferas de las elites cosmopolitas. La salsa y sus raíces antillanas ofrecieron un símbolo accesible para ‘estar en el mundo’, que adoptaron de los marineros, conformando una sensibilidad simultánea local y conectada a lo global” (Waxer, 2001: 103).

música. Así llegó la música a inquietarme. Y de esa misma forma he escuchado y he leído muchos reportajes que llegó la salsa a Colombia, que todos esos señores de esos clubes que quedaban ahí en La Alameda iban a Buenaventura a comprar la música que llegaba directamente de los marinos (Junior Jein, entrevista, febrero de 2015).<sup>3</sup>

La vida portuaria de Buenaventura estaba a la escucha también de los ritmos vernáculos del Pacífico colombiano que fluían en la naciente salsa:

Los carnavales eran en agosto y ya desde julio empezaba el jolgorio con la trompeta de Alvarito Cifuentes que repicaba por las calles e inventaba canciones para las reinas: “Marta Cecilia, eres hermosa/ tan primorosa como una rosa...”; Enrique Urbano Tenorio, *Peregoyo*, quien fundara años más tarde el Combo Vacaná, lo acompañaba en el saxo. Peregoyo era para nosotros como Ignacio Piñeiro, el músico cubano que sacó el son del monte y lo llevó a las calles de Santiago y La Habana.

En la fiesta se instalaba una caseta llamada “La luna enamoró”, donde también se tocaban pasodobles, con los acordes de “Los chavales de Madrid”.

Antes de don Pere, los cantos y chirimías del litoral estaban circunscritos a la memoria cultural y folclórica, pero no eran música urbana para bailar. “Vacaná”, que traduce Valle, Cauca y Nariño, trajo para los porteños las cadencias del manglar adentro, los cantos que hasta entonces eran conocidos como tradición oral, y los orquestó, en una fusión feliz con los ritmos de Cuba y Puerto Rico. Su *Descarga Vacaná*, con el mismo patrón rítmico de *Qué bueno canta usted*, de Benny Moré, hizo que los porteños recibieran a Peregoyo y su combo como héroes, cuando regresaron de grabar con Discos Fuentes en Medellín (Arias, 2017: [En línea]).

De este modo, se sientan las bases para que Ulloa (2014) hable de la “salsa Pacífico” para designar la exploración musical que diversos grupos, entre los cuales descollaron Niche y Guayacán, hicieran de los ritmos del litoral Pacífico colombiano. Exploración que, a su vez, ha sido precedente e inspiración para la salsa choke. Precedente, debido a que la salsa choke viene, en parte, de los procesos musicales que llevan décadas en esta región del país. Inspiración, puesto que sus ritmos y la maestría de los paisanos en la danza y la ejecución de la música resultan modelos indiscutibles, estimulando la adhesión a los procesos musicales regionales, como en el caso de la salsa choke.

---

3 Versión similar sobre el acceso de los caleños a esta música presentó el *discómano* Simón García en la entrevista realizada por Gerardo Otero sobre la historia de la salsa en Cali. Simón García, el popular *Vaso de leche*, trabajó como *discómano* de la Nellyteka, acreditada “viejoteca” de la ciudad de Cali. García usó el término *discómano* para referirse a la persona que pone la música en los lugares de audición y baile (entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MDRtKc2CPaY>).

En este panorama de procesos y exploraciones ininterrumpidas de la corriente musical de la salsa, conviene recordar:

La salsa no es un ritmo y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva.

En este sentido la salsa no puede partir de una música rigurosamente nueva, eso es absurdo. El barrio implica una amalgama de tradiciones, un amplio espectro donde al igual puede aparecer un tango que una ranchera, una gaita, una cumbia, un son o un guaguancó [...] (Rondón, 2004: 53).

Ulloa, en uno de sus trabajos sobre la salsa, ofrece otra mirada para entender esta música. Allí plantea el concepto de “fusión”, el cual complementa lo expuesto líneas arriba: “La salsa no es un género sino una música de fusión compuesta y alimentada por diferentes géneros de origen cubano, puertorriqueño y caribeño en general, con influencia de otras ‘músicas mulatas’ [...]. Dichos géneros se yuxtaponen a veces en tensión, a veces de manera complementaria, según los estilos y tendencias creativas de los artistas” (Ulloa, 2014: 51).

### *¿Y la salsa choke?*

Hasta aquí hemos visto cómo las discusiones alrededor de la salsa están lejos de cerrarse. Si nos acercamos al litoral Pacífico colombiano acogiendo la propuesta de Ulloa (2014) de la salsa Pacífico, podría decirse que la salsa choke sería un segundo tiempo de dicha propuesta. En una constante búsqueda por lograr la aceptación del público, los artistas experimentan con lo que tienen a la mano, con el pasado y con el presente: mezclan lo que las personas vienen escuchando, por eso no hay unanimidad en qué es lo que mezclan, porque cada grupo lo hace a su antojo. Así, no reparan en aceptar elementos de otras músicas como la salsa, el reguetón, “música del Pacífico”, hiphop, entre otros ritmos, haciendo un reciclaje musical, entendible como:

Todos aquellos usos conscientes o involuntarios de materiales y elementos presentes en piezas musicales conocidas o escuchadas con anterioridad, que determinados usuarios musicales evocan, hacen presentes, o utilizan en momentos específicos de creación, producción, interpretación, postproducción o recepción musicales. Para unos puede servir como materiales de apoyo para la composición, creación o gestión sonora. Para otros pueden servir de estrategias cognitivas para organizar coherentemente una experiencia de escucha y construir redes de conexiones semióticas entre objetos y experiencias sonoras transitadas con anterioridad y las actuales, con el objetivo de colaborar en la construcción de sentido (López-Cano, 2018: 82).

Yeison Ibargüen, líder de la agrupación Integración Casanova, comenta sobre su música: “Combinamos la salsa tradicional, la pachanga, el bogaloo (sic) con los instrumentos autóctonos, como la marimba, el guasá y el rico flow de Cali. Para que haya ‘Salsa Choke’ se necesitan timbal, congas, y de ahí lo que le quieran añadir” (Oquendo, 2014: [En línea]). A su vez, el DJ Marlong Son y Sabor hace saber que esta música incluye “Pilón cubano, instrumentos del Pacífico y (sic) bits de reguetón, pero son claves las letras, que recuerdan la cuadra, el barrio y los modismos del Pacífico” (Oquendo, 2014: [En línea]). Lo anterior permite apreciar la “conversación” de la salsa choke, tanto con músicas transnacionales (Wade, 2005) como con músicas locales, quedando a discreción del artista de turno la combinación a elegir.

Los hermanos Mesa Cortés, líderes de la agrupación Cali Flow Latino, entrevistados por la revista Shock en julio de 2014 comentan: “[...] en nuestro caso el Ras tas tas es una canción netamente salsa con choques urbanos, con samples americanos influenciados en el hip hop y eso nos diferencia” (Orozco, 2014: [En línea]).

Así las cosas, es posible ver la salsa choke como una de las músicas del Pacífico colombiano urbano, creada en los barrios populares de ciudades como Cali, Tumaco, Buenaventura y Quibdó desde la primera década del siglo xxi. La salsa choke surge del sueño de unos jóvenes de ser reconocidos como artistas, y en la búsqueda de esto *reciclan* ritmos y estilos interpretativos provenientes de otras músicas y un estilo de baile que inicialmente consistió en que los bailarines chocaran sus caderas y ahora, en un trepidante movimiento de las mismas. Llegados a este punto, es insoslayable el papel del baile en el posicionamiento de la salsa choke, vía por la cual muchas personas se han acercado a esta música.

Inicialmente la salsa choke se expresó con una voz y una pista creadas por los cantantes o por un productor musical cercano, con algún programa de edición musical que poco a poco, sobre todo para las actuaciones en vivo, incorpora instrumentistas, más la voz y la presencia de bailarines acompañantes. Es, en definitiva, una forma abierta en la que caben “diferentes estilos, ritmos y actitudes” (Ochse, 2004: 31). Aun teniendo su fuerte lazo de unión con la salsa, no se enfrasca allí y pasa a explorar los recursos y estéticas de otras prácticas culturales. De este modo, lo que hermana a la salsa con la salsa choke es ser “una forma abierta” al decir de Rondón (2004: 53), o ser una “fusión” al decir de Ulloa (2014: 51). Ambas, la salsa y la salsa choke, participan de un *continuum* musical, en nuestro caso con las particularidades del Pacífico colombiano.

Hay un gran trecho que va desde la creación de esta música en el ámbito doméstico hasta su recepción por parte de una audiencia masiva. En tal sentido, he encontrado que la salsa choke una vez fue aceptada, escuchada y consumida en otras ciudades, por ejemplo Bogotá, así como amplificada por medios de comunicación de alcance nacional, caló decididamente en Cali. La validación de la salsa choke en la capital del país pudo atenuar las resistencias que generaba en “La sucursal del

cielo”, pasando a ser un producto local en ciernes que había que apoyar para que así “hable bien de Cali”. El mediático recibimiento que tuvo la selección colombiana de fútbol el 6 de julio de 2014 por parte del público capitalino en ese momento de júbilo nacional a raíz de su desempeño en el mundial de fútbol de Brasil, contribuyó a disparar cierta oposición que ha tenido la salsa choke en Cali.

### La música nace en Tumaco, el género nace en Cali

Dentro de la salsa choke se pueden identificar dos momentos: 1) los inicios como sueño y experimento musical de jóvenes del Pacífico colombiano en demanda de reconocimiento artístico; y 2) el *boom* logrado en los días del mundial de fútbol de Brasil 2014, cuando de forma masiva la gente ajena a esta música se entera de su existencia. Este segundo momento da lugar a los contratos o venta y cesión de derechos de autor a los sellos discográficos, a apariciones en televisión, a conciertos en el extranjero<sup>4</sup> y a intentos para agremiarse y así crecer colectivamente. En ese momento, los medios de comunicación se vuelcan sobre esa música consolidando su aceptación.

Ahora bien, ¿qué ocurría en el primer momento de la salsa choke? Sánchez (2017), en su tesis sobre salsa choke en Tumaco encuentra que:

Durante finales de los años noventa y principios de este siglo, la música de moda en Tumaco era el rap. La agrupación principal, llamada Combo Isleño [...], se fragmentó y con los miembros que salieron se formó Rasta Forever, grupo con el que sostuvieron una rivalidad importante. [...] Poco tiempo después, Rasta Forever y Combo Isleño se disolvieron, pero sus miembros continuaron experimentando con música urbana debido a que tenían acceso a equipos y conocimiento del oficio de productores, y en este contexto fue donde se gestó la salsa choke, más o menos entre los años 2004 y 2008. Tanto CJ Castro como todos los productores de importancia en Tumaco pertenecían a una u otra agrupación, y cada uno, de manera individual, se encontraba trabajando con pistas de choke que tenían grabadas, mezclando con diferentes géneros para probar (Entrevista, Casierra 2017). [...] De ahí surgió la idea de samplear una canción de salsa y ponerla sobre temas que ya habían grabado (Entrevista, Torres 2017) (citados en Sánchez, 2017: 28-29).

El reconocido DJ Marlong Son y Sabor, a propósito del origen y la consolidación de esta música, comenta lo siguiente:

La salsa choke como producción, no como género musical, nace en Tumaco. La música nace en Tumaco, el género nace en Cali, eso hay que tenerlo claro. ¿Por qué llamamos a un tipo de música género? Porque tiene un ritmo propio y un baile propio [...]. La música de la salsa choke nació en el Pacífico colombiano, nació en Tumaco, porque las primeras fusiones se hicieron allá, pero como género musical nace en Cali, porque es en Cali donde

4 Conciertos en los países donde hay una migración significativa de gente del Pacífico colombiano: Chile (Antofagasta), España y Estados Unidos.



nace el estilo de baile y para ser género tiene que tener música propia y baile propio (DJ Marlong Son y Sabor, entrevista, mayo de 2015).<sup>5</sup>

En una atmósfera estimulante para la creación musical, los artistas, por ejemplo, de Tumaco y Cali, grababan en sus casas o ahorraban para pagar una sesión de grabación de buena calidad en un estudio profesional. A continuación, promocionaban o regalaban su música a los taxistas, la vendían por sí mismos en semáforos o aún, pagaban a los compiladores de música para ser incluidos en CD y memorias USB comercializadas en las calles. Los artistas buscaban igualmente que sus composiciones sonaran en discotecas sin que el dueño de la misma se enterase, o pagaban en las emisoras para integrarlas a la programación de la misma. Pero no basta con el sueño de los jóvenes de ser reconocidos. Como hemos visto, la música debe circular y es en este momento que se hace inevitable acceder a las emisoras radiales. Ha sido un secreto a voces las dificultades de muchos artistas emergentes para llegar a ese espacio. El DJ radial Paulo David Osorio, cuando trabajaba en la emisora Energía Estéreo de Cali, recuerda ir a:

la oficina del director [...] tratando de convencer a todos de que valía la pena abrir un espacio en la programación diaria de la emisora para que sonara lo que fue bautizado como salsa choke, por la manera en que se baila: chocando el cuerpo. No fue fácil. Mientras la radio estaba escéptica, los muchachos que apostaban por esta música pagaban hasta \$500.000 para que sus canciones las incluyeran en esas compilaciones de música pirata que se venden como arroz en las calles del centro. Fue en ellas justamente, y no en la radio, donde comenzó a hablarse del Ras tas tas, grabada artesanalmente en el barrio Calipso (Libreros, 2014: [En línea]).<sup>6</sup>

La búsqueda personalizada de la audiencia en la calle también ha sido un camino explorado por estos jóvenes al momento de difundir su música. Rubén Plaza, empresario de logística para eventos, recuerda haberse encontrado:

[...] en los semáforos a los artistas vendiendo su propio CD [de salsa choke] [...] ¡De ellos!, ¡propios!, ¡grabados!, —“porque es que, vea, esto no es pirata, soy yo el dueño de la canción, cómpremela”—, me sucedió por ahí en octubre, noviembre y diciembre el año pasado [2015], me sucedió, digo por ahí unas tres o cuatro ocasiones, donde habían unos morenitos vendiendo su propio CD” (Rubén Plaza Cardona, entrevista, mayo de 2016).

5 En lo referente a género musical me distancio de lo planteado por el interlocutor para acercarme a la propuesta de González: “[...] género puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco de la propia música. Bastará que para un conglomerado de personas una práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para que lo podamos considerar género. De este modo, la idea de género se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo” (2013: 117-118).

6 El barrio Calipso hace parte del distrito de Aguablanca, oriente de Cali.

Por su parte, el público responde poco a poco, y en la medida en que empieza a verse reflejado en las canciones, que siente que le gusta, acoge la salsa choke. El público tiene en esta música un espejo en cuanto a su jerga: están cantando como la gente habla, están diciendo lo que la gente dice en la calle, o mencionan a su barrio en las canciones:

‘El bochinche’ [nombre de una canción de Salsa Choke de la agrupación Integración Casanova] es la celebración de la tradición oral de las comunidades del Pacífico, del voz a voz, del ‘correveidile’. Y ‘La tusa’, otra de las canciones celebradas del grupo, “habla de las dificultades por las que pasan quienes llegan de otros lugares a la gran ciudad y de quienes se van para el exterior a conseguir un mejor futuro, que es lo que terminaron por hacer muchos paisanos del Pacífico” (Libreros, 2014: [En línea]).

En el panorama ofrecido subyace la idea de la música como elección de los jóvenes, la música sobre otras alternativas que ofrece la economía informal.<sup>7</sup> Lo anterior no es cuestión menor si recordamos que hacer música no es una actividad de resultados inmediatos. La música conlleva un proceso desde el instante en que aparece como proyecto hasta cuando se presenta un resultado, por ejemplo, una canción: primero hay que consolidar una práctica, hacerse diestro en el manejo del cuerpo, de la voz o del computador como instrumento, y luego, crear. CJ Castro comenta al respecto:

Todo nace por la necesidad de hacer algo nuevo, yo soñé con esto en algún momento: llegar lejos con la música y cantarle a mucho público. Además, así como los puertorriqueños han pegado sus géneros, ¿por qué no podemos hacerlo nosotros?”, es la pregunta que se hace Carlos José Castro, más conocido como CJ Castro. Aunque es enfermero de profesión, este tumaqueño aprendió música empíricamente con instrumentos del Pacífico. En su tiempo libre se dedicaba a componer, siempre con la obsesión de “pegar algo”, así fuera una jerga. “Hice primero el ritmo. Me gustó y me inspiré mucho”, cuenta y un minuto más adelante comienza a cantar a capela, recordando ese domingo en la tarde cuando estaba a punto de abandonar su sueño de hacer música y dedicarse solo a trabajar en el sector de la salud. “Chichoki” ya había sido grabada en reggaetón sin éxito, pero ese día salió su nueva versión que empezaría conquistando las pistas de baile del Pacífico [...] Dos días después de haber terminado de grabar la canción, un amigo le regaló 50 CD vírgenes, que él quemó con “Chichoky” y repartió entre los taxistas de Tumaco. Según CJ Castro, a los dos meses la composición ya estaba “pegadísima” en este municipio de Nariño (Ariza, 2015: [En línea]).

7 El hecho de que la salsa choke provenga de Aguablanca, o que este sea su principal público no deja de ser llamativo. Allí se localiza mayoritariamente la población de comunidades negras del suroccidente colombiano. En los últimos años la administración local así como entidades públicas y privadas han hecho esfuerzos para “integrar” el distrito de Aguablanca a la ciudad de Cali, y así superar el estigma que recae en los habitantes del oriente caleño, quienes son vistos, en ocasiones, como pertenecientes a otra ciudad, una ciudad que comienza en la avenida Simón Bolívar y se extiende hasta la *jarillón* que separa la ciudad del río Cauca.

La salsa choke, en gran proporción, se halla mediada por las “tecnologías de amplificación y grabación”, y al igual que, por ejemplo, Carlos Vives y la Provincia, caso estudiado por Sevilla Peñuela *et al.*, surge “como un producto discográfico” (2014: 169). Primero se han elaborado las canciones en los estudios de grabación o en las viviendas de los artistas cuando cuentan con las herramientas necesarias para ello. A propósito del uso de la tecnología, Junior Jein comenta:

La salsa choke fue como un experimento de los DJs con los *software* que permiten la tecnología hoy en día, un programa que se llama “Latigazo”<sup>8</sup> de *samples* de música salsa, esencialmente del Pilon. Entonces, ¿qué hacían los DJs? Encima de canciones empezaban a crear esos ritmos diferentes, que eran ritmos muy empíricos, algunos sin conocimiento musical, después se hicieron esos ritmos solos, y encima de eso se iban haciendo coros, muy parecido como cuando inició el hip-hop, que era solamente una base, y eran los DJs quienes eran los maestros de ceremonia e iban desarrollando una serie de coros en interacción con el público (Junior Jein, entrevista, febrero de 2015).

Luego, sobre la marcha, se organiza un grupo musical (música en vivo) para acompañar al cantante, o los cantantes, en los escenarios. Aquí, según Noya (2017) se destaca el papel del productor como compositor, quien deja de ser un técnico, para pasar a ser un creador de sonido por medio de las posibilidades que le brinda la tecnología:

Yo me puedo presentar desde un bautizo hasta la posesión de un presidente. Todo depende de cuánta plata hay, cuánto van a pagar. Cuando hay plata solo para el cantante y un DJ, así nos presentamos; cuando hay plata para salir con orquesta al escenario, con todos los hierros, armo la orquesta y así salimos. Con el estudio de grabación y los programas que hay ahora es muy fácil, uno quita de la pista el instrumento que puede tener en el escenario, y si no tengo ninguno, en la pista suenan todos, quitando solamente la voz, que la hago yo en vivo (Junior Jein, entrevista, febrero de 2015).

Tal como se ha planteado para otras músicas, “No se trata ya de componer primero, luego interpretar y finalmente grabar, sino que se trata de crear en el mismo estudio de grabación usando las herramientas y posibilidades que este ofrece”

---

8 El *software* se llama LATIGO, producido por la empresa WIZOO. Este programa incluye un completo listado de *samples* de instrumentos de percusión latina. Esta es la descripción del producto que aparece en amazon.com: “Latigo offers a complete percussion package, with a full percussion group recorded on a surround stage. Work with an unrivalled set of real-time controls over arrangement and sound. The software features percussion styles from Brazil, the Caribbean, Columbia, Cuba, Puerto Rico, Venezuela: Abacua, Afro-Cuban, Bembe, Cha Cha, Cucyee, Gaita, Merengue, Salsa, Pilon, Samba and many more. This is NOT a sample library; it combines unique multi-track performances with a special engine for producing stylistically-perfect percussion tracks, every time. Outputs - Stereo/Surround Main plus 14 individual” (*Amazon.com*, s. f.: [En línea]).

(Sevilla Peñuela *et al.*, 2014: 193), encarando así el “estudio de grabación como instrumento musical” (Sevilla Peñuela *et al.*, 2014: 171).

Esto me permite sugerir que uno de los puntos fuertes de la salsa choke es su capacidad de *reciclaje* de ritmos, alternativas de hacer/crear música, formas de circulación de la música y formas de bailar. Ulloa ha encontrado en la salsa a secas, un fenómeno similar, el cual llama “promiscuidad multirrítmica e instrumental”, consolidado como “una de las características más importantes de la Salsa” (2014: 55). A esta mezcla se vuelve constantemente a la hora de hacer sus presentaciones en vivo, cuando quienes hacen salsa choke no tienen empacho en salir a escena solo con un DJ al mejor estilo *Sound System*, o con una numerosa agrupación de músicos y bailarines, haciendo en los ensayos previos las modificaciones necesarias para cada caso. Algo que resulta llamativo es que en su mayoría, los artistas y agrupaciones tienen sencillos musicales, cuatro o cinco a lo sumo, pero nunca un álbum completo. Pese a la cantidad de exponentes de salsa choke, encontramos muchas canciones, pero pocos álbumes. En otras palabras, hay muchas canciones grabadas, sencillos (*singles*) pero pocos discos de un solo artista. Son conscientes de que este no es su mercado, que su público es, ante todo, muy activo en redes sociales, emisoras, discotecas, pero no tanto en la compra de discos. Esto los ha llevado a invertir en videoclips para cada canción y con ellos hacer presencia en las redes sociales, así como en las múltiples pantallas de locales comerciales, mientras que en los conciertos se repiten las canciones. En muy poco tiempo la salsa choke ha logrado espacios y visibilidad en la ciudad y el país, sin implicar que los haya conquistado a plenitud.

### Resistencias ante lo nuevo

Tales resistencias han surgido de un grupo diverso e influyente en el campo musical de la ciudad, compuesto por músicos, melómanos y cultores de la salsa. Veamos un par de ejemplos de lo que han dicho:

[...] La denominación está mal hecha porque no tiene nada que ver con la salsa, ya que lo musical está hecho en computador, con unos muchachos que improvisan y no tienen rítmica de la salsa, no utilizan instrumentos del género. No tiene los esquemas ni la melodía ni el ritmo. Ellos parten de otros conceptos. El primer error es el mismo nombre, ellos se pegaron a un nombre que históricamente tiene mucho prestigio [...] sus letras, su lírica es absolutamente mediocre y elemental. Se ha convertido en música comercial que es basada en la repetición. [...] para no ser tan negativo, por ejemplo, que sustituyan el mercado del reguetón en esas zonas vulnerables, es positivo [...] El otro punto interesante pero peligroso es el baile. La salsa caleña se caracteriza por el movimiento de los pies, este nuevo baile rompe con la tradición del baile caleño y puede afectar la manera como se baila en la ciudad, porque los protagonistas son los hombros. Ya veremos con el tiempo si lo validan como género, ni siquiera nosotros los analistas y conocedores lo sabemos (Umberto Valverde, citado en Charry, 2014: [En línea]).

En este relato se percibe un profundo rechazo al cambio, el cual lleva a desestimar cualquier tipo de variación de una manifestación cultural, ya sea en su baile o en su forma de hacerla o de interpretarla; además, reduce la música al sonido, y cualquier intención de cambio es mal recibida. Vale la pena recordar a Valverde como una de las personas que le puso el “pecho a la brisa” cuando en Cali no se avizoraba la llegada del fenómeno de la salsa. Él fue uno de los defensores del concierto de los jóvenes Richie Ray y Bobby Cruz en la Feria de Cali del año 1968, concierto que está registrado en la literatura de la ciudad como el “parteaguas” en la devoción caleña por esta música.<sup>9</sup> Ellos pelearon contra el establecimiento de los clubes sociales de la élite<sup>10</sup> que contrataba para sus fiestas al “sonido paisa” de Gustavo, *El Loco*, Quintero y de Los Hispanos, considerando al tiempo que la música de Ray y Cruz, esos jóvenes neoyorkinos, nada tenía que ver con los ideales de la ciudad de entonces. Hoy Valverde, “analista y conoedor”, como se autodenomina en el relato, se cierra al cambio, con el cual no comulga.

Otro actor importante dentro de este grupo, es el músico José Aguirre, quien comenta:

A muchos puristas de la salsa no les gusta. Pero hay que entender que es un movimiento popular gestado en la entraña de los barrios, tal como sucedió con la salsa misma en la Nueva York de los años 60 y 70 [...]. Musicalmente, es elemental. Salvo algunas excepciones se graba de modo artesanal pues lo hacen los propios muchachos con un computador y una tarjeta de sonido. Pero con la salsa choke sucederá lo mismo que con el reggaetón, una década atrás: la industria musical pondrá sus ojos ahí. Y cuando las grandes disqueras comiencen a grabarla, a enriquecer su propuesta desde lo musical, cambiará la mirada que se tiene. Y si eso es así, yo celebro que se haya dado en Cali y no en otra parte (José Aguirre, citado en Libreros, 2014: [En línea]).

En este relato, José Aguirre intenta “no mojarse”. Acusa de “elemental”<sup>11</sup> a esta música. Reconoce que esta viene “de abajo” como lo hiciera en su momento la salsa, aunque se siente un aire de disgusto en el hecho de que la salsa choke dependa del computador y no del uso de instrumentos acústicos y digitales presentes en el estudio de grabación profesional. Aguirre desconoce que “Los límites que alguna vez separaban el rol del autor musical del escucha, o del músico profesional del

9 Algunas obras literarias que dan cuenta del concierto de la Feria de Cali de 1968 son: Alba (1987); Araújo (2007); Caicedo (2001); Martínez (1992; 2012); y Valverde (1982).

10 Esto no significa que la élite en su totalidad rechazara la salsa (o *boogaloo*, como se conocía en el momento). Entre las personas que lograron el concierto de los jóvenes Ray y Cruz para la Feria de Cali de 1968, vale la pena destacar al director de la feria de ese momento Eduardo Lozano Henao, miembro de la élite caleña, quien estuvo comprometido con la contratación (“Que todo el mundo te cante...”, 2016).

11 A propósito de los juicios que toman solo uno de los elementos de la música, véase Feld ([1991] 2001).

amateur se están volviendo indistintos. Una razón para esta difuminación de los roles autorales tiene que ver con las posibilidades —como el sampleo digital— que las nuevas tecnologías musicales ofrecen a hacedores musicales aspirantes” (Ahonen, 2007: 201, citado en Woodside y Jiménez, 2012: 93). Los críticos desvalorizan el hecho de que la salsa choke provenga de una realidad que solo permite un “computador y una tarjeta de sonido”, amén de los conocimientos necesarios para hacerlos funcionar. La realidad económica no siempre favorece la disponibilidad de instrumentos de viento, de cuerda, de percusión, o de un buen estudio de grabación. Tampoco hay garantías para la contratación de instrumentistas que le den sonido a la idea del productor musical. Por otra parte, deja en manos de “la industria musical”, la validación de una música a la cual solo se sumará y celebrará cuando sea ampliamente reconocida. ¿La recepción de la ciudad y de la región no cuenta? 12 ¿Es imprescindible el reconocimiento de la industria musical para aceptarla? Esta es la posición de un productor musical que ahora lleva la batuta del Grupo Niche.

Ahora veamos una sólida defensa de la salsa choke. Esta la hace, en registro culinario, el reconocido músico caleño Jacobo Vélez.<sup>13</sup> Vale la pena presentarla completa:

- 
- 12 Más allá de la presencia de la salsa choke en espacios como el radial, los grandes conciertos o los establecimientos de rumba y de entretenimiento nocturno como discotecas, lugares por excelencia de la música popular, y en ejercicio de la “observación libre” (Madras, 1972: 194, citado en Perlongher, 1999: 42), he escuchado salsa choke en el sistema de transporte masivo (MIO) como sonido/cortina musical previa al anuncio de cada parada del bus, y como parte de una campaña cívica que adelantó en su momento la empresa de transporte, utilizando esta música como agente transmisor del mensaje y a algunos de los músicos y bailarines como imagen de la campaña; he visto gente cantando y moviéndose/bailando con la música de esta campaña cívica. También he observado a los empleados y compradores de algunos supermercados del sur de la ciudad cantando y bailando salsa choke, algo que les genera gran alegría en medio de una monótona jornada laboral o de compra de víveres. Y ni qué decir de la salsa choke como música de fondo de los centros de rehabilitación física, en los cuales el personal que allí trabaja, y también los pacientes, tararean las canciones y mueven sus cuerpos al escuchar las piezas musicales durante la sesión de recuperación física o en desarrollo de sus oficios según sea el caso. He escuchado varios relatos de personas que conocieron esta música por eventos sociales, como una fiesta de quince años disfrutada por alguien cercano, evento en el que la música para bailar estuvo a cargo de la salsa choke, o encuentros de profesionales donde los organizadores se arriesgaron con la salsa choke como música de fondo y fracasaron; también en las campañas políticas, las cuales echaron mano de esta música para la pauta radial y televisiva. Incluso sin moverme de mi casa, desde la ventana, he escuchado trabajadores de la construcción que van a iniciar su jornada laboral, radio en mano, improvisando algunos pasos y cantando con efusividad salsa choke. No se quedan por fuera los gimnasios de la ciudad, lugares donde es permanente la música, tanto para “motivar” a los presentes en el lugar como para un decidido baile en la clase de “Rumba aeróbica”, circunstancia en que se acude también a la salsa choke.
- 13 El saxofonista Jacobo Vélez Mesa ha estado presente en la nueva música colombiana desde comienzos del siglo XXI, como participante en las agrupaciones Sidestepper, La Mojarrá Eléctrica, entre otras. Ahora lidera las agrupaciones El Callegüeso y La Mambanegra. Con esta última ha obtenido varios reconocimientos. Su primer álbum fue uno de los mejores del año 2015 para las

La música como la comida se cocina. Sus ingredientes normalmente llevan años servidos en las pistas de baile, sonando en emisoras o visitando salas de concierto; incluso, a veces, están en el corazón de una “selva” resguardada por abuelos y aprendices.

Los cocineros van desde eruditos chefs hasta seres humanos humildes con nulos conocimientos musicales. Pero, casi siempre, cuando nace un género no es parido por un solo jefe de mesa; es preparado por toda una comunidad, normalmente chocando con otra y, en el mejor de los casos, fusionando de manera natural los encuentros culturales. De estos fenómenos nacen expresiones populares, platos que finalmente son aprobados por el bailarín quien, si está bueno, se lo “come” entero. Esta aceptación del público está aferrada al contexto y depende de él.

Es el caso de la Salsa Choke, cocinada en el calor de las entrañas del oriente caleño donde aún se siente el sabor del África que migró a América y al que se le sumaron ingredientes como la música del Pacífico, la salsa neoyorquina de la década de los 70, el pilón cubano, el hip hop gringo y el reggaetón puertorriqueño. Un sancocho que cuenta historias y que hirvió en el barrio Agua Blanca y sus alrededores.

El plato ya está servido e incluso fue a Brasil en pleno Mundial de Fútbol para que el mundo entero le diera una probadita. Los puristas, músicos, musicólogos, bailarines y público en general aparecen hoy a un lado y al otro de un debate sobre la pertinencia de esta nueva receta. División que me trae a la memoria la revolución del Be Bop: rechazada en los años cuarenta por la plana mayor de los críticos de jazz, compuesta fundamentalmente por personas blancas. Guardando las proporciones en términos de complejidad musical y contexto, siento que en Cali se vive algo parecido con la receta expuesta por la Salsa Choke, unos la aman y otros la odian.

Pienso que aquellos que critican el género podrían, desde su perspectiva, proponer algo para degustar este plato que echa vapor. Si definitivamente no les sabe bien pueden seguir comiendo arroz con habichuela y carne guisada. Y a los productores de este nuevo estilo les diría que trataran de acercarse a la disciplina y complejidad de la buena salsa, aunque también pienso que su encanto está, precisamente, en su sencillez, en ser básico sin la pretensión de mostrar virtuosismo.

Mi gente, la música como la comida se cocina y cuando el barrio habla, hay que parar oreja (Vélez, 2014: [En línea]).

Otros actores del colectivo salsero de Cali, los empresarios y los responsables de la programación musical en los establecimientos, incluyeron a regañadientes piezas de salsa choke en su programación después de que el público la exigiera para su disfrute en diversos espacios salseros de la ciudad: Tintindeo, Zaperoco, Siboney, La Comparsa, La Comadre, La Caderona, entre otros. En esta dirección, alguien del equipo de Zaperoco reitera:

---

revistas *Semana* y *Arcadia* (“Los mejores discos del 2015”, 2015; “Diez de los mejores álbumes lanzados en 2015”, 2015).



Sí ponemos salsachoke (sic), una o dos en la noche, le hemos dejado la puerta abierta. Es una manifestación de los jóvenes de los barrios populares de Cali y nos parece válido (sic) darle la oportunidad a que su música suene (sic) este tipo de lugares tan típicos de la ciudad. Cuando la ponemos la gente se conecta demasiado, se siente una magia impresionante. Es más, podría volverse una nueva tendencia de la salsa. Antes había golpes afrocaribeños y boleros y alguien dijo que eso se llamaba salsa, quién son (sic) yo para decir que no es una tendencia, no es clásica, pero es algo nuevo (Johanna Cote, citada en Charry, 2014: [En línea]).

La salsa choke ha tocado fibras sensibles en la ciudad de Cali y en el Pacífico colombiano. Una nueva música logra desestabilizar muchas ideas que se creían inamovibles en la escena cultural de una ciudad: cuestiona las ideas alrededor de la dupla ciudad/música (en este caso Cali/salsa), así como la forma en que se hace, se baila, circula y se consume la música emergente, obligando a los actores con mejor posición en la escena salsera a compartir su lugar, y lo que esto acarrea, con los nuevos artistas. Una ciudad y una región que desde hace décadas se complacen en el gusto por la música, admiten en el camino de abajo hacia arriba así como en el *reciclaje* musical propio de la salsa choke un triunfo de lo popular,<sup>14</sup> esta vez con el recurso de las herramientas digitales afin con las nuevas generaciones. En el caso de la salsa choke, he encontrado que es una música hecha por gente negra en Cali, Buenaventura y Tumaco principalmente. En Cali, en buena medida, la gente que hace y que disfruta esta música es del distrito de Aguablanca o de otros sectores pobres de la ciudad. Ahora ha logrado ser aceptada por la ciudad no “negra”, ciudad mestiza, llegando a ocupar espacios que recrean una imagen de la ciudad.

### Comentario final

La salsa choke está en emisoras de radio, en la televisión, en campañas cívicas, en campañas políticas...<sup>15</sup> Está en la calle y está en internet, moviéndose a sus anchas

---

14 En su trabajo de investigación sobre la música tropical en Medellín, Ochoa Escobar (2018) encuentra en Gramsci un aliado para abordar la cultura popular. Así, plantea que el análisis de esta “no debe hacerse a partir de binarismos maniqueos ya que no se trata de una cultura homogénea y coherente sino de una superposición y aglomeración de formas diversas de pensamiento. La cultura popular es un espacio múltiple y lleno de contradicciones de tal manera que no todo lo que está en ella es funcional al sistema, ni todo es resistencia. Es decir, no hay una esencia de lo popular” (Ochoa Escobar, 2018: 24).

15 A propósito de las elecciones de 2015 para alcaldía y gobernación se observó “una relación entre política y música” (Wade, 2002) en la cual algunos exponentes de esta música se sumaron a las campañas de los candidatos a la alcaldía de Cali: hicieron las canciones para la pauta política del candidato en emisoras radiales y, asimismo, participaron en caravanas ondeando banderas y luciendo camisetas en apoyo a uno u otro candidato, al tiempo que fueron “porteros” ideales para el ingreso de los políticos al distrito de Aguablanca. En contrapartida uno de los candidatos se comprometió a apoyar a los músicos de allí.

en las redes sociales. En corto tiempo ha dejado de ser catalogada como un “ruido”, una música “de negros”,<sup>16</sup> para integrarse, ahora que es políticamente valioso, a la identidad urbana, desde la salsa, su historia en la ciudad y se vuelve parte de un discurso reivindicatorio. Así, el hecho de ser creada o producida en el Pacífico colombiano y en Cali, es ahora una herramienta de inclusión social y de convivencia de los jóvenes de las comunas,<sup>17</sup> superando la valoración propiamente estética de la música. Este cambio de valoración, en el cual la cultura es entendida como objeto o mercancía y no como unidad (Wade, 2008), es la forma como opera “la expansión del sentido antropológico de la cultura” (Ochoa Gautier, 2003), desde la institucionalidad, que atribuye responsabilidades a una música, a la formación musical o al baile, más allá de sus valores estéticos.

### Referencias bibliográficas

- Alba, L. (1987). *Los duros de la salsa también bailan bolero*. Impresora Feriva, Cali.
- Amazon.com (s. f.). [En línea:] [https://www.amazon.com/WIZOO-Latigo-Windows-Macintosh/dp/B0008JF0FI/ref=sr\\_1\\_2?ie=UTF8&qid=1503350063&sr=8-2&keywords=Wizoo](https://www.amazon.com/WIZOO-Latigo-Windows-Macintosh/dp/B0008JF0FI/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1503350063&sr=8-2&keywords=Wizoo). (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- Araújo, R. (2007). *Baila, negro, baila. Crónica de un salsero*. Editorial Universidad Libre Seccional Cali, Cali.
- Arias, M. (28 de mayo de 2017). “Así era Buenaventura cuando no tenía ‘mala ventura’”. En: *Diario El País* (Cali). [En línea:] <http://www.elpais.com.co/valle/asi-era-buenaventura-cuando-no-tenia-mala-ventura.html>. (Consultado el 20 de octubre de 2020).
- Ariza, P. (2015). ¿Cómo nació la salsa choke? En: *Revistaarcadia.com*. [En línea:] <http://www.revistaarcadia.com/impresareportaje/articulo/origen-salsa-choke-cali-chichoky/44679>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- Birenbaum, M. (2005). “Acerca de una estética popular en la música y cultura de la Champeta”. En: *Colombia y el Caribe. xiii Congreso de Colombianistas*. Ediciones Uninorte, Barranquilla, pp. 202-215.
- Caicedo, A. (2001). *¡Qué viva la música!* Norma, Bogotá.

---

Pero no sólo se trata de apoyar candidatos, ya que, en la jornada electoral de 2014 para Senado y Cámara, nuestro interlocutor Junior Jein, se “lanzó” a la Cámara de Representantes confiando en que su audiencia le aseguraría un escaño. No calculó que a la hora de la elección popular las motivaciones de la ciudadanía transitan por caminos distintos al de la música.

- 16 Calificativos que ocasionalmente se escuchan en las calles de la ciudad de parte de personas que están en completo desacuerdo con la salsa choke y con el cubrimiento mediático que le han dado. Estos calificativos, a su vez, actualizan la oposición civilización/barbarie, donde los mestizos (¿blancos?) hacen parte de la primera y los negros con sus músicas hacen parte de la segunda (Birenbaum, 2005).
- 17 Cuando las propuestas de los artistas se ajustan a estos lineamientos, reciben apoyo por parte de la Alcaldía municipal o fundaciones que desarrollan algún trabajo social en la ciudad. Aquí dos ejemplos: “Primera maratón urbana de salsa choke” (2014) y Fundación Alvarallice (s. f.).

- Charry, S. (13 de junio de 2014). “La salsa choke, el género caleño que desconocen los salseros”. En: *Semana.com*. [En línea:] <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-salsachoke-el-genero-caleno-que-desconocen-los-salseros/391627-3>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- “Diez de los mejores álbumes lanzados en 2015” (18 de diciembre de 2015). En: *Revistaarcadia.com*. [En línea:] <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/los-mejores-albumes-musicales-de-2015/45683/>. (Consultado el 20 de octubre de 2020).
- Feld, Steven ([1991] 2001). “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”. En: Cruces, F. (ed.). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Editorial Trorra, S. A., Madrid, pp. 331-356.
- Fundación Alvarallice (s. f.). “Al ritmo del hip-hop, folclor, salsa y funk se vivió ‘Somos pacífico, somos urbano’”. En: *Fundación Alvarallice*. [En línea:] <https://alvarallice.org/noticias/al-ritmo-del-hip-hop-folclor-salsa-y-funk-se-vivo-somos-pacifico-somos-urbano/>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- González, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Libreros, L. (2014). “Un viaje a los orígenes de la salsa choke”. En: *Elpais.com.co*. [En línea:] <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/un-viaje-a-los-origenes-de-la-salsa-choke.html>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books, Barcelona.
- “Los mejores discos del 2015” (27 de diciembre de 2015). En: *Semana.com*. [En línea:] <https://www.semana.com/cultura/articulo/musica-los-mejores-discos-del-2015-segun/454938-3/>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- Martínez, F. (1992). *Fantasio*. Universidad del Valle, Cali.
- Martínez, F. (2012). *El tumbao de Beethoven*. Común Presencia Editores, Bogotá.
- Noya, J. (2017). *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Editorial Tecnos, Madrid.
- Ochoa Escobar, J. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín*. Requisito parcial para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales y Humanas. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ochoa Gautier, A. (2003). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- Ochse, M. (2004). “Discutiendo la autenticidad en la música salsa”. En: *Indiana*, vol. 21, pp. 25-33.
- Oquendo, C. (2014). “Salsa Choke para ‘dummies’”. En: *Eltiempo.com*. [En línea:] <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14240935>. (Consultado el 20 de septiembre de 2015).
- Orozco, N. (2014). “Manual para entender el ‘Ras Tas Tas’ y la salsa choque”. En: *Elespectador.com*. [En línea:] <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/musica/manual-entender-el-ras-tas-tas-y-salsa-shocke-articulo-504536>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- Perlongher, N. (1999). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Paidós, Buenos Aires.
- “Primera maratón urbana de salsa choke” (12 de diciembre de 2014). En: *Alcaldía de Santiago de Cali*. [En línea:] [https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/106691/primera\\_maraton\\_urbana\\_de\\_salsa\\_choke/](https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/106691/primera_maraton_urbana_de_salsa_choke/). (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- “Que todo el mundo te cante...” (11 de julio de 2016). En: *El Tiempo*. [En línea:] <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16642048>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).

- Rondón, C. (2004). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. 2a Ed. Ediciones B, Bogotá.
- Sánchez, L. (2017). *La capital de la salsa choke: apropiación y reconocimiento de un género musical en Tumaco, Nariño*. Tesis de pregrado para optar al título de Antropóloga. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Sevilla Peñuela, M.; Ochoa Escobar, J. S.; Santamaría Delgado, C. y Cataño Arango, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Ulloa, A. (1992). *La salsa en Cali*. Universidad del Valle, Cali.
- Ulloa, A. (2014). *La salsa en discusión, música popular e historia cultural*. 2a Ed., 2a reimp. Programa editorial Universidad del Valle, Cali.
- Valverde, U. (1982). *Bomba Camará*. 3a Ed. Oveja Negra, Bogotá.
- Vélez, J. (2014). “Salsa Choke, sabor del barrio”. En: *Cartelurbano.com*. [En línea:] <http://cartelurbano.com/opinion/salsa-choke-sabor-del-barrio>. (Consultado el 3 de febrero de 2018).
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Programa Plan Caribe - Departamento Nacional de Planeación, Vicepresidencia de la República de Colombia, Bogotá.
- Wade, P. (2005). “Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia”. En: *Colombia y el Caribe. xiii Congreso de Colombianistas*. Ediciones Uninorte, Barranquilla, pp. 191-201.
- Wade, P. (2008). “Trabajando la cultura: sobre la construcción de la identidad negra en Aguablanca, Cali”. En: *Revista CS*, N.º 2, pp. 13-50.
- Waxer, L. (2001). “Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali”. En: Cragno-  
lini, A. y Ochoa, A. (coords.). *Músicas en transición*. Ministerio de Cultura, Bogotá, pp. 101-108.
- Woodside, J. y Jiménez, C. (2012). “Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical”. En: García, N.; Cruces, F. y Urteaga, M. (coords.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Fundación Telefónica, Madrid, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 91-107.





# Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo y a las raíces del butoh

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a06>

Nayeli Pérez Monjaraz

Licenciada en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México; maestra en Filosofía en el área de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y doctora en Filosofía en el área de Filosofía de la Cultura en la misma universidad. Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT (México); docente en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Escuela de Trabajo Social de la UNAM. Dirección electrónica: [nayelisol@msn.com](mailto:nayelisol@msn.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4219-3715>

Texto recibido: 30/12/2020; aprobación final: 15/02/21

**Resumen.** En este texto nos acercaremos, desde una revisión histórica y antropológica, a algunos fenómenos que permearon la construcción de la danza en la época de preguerra y posguerra, específicamente en dos contextos: por un lado, tomando en consideración algunas manifestaciones estéticas que emergieron durante la época del expresionismo alemán y, por otro, a partir de un breve acercamiento a las raíces de la danza butoh en Japón. Esta revisión nos permitirá reflexionar acerca de la importancia de la experiencia del cuerpo en la construcción y reconstrucción del sentido social, singularmente, dentro de contextos de crisis profundos.

**Palabras clave:** cuerpo, danza, crisis, sentido.

## Dance in times of war. A view to the expressionism and the roots of butoh

**Abstract.** In this text I propose to delve into a historical and anthropological review of some phenomena that permeated the construction of dance in the prewar and postwar era, specifically under two contexts: on one hand, from some aesthetic manifestations that emerged during the time of German expressionism and, on the other, from a brief approach to the roots of butoh dance in Japan. This critical review will allow us to understand the importance of the body experience in the construction and reconstruction of social sense, especially in a context of deep crisis.

**Keywords:** body, dance, crisis, sense.



## Dançar na época da guerra. Um olhar ao expressionismo e às raízes do Butoh.

**Resumo.** Em este texto nos aproximamos a uma revisão histórica e antropológica de alguns fenômenos que atravessaram a construção da dança na época de pré-guerra e pós-guerra, especificamente sob dois contextos: por um lado, desde algumas manifestações estéticas que surgiram durante a época do expressionismo alemão e, por outro lado, a partir de uma breve aproximação às raízes da dança Butoh no Japão. Esta revisão nos permitirá refletir sobre a importância da experiência do corpo na construção e reconstrução do sentido social, singularmente, dentro de contextos de crises profundas.

*Palavras-chave.* Corpo, Dança, crises, sentido.

## Danse dans l'époque de la guerre. Une vue à l'expressionisme et aux racines du Butoh

**Résumé.** Dans cet texte il aura un rapprochement à la révision historique et anthropologique de divers phénomènes qui ont imprégnés la construction de la danse à l'époque de la pré-guerre et la après-guerre, spécifiquement sous deux contextes : d'un côté, dès plusieurs manifestations esthétiques qu'ont émergé pendant l'époque du expressionisme allemand et, d'un autre côté, à partir d'un bref rapprochement des racines de la danse Butoh en Japon. Cette révision permettra réfléchir au sujet de l'importance de l'expérience du corps dans la construction et reconstruction du sens social, singulièrement dedans contextes des crises profonds.

*Mots-clés.* Corps, Dance, Crise, Sens

Enfrentar la vida en época de crisis se vuelve, hoy en día, un tema de reflexión primordial para las ciencias sociales. Comprender qué implicaciones tiene el desmoronamiento de lo anteriormente conocido, regido por ciertos códigos sociales, culturales e históricos particulares, así como la búsqueda que puede emerger de ello para poder arribar a nuevas formas de sentido,<sup>1</sup> adquiere, en este texto, una relevancia singular. Respecto a este tema, nos aproximaremos a una pregunta particular: ¿qué papel ocupa el cuerpo<sup>2</sup> como eje de expresión estética dentro de esta construcción y reconstrucción del sentido social, precisamente cuando dicho sentido ha mostrado la fragilidad de sus límites? Para poder abordar este cuestionamiento haremos una breve revisión de un tema específico: la danza en algunas manifestaciones estéticas creadas durante la crisis de la época de preguerra y entreguerra en Alemania, particularmente

---

1 Es importante señalar que en este artículo nos referimos al *sentido* (retomando la propuesta de Gilles Deleuze) como categoría de análisis estético que no necesariamente corresponde a los significados del lenguaje ni a su estructuración lógica, por ende, el sentido no puede ser objeto de representación. Así, abordaremos el sentido precisamente como la expresión que desborda las estructuras del lenguaje y sus representaciones. Desde esta perspectiva, en el sentido se encontrará la dimensión experiencial del cuerpo, en donde lo paradójico, aquello incluso innumerable puede expresarse. Y, respecto a este, el sinsentido aparecerá simplemente como la expresión de la proliferación múltiple y paradójica del sentido, es decir, es inherente a este último. Para ahondar más en este tema, véase Deleuze (2011: 45-57).

2 Entendiendo el cuerpo como un conjunto de prácticas dentro de una duración temporal sostenida culturalmente.

bajo el contexto del expresionismo, y la danza en los inicios creativos del butoh en Japón. Para comenzar, me gustaría compartir una imagen.

Una serie de cuartos, uno detrás de otro, atravesados por una puerta, una detrás de la otra. En el primer cuarto se alcanza a ver una mujer caminando y, casi a lado de ella, aparece otra que va arrastrando una tela, sosteniendo un gran cúmulo de tierra. Esta última, de pronto suelta la tierra en el piso, mientras la otra chica se recuesta boca abajo. La mujer que se encuentra de pie, con unas zapatillas y un vestido negro, sostiene una pala en la mano, mientras la otra, con un vestido blanco, sigue recostada, tocando con sus pies el cúmulo de tierra. De pronto, la primera comienza a lanzar tierra sobre la chica que está en el suelo, mientras esta última, echada sobre el piso, intenta moverse lentamente y comienza a bailar, casi arrastrándose boca abajo. Se oye música de ópera en el fondo y, tras ella, rasguña el sonido de la pala rozando el piso; con esta, la mujer que está de pie continúa lanzando palas repletas de tierra sobre la chica que yace arrastrándose. Y esta, con su vestido blanco sucio de tierra, continúa moviéndose: se arrodilla, se agacha, acaricia la tierra, arquea su espalda, estira sus brazos de la manera más liviana, mientras la tierra continúa cayendo violentamente en su cara, en su pelvis, en sus piernas. Se empuja con sus brazos, se levanta un poco y vuelve a caer, intenta colocarse boca arriba y una bocanada de tierra hace rotar su cuerpo de nuevo. En cuclillas, acaricia un poco la tierra en círculos y la pala no deja de gruñir con su roce sobre el piso, y una y otra vez se lanza contra ella, violentamente sigue cayendo la tierra sobre su cuerpo. Sin embargo, la mujer que danza reptando sobre el piso, se aferra a su movimiento...<sup>3</sup>

Esta no es la imagen de la danza de la ligereza de la estética clásica, aquella que intenta liberar al bailarín de su peso, y que en sus movimientos puede presumir de la ausencia del suelo para hacer paisajes de la simetría. Aquella danza que dibuja cuerpos elásticos que pareciesen no doler, que no necesitan luchar con la fuerza de gravedad, pues están diseñados para elevarse: *cuerpos-forma*, casi sin articulaciones y sin huesos, que saltan, se suspenden y defienden sus figuras en la verticalidad.<sup>4</sup> Es, en cambio, la danza de la expresión casi abrupta del cuerpo, tanto en su ligereza como en su pesadez, tanto en el dolor como en el placer; es la danza de la respiración explícita, en la cual el sudor, el desequilibrio o los gestos incomprensibles también pueden ocupar un lugar. Pero, entonces, ¿qué motivó esta nueva forma de danzar?

Podemos decir que esta nueva vertiente de la danza empezó a gestarse a partir del periodo de entreguerras, —justo desde finales del siglo XIX—, y se consolidó en el siglo XX, particularmente en Alemania y Estados Unidos; precisamente como una nueva expresión estética que nació como respuesta al contexto de crisis que enfrentaba la sociedad de aquella época y que, en gran medida, se manifestó en

---

3 Fragmento de la coreografía: *Black and white dancer*; de Pina Bausch. [En línea:] <https://www.youtube.com/watch?v=iz89-jsxBYY>.

4 Sobre el tema de la ligereza y el peso del cuerpo, véase Bardet (2012). Por otro lado, Jean-Luc Nancy ha trabajado el tema del peso, no solo en la danza, sino en la construcción del sentido a partir del cuerpo (véanse Nancy, 2003; 2010; 2015).



contra de la estructura institucional de la danza clásica que se imponía ya desde el siglo xvii. Era la danza moderna y emergió como un reclamo ante la bella apariencia y las narraciones del ballet, que reducían la danza a una sucesión de figuras planas, de posiciones y esquemas de corporalidad que no permitían una exploración más abierta del movimiento y que, además, no coincidían ya con la realidad social de aquel momento, dentro de un contexto que se encontraba sumergido en el caos y la incertidumbre.

La primera guerra mundial se avecinaba y, con ella, la suma de contradicciones de la sociedad industrial —bajo las cuales se erigió el mundo moderno occidental— se hacía cada vez más evidente. Las desigualdades económicas se acrecentaban como producto de la acumulación de los medios de producción y del capital por la nueva élite de la burguesía, mientras la miseria crecía en los campos y en las grandes urbes, y la noción del individualismo se arraigaba, acompañando la idea de libre competencia dentro de un mundo que navegaba cínicamente en la inequidad. Dentro de este contexto, fue inevitable observar las profundas grietas bajo las cuales se erigía el ideal de la “modernidad” y el “progreso”, para así comenzar a expresar sus absurdas contradicciones.

No podemos olvidar que durante la primera mitad del siglo xx fueron cada vez más evidentes las consecuencias de la conformación arbitraria de los Estados nación, cuyas fronteras definían en ese entonces (y hasta nuestros días) no solo los límites territoriales de las potencias colonialistas, sino también la delimitación —sin concesiones— de lo concebido como dignamente humano, expulsando a la absoluta precariedad a las “minorías”, tanto económicas como culturales, lo cual se hizo más evidente tras la primera guerra mundial.<sup>5</sup>

Fue entonces la crisis constante que caracterizó a esta época la que arrojó a diversos sectores de la sociedad a un fuerte cuestionamiento respecto a lo que hasta entonces había normado sus categorías éticas, políticas y estéticas, y lo que los sumergió en un cuestionamiento sobre la existencia misma. En este contexto, pintores, escritores, bailarines y artistas de diversa índole, comenzaron a buscar otras formas de dar sentido a una realidad cada vez más dolorosa, que se alargó al periodo de entreguerras y de posguerra (y que continúa hasta nuestros días). Y para crear, volcaron su inquietud, por un lado, hacia el arte popular y lo llamado “primitivo” o “exótico” de las colonias y territorios aún poco conocidos, como Asia, África u Oceanía. Y, por otro, se sumergieron en una exploración de los propios márgenes que atravesaban su realidad social —de la gente enferma, cansada, viviendo en la miseria de las grandes urbes, de las trabajadoras sexuales o los vagabundos que dibujaban la

---

5 Referente a esto resulta interesante acercarse a la reflexión que realiza Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, donde analiza las repercusiones de la constitución de los Estados nación y de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre a finales del siglo xviii, respecto al Holocausto de la segunda guerra mundial (Arendt, 1998).

decadencia de la sociedad “moderna”—. Explorar los bordes de su propia cultura y los límites contradictorios de su sistema social les permitió buscar otro sentido de la vida, uno en donde, tanto la angustia como lo amorfo de su realidad formaban parte de la creación artística.

Fue así que apareció una de las raíces determinantes en la danza: el expresionismo. Dicha manifestación emergió junto con la efervescencia de los movimientos de los primeros veinte años del siglo xx, en donde los cubistas y fauvistas en París, los artistas de Die Brücke en Dresden, o el grupo Blaue Reiter en Munich, y el dadaísmo en Zurich, comenzaron a romper con el arte clásico, naturalista e incluso impresionista. A pesar de su pluralidad, estos movimientos coincidían en una cosa: la experiencia de decadencia de su realidad. La vida de la preguerra y de entreguerras era evidentemente cruda, un entorno derruido aparecía como el marco de aquellos valores antes concebidos como únicos. En este momento los artistas decidieron defender un arte más personal e intuitivo, en el que pudieran expresar sus deseos, sus miedos, su dolor.

Fue entonces cuando los artistas —en un primer momento los artistas plásticos—, despojados de una identidad clara y de tecnicismos artísticos o académicos, comenzaron a buscar, a través de trazos recios y angulosos, sin apegarse a las formas anatómicas o representativas de la realidad, dar una mirada a la parte más abstracta o más oscura de la vida. Así, podemos ver, por ejemplo, los grabados de Die Brücke, en los cuales —tal como escribiría Herzog— las imágenes podían transmitir la acción del labrar mismo, “de esa experiencia sensual y táctil de labrar el bloque de madera con cuchillo y gubia, de excavar violentamente su superficie, de hacer muecas o hacer saltar astillas, de formarlas plásticamente y otorgarle cualidades escultóricas” (Herzog, 1995: 16). De tal forma que, con efectos duros y ásperos, con trazos crudos o incluso amorfos, lograron dar una imagen rica en contrastes que intentaba dirigir la mirada más a la interpretación propia de los artistas. En esta, la deformidad, el desbordamiento de los contornos y los límites de las figuras fueron ocupando el espacio expresivo.<sup>6</sup> Comenzó entonces una tendencia a la síntesis, en donde las formas eran liberadas de lo accesorio para expresar fuertemente lo necesario. Poco a poco las leyes anatómicas empezaron a perder obligatoriedad, mientras se exploraban cada vez más los trazos de franjas y superficies. Con ello, los aspectos de la individualidad empezaron a ser irrelevantes y la tendencia a la representación perdió fuerza.

Con el expresionismo, el propio trayecto de la expresión comenzó a cobrar una relevancia sin precedentes; sumergirse en lo impredecible de la propia acción los llevó a adentrarse en un cuestionamiento constante acerca del sentido del arte y de la vida

---

6 A partir del movimiento de Die Brücke dirá el mismo autor: “El grado de ‘deformación’ de elementos aislados de un paisaje, de un rostro o de un cuerpo quedaba totalmente a juicio del artista que no tomaba las escalas dadas objetivamente, sino que las ordenaba de nuevo y sopesaba conforme al significado dado por él a cada parte aislada” (Herzog, 1995: 16).

misma y, con ello, de su propia identidad: ¿quiénes somos?, ¿quiénes son los otros? Estos interrogantes se abrieron poco a poco hacia la pregunta por lo irrepresentable, por aquello que por su diferencia misma no gozaba ya de un significado claro dentro del mundo común, un mundo que, sin duda, perdía su sentido a pasos agigantados mientras la guerra se aproximaba.

Fue entonces cuando el foco de atención lo tomó la propia experiencia, precisamente desde una inmersión en sus propias heridas, y en una exploración de esa parte oscura que también configuraba su existencia. Así, el arte abrió sus puertas a una expresión transgresora y más intuitiva, en la que el inconsciente, lo acallado, aquello oscuro e incluso prohibido, tomaba nuevos lugares en la vida social. De pronto aparecieron preguntas como: ¿qué es el arte?, ¿para qué crear?, ¿de dónde viene el impulso creativo?, que permitieron comenzar a explorar los límites entre el arte y la vida misma, y a experimentar constantemente la transgresión entre uno y otro. El arte-acción surgió, entonces, con una fuerza inusitada y la idea de las formas estéticas más cercanas a la belleza o a la perfección perdió sentido. Fue dentro de este contexto que comenzó una transformación radical en la danza.

Podríamos decir que Mary Wigman fue quien introdujo el expresionismo en la danza. Su creación tuvo la influencia, por un lado, de los nuevos estudios del movimiento de Dalcroze y del trabajo de Rudolf von Laban. Y, por otro, del contacto que tuvo con el grupo expresionista de Die Brücke y con el grupo dadaísta de Zurich.<sup>7</sup> Con su danza buscó expresar sensaciones y emociones, principalmente de dolor, de lo trágico y lo grotesco, que mostraban los temores surgidos por la gran guerra. Pero igualmente bailó sobre algunos textos extraídos del Zaratustra, como lo habría hecho anteriormente Isadora Duncan, y sobre temas inspirados por Oriente o por las leyendas de la Edad Media. Wigman otorgaba especial importancia a la gestualidad y tuvo influencia de la dramatización japonesa, principalmente del teatro Nō, del que tomó el uso de máscaras como parte del trabajo expresivo en sus danzas.

Su movimiento se caracterizó por los contrastes violentos entre la tensión y la relajación: iba del silencio al estruendo, de la detención a las sacudidas, de la extensión completa de su cuerpo a una contención absoluta con los brazos y las piernas encogidas hacia el pecho, de la ternura al estallido de violencia.<sup>8</sup> Mary

---

7 Es importante señalar que en este apartado únicamente abordaremos una parte de la propuesta de Wigman, particularmente relacionada con la experiencia de crisis durante la guerra. Como sabemos, su vida y obra tiene ya un vasto estudio en el que, por fines analíticos y de extensión, sería imposible ahondar en este artículo. No obstante, nos parece necesario retomar su propuesta debido a que, sin duda, fungió como un parteaguas que definió la posterior ola creativa de la danza de posguerra, que ha tenido repercusiones hasta nuestros días.

8 Daniel Saldaña Paris señala que Wigman, tras una crisis sufrida después de la Primera Guerra Mundial, al recibir a su hermano mutilado en los campos de la guerra, entró por una temporada a un sanatorio psiquiátrico, en el que encontró otras expresiones de la vida que posteriormente influenciarían su danza, como los raptos místicos y la posesión histórica de otras internas. Sobre

Wigman podía igualmente entregarse a los límites de la vivencia del ritmo a partir de un movimiento totalmente repetitivo que se acercaba a la experiencia del rito y que podía llevarla a fuertes estados afectivos. Lo importante no era ya la idea de belleza o de perfección que perseguía la danza clásica, sino la expresión franca de una realidad interna que reflejaba el entorno que le acompañaba. Como señalaría Paloma Ramírez, el genio de su danza reside en la expresión “de una oscuridad feroz, terrible, solitaria y profundamente trágica” (Ramírez Mireles, 1997: 37), su tema era la experiencia humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia (Ramírez Mireles, 1997: 37). Este sentir mostraba una imagen de la realidad que le rodeaba: la guerra, la sensación de la muerte, la violencia. Mary Wigman logró hacer de la experiencia dancística una manifestación estética que transgredía todos los parámetros de la danza convencional, se afirmó en lo desmesurado de la expresión y conquistó por primera vez el lado olvidado en la danza inherente a la existencia humana: lo terrible, el dolor, lo patético, la penumbra y las impurezas del cuerpo. En sus danzas, como en todas las danzas que le seguirían —la danza moderna y la *danza-teatro*—, el cuerpo se mostraba con sus agitaciones, con el esfuerzo y el cansancio que implicaba la acción del movimiento; este se revelaba en la pesadez de la respiración, en sus gestos agotados y sumergidos en su propia afección que rehuía las sonrisas impostadas.

Precisamente, fue esta forma de danzar la que permeó las posteriores expresiones dancísticas y confluiría en la generación de la posguerra con la danza moderna en Estados Unidos y los movimientos neoexpresionistas en Europa, principalmente en Alemania con la *danza-teatro* de Pina Bausch. Además, tuvo un vínculo con la danza butoh de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno en Japón.<sup>9</sup> A continuación hablaremos un poco de estos dos últimos.

---

esto escribe el mismo autor: “algo de su obsesión demoníaca, fáustica, le hizo comprender que también en la enfermedad y la locura latía ese fondo inarticulable de impulsos primitivos y ruido bruto que ella buscaba canalizar a través del arte. Me la imagino observando los movimientos obsesivos de las pacientes, las series de repeticiones rituales y los accesos de furia que cualquier interrupción desataba. Me la imagino en una esquina, dibujando con trazos frenéticos el movimiento de los veteranos de guerra perseguidos por alucinaciones; disfrutando, como nadie más podría disfrutarlo, el modo en que esos cuerpos encerrados interactuaban, creando una danza secreta de la que sólo ella tomaba nota” (Saldaña Paris, 2020: 141-142). Igualmente, explica el autor, Wigman recibió influencia de Hans Prinzhorn, un psiquiatra e historiador del arte que concibió en ese entonces la expresión estética como una vía terapéutica para los enfermos mentales. De esta propuesta Wigman recuperó las ideas “relativas al valor terapéutico del arte, y también la noción de que todos pueden hacer arte —y danza—, sin importar su condición o estado” (Saldaña Paris, 2020: 142).

9 Es importante señalar que el butoh tiene, en sus orígenes, raíces complejas que no pueden reducirse únicamente a sus vínculos con el arte de vanguardia y el expresionismo de Occidente; no obstante, advertir el lazo que tuvo con los movimientos estéticos de Occidente, tanto en artes escénicas, como con algunos movimientos literarios anteriores, particularmente de los poetas malditos, incluso, con algunas propuestas filosóficas, específicamente de Nietzsche, George

## La danza de Hijikata y Kazuo Ohno

Hijikata y Ohno concibieron vínculos creativos entre la tradición japonesa del arte escénico —el teatro Kabuki, el teatro Nō y la danza tradicional (*buyo*)— y el arte de la vanguardia occidental de posguerra —como el dadaísmo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán—. <sup>10</sup> En un primer momento, fue Tatsumi Hijikata quien, durante las décadas de los cincuenta y sesenta, comenzó a explorar con imágenes hirientes o transgresoras a través del movimiento convulsivo de su cuerpo, buscando construir una nueva estética del movimiento. Y lo hizo precisamente en el contexto de posguerra en Japón, en un momento en el que, tras su derrota y durante la posterior ocupación estadounidense, los valores que hasta ese momento regían en su cultura se vieron sumergidos en una crisis.

Fue en esta época en la que emergió en la cultura japonesa un fuerte impulso por reconstruir nuevos valores a través de una necesidad dividida: por un lado, estaba el deseo de progreso y tecnificación de la vida que mostraba Occidente y, por otro, paradójicamente, la resistencia ante dicha influencia, respecto a la cual intentaron retomar las raíces de su propia cultura. En este contexto de incesantes contrastes y transformaciones surgió la semilla de un movimiento contracultural que encontró un campo fértil en la expresión artística de Japón. En este, el influjo del arte de posguerra occidental aunado a la necesidad de transgredir los valores tradicionales que regían el buen comportamiento de su propia cultura, constituyeron el motor de sus nuevas creaciones. Los *happenings* y el teatro de situación comenzaron a tomar auge: actores, músicos y poetas salieron a las calles para irrumpir los espacios y los tiempos de la cotidianidad con acciones que mostraron la inversión de los antiguos valores estéticos y sociales. Con sus creaciones expresaron todo aquello que no era bien visto, como lo irracional o lo grotesco de la experiencia humana. <sup>11</sup>

---

Bataille o Marx, en las cuales se inspiró Hijikata, nos permite comprender otro sentido de la propuesta estética inicial de esta danza.

- 10 Ohno e Hijikata se formaron en diversos tipos de danza que en ese momento habían arribado a Japón desde Occidente (por ejemplo, el jazz, específicamente para Hijikata); sin embargo, fue la danza moderna que arribó en el periodo de entreguerras —principalmente con la influencia de la escuela de Mary Wigman y *Der Neue Tanz*— la que tuvo mayor influencia en ellos. Un poco antes de la guerra y después de ella tuvieron contacto con esta nueva danza a través de profesores particulares como Takaya Euguchi, quien fue a Alemania a aprenderla con Mary Wigman para posteriormente regresar a enseñarla a Japón. Kazuo Ohno fue alumno de Euguchi tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando esta terminó, continuó su formación nuevamente con él. En esta época Hijikata también intentó ser su alumno, pero Takaya seguía trabajando cercanamente con Kazuo Ohno, por ello no pudo ser su maestro directo.
- 11 Tanto el butoh, como el teatro de inicios de los años sesenta en Japón, fueron influenciados, entre otras cosas, por la estética gráfica del artista Tanadori Yoko, quien diseñó diversos sets para ellos. Este propuso la estética del mal gusto, enfatizando en lo feo y lo irracional del arte (véase Viala

En este contexto, fue la propia historia de vida de Tatsumi, rodeada por la precariedad del campo y las condiciones críticas de la guerra, lo que permeó la creación de su obra. Hijikata nació en 1929 en la región de Tohoku en Japón, en una zona rural sumamente pobre, que el propio bailarín describía como la colonia que desde tiempos antiguos hasta su época exportaba soldados, caballos y mujeres a Japón central (Kurihara, 2000: 21). Él era el décimo de once hijos; sus padres eran campesinos de los plantíos de arroz que, además de vivir las dificultades de la extrema pobreza recrudescida por los intensos inviernos que caracterizaban la región, se enfrentaron a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, en la cual perdieron de diferentes formas a varios de sus hijos. Dentro de este contexto, precisamente a la edad de veintitrés años, Hijikata decidió dejar su paisaje natal para probar suerte en la ciudad de Tokio; no obstante, esta gran urbe lo recibió con un fuerte oleaje de discriminación y desprecio. Tatsumi fue segregado como “campesino migrante” por una cultura urbana extremadamente cerrada que lo confrontó afectiva e ideológicamente.

Fue precisamente esta etapa la que marcó su postura estética y política, Hijikata fue encontrando refugio en las zonas marginales de la gran urbe y regresando a una reivindicación de sus orígenes. Y en estos espacios, principalmente motivado por sus inquietudes creativas respecto a la danza y a la literatura, empezó a vincularse con diversas figuras artísticas e intelectuales de la época.<sup>12</sup>

Tatsumi, entonces, desarrolló una pasión por la naturaleza cruda, hermosa y cruel de lo que representaban sus raíces: del trabajo duro del campo que lastimaba los cuerpos, de la tierra y el lodo, de los árboles y las hojas secas, incluso del dolor sentido ante la pobreza. Dicha experiencia se volvió determinante en su danza,<sup>13</sup> y esta forma de concebir sus orígenes fue también, y de manera radical, una crítica a la realidad contemporánea que vivía.

Desde su propuesta, había que romper con el sentido normado que atravesaba el cuerpo y que pertenecía a la estructura política, moral y económica del sistema capitalista. Hijikata encontró en la danza una forma de protesta o, más aún, de transgresión de aquellas instituciones hegemónicas. Y lo hizo a partir de una propuesta

---

y Masson-Sekine, 1988).

12 Se introdujo en la lectura de escritores franceses como Sade, Lautremont, Rimbaud, Antonin Artaud y Jean Genet, e igualmente, de algunos filósofos como Nietzsche o Georges Bataille, a los cuales leyó vorazmente, lo que le permitió explorar su propia sensación de marginalidad. Por otro lado, Yukio Mishima, novelista, ensayista y dramaturgo, fue uno de los artistas japoneses más próximo a Hijikata: él trabajó de cerca con el bailarín en la configuración ideológica y estética de sus primeras obras.

13 Él decía: “En la adolescencia la tierra oscura de Japón fue mi maestra en diversas formas de caer. Debo llevar al teatro ese sentido del andar” (Hijikata, 2000: 7). Sobre él también se afirmó: “la estación de primavera en Tohoku con su abundancia de lodo le motivó a danzar” (Kurihara, 2000: 24).

particular: había que apelar a la configuración y la desconfiguración de los cuerpos. Es decir, para el bailarín la importancia de la manifestación estética de la danza residía en el trabajo con el cuerpo y en el estudio de su acción como desvío, como aquello inútil o sinsentido que sin embargo hace proliferar su capacidad creativa. Tatsumi deseaba crear una nueva estética del movimiento que permitiera violentar las categorías duales dominantes instaladas en el cuerpo para así poder bailar; pero no la unicidad del sentido, ni la conciencia unívoca de un individuo, ni la categoría de lo humano separado de la vida animal, o la dualidad de género, o de la belleza y la fealdad. Mucho menos la binaridad de la vida y la muerte. Pues ¿de qué forma se podía expresar y crear bajo las contradicciones y la crueldad que mostraba la realidad de la modernidad, si no era rompiendo sus propias categorías?

Precisamente en el momento en el que Hijikata y Kazuo Ohno danzaban, esa realidad no podía ser sino la más abrupta, aquella en la que la destrucción y la devastación mostraban los confines de la propia existencia. Ohno e Hijikata vivieron la Segunda Guerra Mundial de distintas formas: Ohno como soldado<sup>14</sup> e Hijikata, como mencionamos anteriormente, habitando una de las zonas rurales más pobres de Japón, siendo todavía un niño. Esta experiencia les hizo revalorar el significado de la vida y la muerte, y les impulsó a crear nuevos sentidos de ellas a través de la propia danza. Algunas de sus obras se basaron en esta vivencia de devastación, como el cortometraje que Tatsumi realizó en 1960: *Navel and the atomic bomb*, en donde Hijikata tomó el papel de demonio emergiendo del mar para hundir la nave de un niño, recordando las bombas atómicas. Ohno, por su parte, reflejó su experiencia en lo que escribía y en la propia expresión de su danza, en la que una mueca de dolor, una mirada aterrorizada o unas manos retorcidas, petrificadas, podían emerger de sus memorias de la guerra. En uno de sus escritos Ohno recuerda:

Una imagen que percibí en estado de ensueño inmediatamente después de comenzada la guerra, una imagen que jamás podré olvidar: partículas de cielo que llovían incesantemente sobre mí, partículas de rocas gigantes, de estrellas. Supe que era inútil correr, no supe si estaba de pie o en cuclillas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba el mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí (Collini Sartor, 1995: 73).

Vivir en ese momento en el que el universo entero cae, entrando en ese territorio de lo recóndito e impronunciable que es la muerte, muerte de todo lo conocido anteriormente, incluso de un posible porvenir imaginable, nos empuja a

---

14 Kazuo Ohno fue teniente en la segunda guerra, peleó en Nueva Guinea y en ese mismo lugar fue tomado prisionero después de la rendición de las tropas japonesas al final de la guerra. Él relata cómo, de ocho mil soldados que habían ido a Nueva Guinea, seis mil perdieron la vida. A menudo fallecían por inanición o morían perdidos en aquel territorio desconocido. Recordaba cómo en el traslado en barco de Nueva Guinea a África, durante el trayecto iban tirando los cuerpos al mar, uno tras otro. Él decía: el mar era un cementerio.



preguntar: ¿Cómo enfrentar esa experiencia?, ¿cómo creer en los antiguos valores cuando ninguno de ellos pudo sostener el valor de la vida, cuando la guerra mostró ya lo efímero e insignificante de la existencia? En ese momento lo que quedaba era crear, danzar. Por ello, Kazuo Ohno dice al recordar la guerra: “Por lo que viví en la guerra yo danzo” (Ohno y Ohno, 2004: 119).

Con la danza, Ohno y Tatsumi quisieron dar sentido o expresar el sinsentido de aquel lugar ininteligible que el mundo habitual no podía alcanzar, quisieron comprender desde las sombras de las figuras normadas, desde la noche, desde la propia muerte de la cotidianidad. Y a partir de esto, dar otro sentido a la vida desde aquel lugar en ruinas, y construir a partir de ellas. En el butoh, dicen sus creadores, cada instante es un renacimiento, pero para renacer hay que abrirse al territorio de lo escondido y de lo desconocido que es la muerte, es decir, tocar el origen que incansablemente produce vida. Así, en cada movimiento, poder danzar el dolor y transformarlo, la ansiedad y transformarla, el placer y transformarlo; ¿en qué?, nunca se sabe. Y en esta metamorfosis incansable, poder danzar lo insospechado, danzar la muerte y no soltar el valor de la vida. Ellos exclaman: “Quien realmente entiende la luz, debe sumergirse en la oscuridad: el cuerpo debe de nuevo entrar en el útero [...] estamos luchando por luz, nosotros demandamos un nacimiento con cada respiración” (Hoffman, 1987: 129); ya que, en cada inhalación y exhalación, la vida y la muerte se expresan jugando dentro de nosotros, inextricablemente unidas, en un juego en el que la vida deleita a la vida, en su dolor, en su alegría y en su agonía. En la danza —dirá Hijikata— “el cuerpo se tiene que mover con la vida, no solo se debe mostrar la faceta bella, sino también la energía de muerte, del sexo, de la experiencia consumida por la tristeza o la felicidad” (Viala y Masson-Sekine, 1988: 123). Y esto implicaba danzar su parte sombría, lo que él llamó *ankoku*, ese lugar fértil del que emerge la vida y en donde ella misma termina: la vida naciendo y muriendo, impulsando y deteniendo cada movimiento del que danza. *Ankoku*, explica una de las alumnas de Hijikata, Natzue Nakajima, es aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras, lo inexplicable, lo destruido o desaparecido, algo que no se puede ver, lo que Hijikata también solía llamar *yami*: “(sombria oscuridad) la sensación de algo lleno de contradicción e irracionalidad, algo como el ‘caos del eterno principio’” (Nakajima, 1997: 5). Contactar con aquello escondido, caótico que nos constituye, sentir su voz en el cuerpo, sin una identidad bien definida sería, entonces, danzar el butoh. El cuerpo en él se muestra tal y como es, dice Hijikata, fundamentalmente caótico. Por ello, Tatsumi señalaba que “a través de la danza nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis, exactamente como es” (Hoffman, 1987: 123).



## Algunas reflexiones finales

Fue la crisis la que motivó cada movimiento de la danza. En los ejemplos antes vistos, fue ella la que empujó a romper con los paradigmas clásicos y mostró otra forma de vivir el cuerpo y de concebir la existencia misma. Podemos decir que, dentro de las agudas contradicciones vividas en su entorno social, político y cultural, la experiencia creativa de la danza surgió, en ambos casos, como crítica a su contexto habitual de vida. Como una revuelta hacia lo anteriormente conocido, en donde la expresión del cuerpo podía exceder las categorías éticas, estéticas y políticas. Esto permitió que, desde los rasgos gruesos y deformados de los grabados de Die Brücke, hasta las primeras manifestaciones del expresionismo en danza, y posteriormente en el butoh, se comenzaran a exceder las formas anatómicas y a transgredir la idea *naturalizada* de la belleza, así como del devenir normado de los cuerpos, para entonces crear imágenes abruptas, incluso obscenas por su brutalidad —imágenes polimórficas—, que permitieron mostrar la viva experiencia de su realidad en ruinas.

Danzar, así, transgrediendo el contexto habitual de vida, mostró en ambos ejemplos, que no había por qué ocultar los aspectos más sórdidos de la existencia, incluso, aquellas zonas que perturban y quiebran una parte íntima del sujeto y del ser social que le mira, porque esta es una forma crítica de afirmar la vida como potencia de movimiento y de transformación. Su danza permitió, entonces, expresar y crear dentro de las grietas y las fracturas del mundo conocido, danzar la crisis y, con ella, dotar de otro sentido a lo vivido.

## Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus, España.
- Bardet, Marie (2012). *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Ed. Catus (Serie Occursus), Buenos Aires.
- Collini Sartor, Gustavo (1995). *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*. Ed. Vinciguerra, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (2011). *Lógica del sentido*. Paidós, Madrid.
- Herzog, Hans-Michael (1995). *El descubrimiento de un medio estilístico: El grabado de Brücke*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular de Gran Canaria, Tabapress, Palmas de Gran Canaria.
- Hijikata, Tatsumi (2000). *To prisión*. [Traducido del japonés por Nanako Kurihara para *The Drama Review*, vol. 44, N.º 1 (T165)]. [En línea:] <https://shihlun.tumblr.com/post/38314646267/to-prison-hijikata-tatsumi>. (Consultado el 16 de junio de 2016).
- Hoffman, Ethan (1987). *Butoh. Dance of the dark soul*. Apertur Foundation, New York.
- Kurihara, Nanako (2000). “Hijikata Tatsumi. The words of butoh: [Introduction]”. En: *TDR*, vol. 44, N.º 1, pp. 12-28. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/1146810>. (Consultado el 20 de abril de 2016).
- Nakajima, Natsue (1997). *Ankoku Butoh*. [Conferencia dictada en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”].

Nancy, Jean-Luc (2003). *El sentido del mundo*. La marca, Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2010). *Corpus*. Arena Libros, Madrid.

Nancy, Jean-Luc (2015). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La Cebra, Buenos Aires.

Ohno, Yoshito y Ohno, Kasuo (2004). *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. [Traducido por John Barret]. Wesleyan University, Canadá.

Ramírez Mireles, Paloma (1997). *La danza-teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos*. Tesis para optar por la licenciatura en Literatura dramática y teatro. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Saldaña Paris, Daniel (2020). "La bruja del monte Verità". En: *U, Revista de la Universidad de México*, N.º 855/856, pp. 139-143. [En línea:] <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/22db9d75-22bd-4664-8591-4f96a551b56f/la-bruja-del-monte-verita>. (Consultado el 27 de enero de 2021).

Viala, Jean y Masson-Sekine, Nourit (1988). *Butoh: Shades of darknes*. Ed. Shufunutono, Tokio.



DEPARTAMENTO  
DE ANTROPOLOGÍA





# M i s c e l á n e o

## La figura del murciélago en el estilo prehispánico Candelaria del noroeste de Argentina

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a07>

**Emanuel Moreno**

Arqueólogo, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Dirección electrónica: [emanueltucma@hotmail.com](mailto:emanueltucma@hotmail.com)

**Mario Alejandro Caria**

Dr. en Arqueología, Universidad Nacional de Tucumán. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Argentina). Dirección electrónica: [mcaria1@yahoo.com.ar](mailto:mcaria1@yahoo.com.ar)

**Julián Patricio Gómez Augier**

Dr. en Arqueología, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Dirección electrónica: [julianpgaugier@hotmail.com](mailto:julianpgaugier@hotmail.com)

**Marcos Mollerach**

Biólogo, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Dirección electrónica: [marcos.mollerach@gmail.com](mailto:marcos.mollerach@gmail.com)

Texto recibido: 10/11/2020; aprobación final: 14/02/2021



**Resumen.** En este artículo se analizan y discuten los contextos ontológicos de significación relacionados con la representación de la figura del murciélago (Chiroptera) en la iconografía del estilo prehispánico Candelaria del noroeste de Argentina (NOA). El mismo se realiza desde un enfoque interdisciplinario biológico-arqueológico, que permite discutir las interacciones entre humanos y ambiente en las sociedades prehispánicas del NOA.

*Palabras clave:* murciélago, iconografía, estilo Candelaria, zoología, noroeste argentino.

## The bat figure in the prehispanic Candelaria style of northwest Argentina

**Abstract.** The ontological contexts of significance related to the representation of the figure of the bat (Chiroptera) in the iconography of the pre-Hispanic Candelaria style of Northwest Argentina (NOA) are analyzed and discussed. It is carried out from an interdisciplinary biological-archaeological that allows discussing the interactions between humans and environment in the pre-Hispanic societies of the NOA.

*Keywords:* bat, iconography, Candelaria style, zoology, northwest Argentina.

## Analyse iconographique de la figure du chauve-souris dans le style préhispanique Candelaria du nord-ouest de l'Argentine

**Résumé.** L'article analyse et discute les contextes ontologiques au signification reliés la représentation de la figure du chauve-souris (Chiroptera) en l'iconographie du style préhispanique Candelaria del Noroeste du Argentine (NOA). Le même article est fait selon une perspective interdisciplinaire biologique – archéologique ensemble au schéma et l'élaboration d'une base des données numérique pour l'intégration de l'information qui permette discuter les interactions entre humains et l'environnement des sociétés préhispaniques du NOA

*Mots-clés:* chauve-souris ; Iconographie ; Candelaria ; Zoologie ; Tierras Bajas.

## Análise iconográfica da figura de morcego no estilo pré-hispânico Candelária do Norte da Argentina.

**Resumo.** Análise-se e discutem os contextos ontológicos de significação relacionados com a representação da figura do morcego (Chiroptera) na iconografia do estilo pré-hispânico Candelária do Norte da Argentina (NOA). A análise se realiza desde uma abordagem interdisciplinar biológico-arqueológica junto ao desenho e elaboração de uma base de dados digital para a integração da informação que permitem discutir as interações entre humanos-ambiente das sociedades pré-hispánicas do NOA.

*Palavras-chave:* morcego, iconografia, Candelária, zoologia, terras baixas.

## Introducción

Se presentan los resultados del análisis iconográfico de piezas arqueológicas provenientes de 16 colecciones arqueológicas del noroeste argentino (NOA). El material analizado pertenece mayoritariamente a cerámica de estilo Candelaria, adscritos en la literatura arqueológica a ocupaciones de grupos humanos durante el primer milenio d. C. en la región meridional del piedemonte oriental subandino del NOA (Caria, 2004).

El objetivo del trabajo estuvo centrado en la búsqueda e identificación de la figura del murciélago en la cerámica Candelaria, la cual solo ha sido mencionada esporádicamente en las investigaciones realizadas hasta el momento (Aráoz y Herrera, 1999; Berberían, Azcarate y Caillou, 1977; Krapovickas, 1968), a pesar

de la amplia distribución geográfica y ambiental de este animal en nuestra zona de estudio. Por ello, también analizamos con qué otros elementos iconográficos o simbólicos se articula dicha figura y cuáles son los contextos de significación asociados a esta.

Para el análisis iconográfico se desarrolló una metodología propia, que contempló el reconocimiento de claves de identificación morfológicas y anatómicas de las especies y la distribución biogeográfica pasada y actual de diversos taxones animales. Junto al análisis de la figura del murciélago, se introduce, también, para el presente análisis y posterior discusión a otros seres humanos y no humanos.

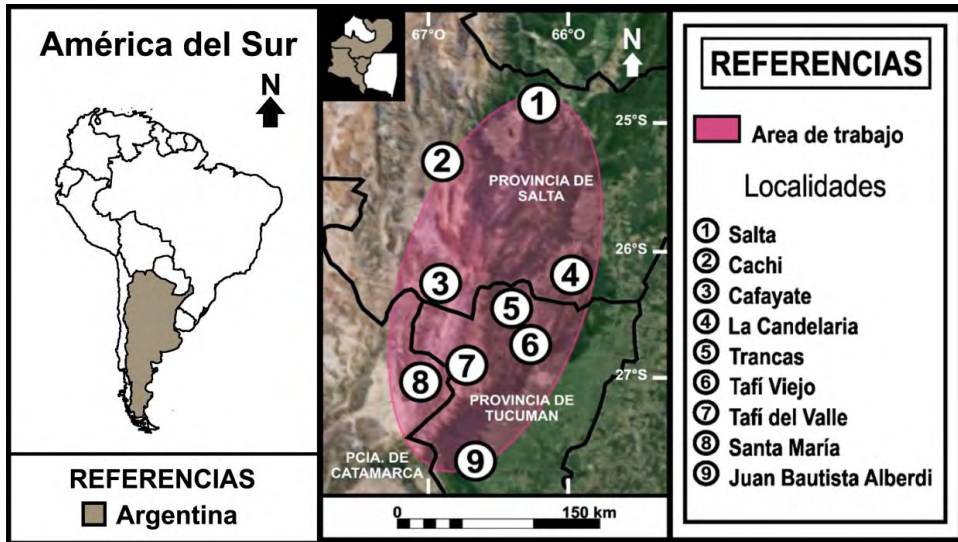
Tomando como punto de partida la figura del murciélago, se elaboró una guía de identificación y reconocimiento de la fauna representada y una propuesta de categorización para ella y para los elementos que se estructuran en otros seres de carácter fantástico-imaginario. El trabajo metodológico de identificación de rasgos morfológicos y anatómicos permitió reconocer la presencia de variados taxones animales (motivos zoomorfos), seres humanos (motivos antropomorfos), figuras híbridas (motivos híbridos), flora (motivos fitomorfos), y motivos que no pudieron ser adscritos a ninguna de las categorías anteriores (otros motivos).

A partir de la revisión de antecedentes biológicos, arqueológicos y etnográficos, y de los resultados propios obtenidos por nuestras investigaciones, se discuten similitudes y diferencias en torno a la representación de la figura del murciélago con respecto al resto del continente y a otros seres representados, al mismo tiempo que se plantea una aproximación multidimensional sobre sus posibles significaciones entre los grupos prehispánicos del noroeste argentino.

### **Área de trabajo**

Nuestra área de estudio se localiza primariamente en el ámbito de las tierras bajas de la provincia de Tucumán y sus espacios adyacentes, como el valle Calchaquí y el de Santa María o Yocavil, en los que la distribución del estilo Candelaria se encuentra presente (véase figura 1).

Dentro de esta área encontramos tres ecorregiones principales que determinan la flora y fauna que habita en las mismas: Chaco seco, selva de las yungas y monte de sierras y bolsones (Burkart *et al.*, 1999). Por otra parte, debemos tener en cuenta que la distribución de Chiroptera (murciélagos) en Argentina es amplia, habitando en todas sus provincias y ambientes a excepción de las regiones polares (Barquez, Mares y Braun, 1999).



**Figura 1.** Área de trabajo: noroeste de Argentina. Localidades de importancia y de procedencia de las piezas analizadas

*Fuente:* Moreno, 2019.

## Antecedentes

### *Antecedentes arqueológicos sobre Candelaria*

El estilo Candelaria, con larga persistencia en la zona de estudio, se caracteriza principalmente por rasgos que se mantienen casi inalterables durante todo el primer milenio d. C. Sus grandes urnas funerarias para adultos y párvulos; la presencia de pipas para el consumo de sustancias psicoactivas; sus técnicas decorativas por incisión, grabado, pintado, alisado y pulido; sus formas globulares; la presencia de mamelones o aditamentos bulbosos y la aplicación en sus representaciones de ojos con granos de café, hacen del mismo un estilo particular y distintivo, fácilmente reconocible.

En sus representaciones es recurrente la aparición de seres antropomorfos, zoomorfos, fauna desconocida y figuras híbridas que parecen combinar rasgos humanos y animales o rasgos de diferentes especies animales entre sí (Aráoz y Herrera, 1999; González, 1980; Heredia, 1970; Scattolin, 2006a). Entre las especies animales mencionadas en la literatura arqueológica se encuentran aves (principalmente patos), sapos, ranas, zorros, pecaríes, quirquinchos y llamas (Scattolin, 2006b) (véase figura 2).



**Figura 2.** Vasijas Candelaria con motivos antropomorfos (izquierda), zoomorfos (centro) y antropozooformas (derecha)

*Fuente:* tomada y modificada de Moreno, Mollerach y Caria (2019a).

En trabajos previos se propuso la equivalencia ontológica entre seres humanos y vasijas del estilo Candelaria. Esta estaría presente en la práctica de fabricación de cuerpos de carne y cerámica, mediante la ejecución de tatuajes, perforaciones y uso de adornos corporales, los cuales se encuentran presentes en restos humanos y cerámicos del mencionado estilo (Alberti, 2014; Alberti y Marshall, 2009).

Consideramos que más allá de estas cuestiones y del rico bagaje cultural presente en dicha tradición estilística, actualmente existen exiguos antecedentes sobre la misma. En particular, subsiste el problema de la identificación de los seres no humanos representados en sus cerámicas. Nuestro trabajo pretende, por lo tanto, analizar la materialidad arqueológica asignada al primer milenio d. C., buscando contribuir a la discusión sobre otras maneras de construir realidades y negociarlas con el paisaje. Desde nuestra perspectiva, esto se constituye como un primer paso para realizar una aproximación a otras ontologías en los términos de los grupos productores de dichas materialidades y otros aspectos asociados con relación a su entorno (Moreno, 2019).

### ***Antecedentes sobre las características generales del murciélago***

Los murciélagos son un grupo importante de mamíferos, con gran diversidad de especies y abundancia en diferentes ecosistemas (Barquez y Díaz, 2009; Barquez, Mares y Braun, 1999; Herrera *et al.*, 2015). En todo el mundo se conocen más de 1.100 especies, agrupadas en el orden Chiroptera (Herrera *et al.*, 2015). Este orden está compuesto por dos subórdenes: Megachiroptera y Microchiroptera, este último

presente únicamente en América. En la actualidad se reconocen para Sudamérica 9 familias, 74 géneros y aproximadamente 250 especies (Barquez y Díaz, 2009). La fauna argentina de murciélagos está compuesta por 60 especies distribuidas en cuatro familias: Noctilionidae, con 1 género y 2 especies; Phyllostomidae con 14 géneros y 18 especies; Vespertilionidae, con 5 géneros y 22 especies; y Mollossidae, con 7 géneros y 18 especies (Barquez, Díaz y Ojeda, 2006; Barquez, Mares y Braun, 1999).

Los murciélagos poseen hábitos nocturnos y están generalmente asociados con fuentes de agua. Además, son los únicos mamíferos con capacidad de vuelo. Su pulgar es robusto y externo al ala, y siempre está provisto de uña; mientras que el resto de metacarpianos y falanges proximales están especialmente alargados para sostener el patagio. Viven mucho tiempo, con bajas tasas de reproducción y ciclos poblacionales. Estas características los hacen especialmente vulnerables en hábitats modificados (Barquez y Díaz, 2009).

Los murciélagos desempeñan un papel fundamental en la recuperación de bosques, por su capacidad dispersora de semillas de plantas pioneras en áreas alteradas y su importancia como polinizadores de plantas. Las especies insectívoras ejercen una importante actividad reguladora de insectos perjudiciales para la agricultura y la vida humana, evitando que algunas especies se conviertan en plagas de cultivos o vectores de enfermedades humanas (malaria, fiebre amarilla), a manera de “control biológico”. Por todo ello, se constituyen como pilares fundamentales para la economía humana. Poseen, también, un gran potencial como indicadores de perturbación del hábitat y ofrecen una buena visión del estado de conservación de un ecosistema, debido a que explotan diferentes recursos tróficos (Barquez y Díaz, 2009).

### **Antecedentes arqueológicos de la iconografía del murciélago en América**

En la mitología indígena de toda América, el murciélago es una de las deidades más notables. Su simbolismo es dual, pues al ser un animal crepuscular se relaciona con lo oscuro, con la muerte y, a la vez, con la personificación de la vida. Se le ubicó en el inframundo o mundo subterráneo, un lugar donde no solo habitan fuerzas y espíritus malignos, sino también donde surge la vida (Cruz, 2007; Herrera *et al.*, 2015).

En México los murciélagos ocupan un lugar preponderante en el pensamiento religioso; han sido considerados símbolos de fertilidad y de vida, pero también de desolación y muerte (Cruz, 2007; Herrera *et al.*, 2015). Se sabe que el culto a Camazotz empezó alrededor del 100 a. C. entre los zapotecas de Oaxaca, quienes veneraban a un monstruo antropozoomorfo, con cuerpo de hombre y cabeza de murciélago. Entre mixtecos y zapotecos, el murciélago también fue símbolo de fertilidad de la tierra, ya que era la conexión entre el suelo en donde se siembra el maíz y el agua que lo fertiliza y le permite crecer. En esta región cultural se le encuentra representado en dinteles, vasos, silbatos, braseros y urnas (Retana Guiascón y Navarijo Ornelas, 2007).



Para los mayas, Zotz simboliza al murciélago, el cual se vincula con la muerte, la fertilidad y la sexualidad (Herrera *et al.*, 2015; Retana Guiascón y Navarrijo Ornelas, 2007). Existen representaciones del mismo en estelas, incensarios, vasijas y esculturas; incluso formó parte de su calendario de 20 meses, siendo su glifo el patrono del cuarto mes maya. Los mexicas lo consideraron un ser del inframundo y lo asociaron a la decapitación, ideología que trascendió y se incorporó al pensamiento religioso entre los pueblos nahuas. En la actualidad, varios pueblos de México llevan el nombre que en las lenguas aborígenes se le daba a los murciélagos; por ejemplo, Zinacantepec, que significa “cerro de los murciélagos”, y Zinacantán, que significa “donde viven los tzotziles” o la “gente del murciélago” (Cruz, 2007). Por otra parte, entre los indígenas del estado de Guerrero persiste el uso de máscaras con diseños estilizados de murciélago (Retana Guiascón y Navarrijo Ornelas, 2007).

A lo largo de Centroamérica frecuentemente se le encuentra representado como un dios en estelas, códices, pinturas, esculturas y vasijas (Cruz, 2007; Retana Guiascón y Navarrijo Ornelas, 2007). Según la cosmovisión de los Bribri (grupo étnico de Costa Rica), los murciélagos se relacionan con la historia de la creación del mundo. En dicho mito el murciélago fue quien dispersó semillas de plantas sobre la tierra a través de sus excrementos y por eso “muchos árboles cuando se les raspa tienen resina roja, que es en realidad sangre de la Danta” (víctima del rey murciélago o Dkur) (Herrera *et al.*, 2015: 4). Este caso y los anteriores, dan cuenta del conocimiento de las distintas especies y sus hábitos, como el murciélago vampiro que se alimenta de sangre, murciélagos nectarívoros que polinizan flores y murciélagos frugívoros que contribuyen a la regeneración del bosque (Herrera *et al.*, 2015).

En la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia) Acevedo Coy (2016) exploró la diversidad en la representación del murciélago dentro del material arqueológico del área cultural Tairona. Su análisis aborda, desde una perspectiva simbólica, la cosmología amerindia, tomando la analogía etnográfica como herramienta y realizando a partir de un estudio comparativo el reconocimiento, a través de caracteres morfológicos, de las especies de quiróptero que habitan la zona. Esta autora establece significados ligados a la cosmología de los pueblos indígenas del Tairona con las regiones de Mesoamérica y el Caribe insular, vinculadas todas ellas por el culto al murciélago, desde el 1.000 a. C. hasta comienzos de nuestra era (véase figura 3).



**Figura 3.** Piezas cerámicas Tairona. 1, 2 y 3: ocarinas y silbatos con representaciones de murciélagos; 4, 5 y 6: figurina y fragmentos cerámicos de humano-murciélago

*Fuente:* tomada y modificada de Acevedo Coy (2016).

En las excavaciones realizadas en el valle de Carache (Venezuela) se recuperaron pendientes estilizados en forma de “ala de murciélago” a los cuales se atribuyeron diversos usos: instrumentos musicales, moneda, pectorales, insignias de caciques, tótem sagrado de los Andes o dios murciélago (Wagner, 1965). En la costa norte de Perú, las vasijas Moche (200 d. C. - 800 d. C.) poseen representaciones de sacerdotes/oficiantes, que “reciben la copa en el transcurso del sacrificio; lanzan jabalinas en el rito de ‘lanzamiento de flores’; vierten y transportan el líquido ceremonial en el rito de libación; extraen sangre de las bocas de los murciélagos-vampiros y preparan líquidos ceremoniales en un conjunto de vasijas predestinadas para este fin” (Régulo, 2016: 19).

En la huaca de Dos Cabezas (valle de Jequetepeque) se encontraron tres tumbas asignadas a personajes oficiantes, que tienen como atributo la presencia de tocados o coronas metálicas decoradas, narigueras y finas piezas de cerámica con formas de murciélago, felinos, cóndores, reptiles, lobo marino, águila y loro (Donnan, 2003). Según D’Altroy (2002), durante el incario, las cuentas y brazaletes hechos de caparzones de *Spondylus*, oro y plata eran entretejidos en la tela de finos textiles llamados Cumbi. Los más extravagantes eran hechos de piel de vizcacha y pelo de murciélago.

## **La iconografía del murciélago en el repertorio arqueológico de Argentina**

La presencia de murciélagos es recurrente en la iconografía del estilo Aguada (González, 1998; Laguens y Gastaldi, 2008). Según Llamazares (2006: 69), gran parte de la iconografía del periodo puede considerarse como arte chamánico o visionario, el arte de Aguada “es profuso en imágenes de personajes antropomorfos, felinos, serpientes, aves, saurios, vampiros y una multiplicidad de figuras geométricas”. González (1998) reporta la presencia de un murciélago sobre el tocado cefálico de un personaje modelado en un vaso del estilo Ambato negro grabado proveniente de Villa del Portezuelo (Catamarca). Por otra parte, en González (2007) se observan dos ejemplares modelados sobre el cuerpo de una vasija santamariana proveniente de Pueblo del Molino, Corral Quemado (Catamarca). En el modelado de sus figuras, estas fueron pintadas con formas circulares, las cuales podrían ser interpretadas como las manchas del pelaje de un felino (véase figura 4).



**Figura 4.** Margen izquierdo: personaje con atuendo cefálico de murciélago; margen derecho arriba: vasija con murciélagos aplicados en su superficie; margen derecho abajo: detalle del murciélago

*Fuente:* margen izquierdo: tomada de Nastri (2008); margen derecho: modificada de González (2007).

En los materiales cerámicos del montículo de Casas Viejas en el valle de Tafi (Tucumán), Nasif y Gómez Cardozo (1999) realizaron un trabajo de identificación basado en el reconocimiento de caracteres externos. Entre los mamíferos identificados se reconoció un murciélago (familia Molossidae). Un detalle técnico extraordinario sobre esta pieza es la incrustación de mica (moscovita) en las cavidades oculares del animal (Dlugosz y Piñero, 2005). Igareta, Giambelluca y López (2017) realizaron identificaciones de motivos zoomorfos sobre piezas arqueológicas del NOA, en los que mencionan un murciélago (familia Noctilionidae), señalando su poca frecuencia en la región.

El murciélago en la cerámica Candelaria fue identificado por Krapovickas (1968), entre los materiales recuperados de la zona de Medina (Tucumán). El autor reconoce su representación en el borde de una vasija de color negro. Su modelado presenta cabeza plana y rectangular, ojos con forma de puntos y la boca es representada como un trazo; además, se observa la presencia de dos orejas grandes, planas y circulares, modeladas transversalmente a la cara. Por otro lado, en los sitios arqueológicos de El Cadillal (Tucumán), Berberían, Azcarate y Caillou (1977) recuperaron una escudilla proveniente de un contexto funerario con materiales del estilo Candelaria. Los autores identifican la figuración esquemática de un murciélago sobre el borde de la misma. Contamos también con la mención en Aráoz y Herrera (1999) de la posible figuración de un murciélago en un aerófono (silbato) proveniente de La Candelaria (Salta). Finalmente, Spano (2011) reconoce una posible figuración de murciélago en el borde de una vasija recuperada de un contexto cerámico afín al estilo Candelaria (valle de Yocavil, Catamarca).

Como síntesis, podemos entender la importancia que revistió la iconografía del murciélago, evidenciada desde sus primeras apariciones en el arte prehispánico. Sus connotaciones simbólicas y artísticas estuvieron presentes a lo largo del tiempo en prácticamente toda América. Resulta llamativo entonces que, si bien la temática de identificación faunística con criterios morfológicos se encuentra relativamente bien desarrollada dentro de la disciplina arqueológica (Berenguer, 1996; Cornero, 2019, 2020; Igareta, Giambelluca y López, 2017; Ottalagano, 2008), la identificación de la iconografía del murciélago para Candelaria no ha recibido la misma atención por parte de los investigadores (Moreno, 2017 y 2019). Entre los motivos que explican esta situación podemos mencionar: a) la escasez o discontinuidad de los trabajos realizados sobre el estilo Candelaria en general, y su repertorio iconográfico en particular, que obedecerían a la aplicación, por parte de los investigadores, de esquemas mentales y categorías que priorizaron lo “civilizado” sobre lo “salvaje”; b) las dificultades y desafíos logísticos que presentan los trabajos arqueológicos en el área boscosa pedemontana, donde la presencia de Candelaria es abundante (Gómez Augier, 2017; Miguez y Caria, 2015); y c) el escaso interés generado por la figura del murciélago, posiblemente condicionado por sus connotaciones negativas en el imaginario occidental, en el que se lo ha asociado a lo esotérico y paranormal, o su poco conocimiento popular en virtud

de su etología de hábitos nocturnos o crepusculares (Cruz, 2007; Herrera *et al.*, 2015; Roldán, 2013, Segovia Esteban, 2016).

### Marco conceptual

Entendemos el estilo como una forma de hacer y una propiedad relacional que incluye las actividades de pensar, sentir y ser (Hodder, 1990). En ese sentido, el estilo Candelaria se constituye en una expresión de las actividades de los grupos prehispánicos que lo emplearon como medio de negociación con lo que, desde nuestra perspectiva, entendemos por naturaleza. Es decir, el estilo Candelaria manifiesta una perspectiva del mundo; sus materiales son utilizados para diferenciarse de otros grupos (humanos y no humanos), para dialogar con ellos, crear y transformar relaciones y, sobre todo, negociar su existencia mutuamente constituyente. Esto es posible ya que en sociedades no occidentales la tecnología es utilizada como medio de negociación y no de dominación de la naturaleza (Ingold, 1990).

En este trabajo, la unidad de análisis estará dada por el motivo, debido a que el mismo constituye una unidad de expresión que manifiesta una visión particular del mundo (Aschero, 1988). Los rasgos, en tanto, son aquellos atributos formales que ayudan a definir un motivo: cuanta mayor cantidad de rasgos de un animal, humano o planta se observen en un motivo, mayor será el grado de certeza con el que se podrá determinar la naturaleza del mismo.

Con base en la utilización de estos conceptos, se aplicará una metodología de reconocimiento biológico para la identificación de motivos arqueológicos, usando criterios morfológicos, anatómicos y biogeográficos combinados (Moreno, 2019; Moreno, Mollerach y Caria, 2019a, 2019b), que nos permitan problematizar la relación entre realidad y representación.

Por otra parte, nuestras interpretaciones se sustentan en las aproximaciones teóricas propuestas por Descola (2004, 2012), Tola (2008, 2012) y Viveiros de Castro (2002, 2004, 2013) para explicar los desarrollos socioculturales de grupos indígenas actuales de las tierras bajas sudamericanas. En ese sentido, partimos de una idea de simetría entre seres humanos y no humanos, los cuales son considerados agentes sociales, ya que poseen una interioridad común que los emparenta y permite el establecimiento de diferentes modos de relación. Es entonces sobre este imaginario social que intentamos explicar nuestro análisis.

Para contextualizar los materiales de Candelaria en una dinámica sociocultural tendremos en cuenta los siguientes aspectos presentes en algunas sociedades etnográficas de las tierras bajas de Sudamérica: 1) la dicotomía entre interioridades y fisicalidades universal, en lugar de la dicotomía naturaleza-cultura propia del pensamiento occidental (Descola, 2004, 2012; Tola, 2012); 2) pensar la humanidad como una condición, no como una especie (Descola, 1986); 3) la definición de un cuerpo humano no reducido a sus límites físicos, “un cuerpo poroso, múltiple,

extenso, de fronteras borrosas” (Tola, 2012: 33); 4) la capacidad de transformación corporal/ontológica experimentada en el transcurso de la vida y durante la muerte de los seres humanos (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2004, 2013); 5) la capacidad de contagio de habilidades no humanas (Tola, 2008, 2012) mediante diversos mecanismos, como el contacto directo, que sería la utilización de partes de animales ya sea como vestimenta, amuleto o su consumo, o el contacto indirecto, como por ejemplo, los encuentros en sueños o en otros planos con diversos seres (Moreno, 2019), siendo el contagio o influencia un “término que alude al proceso de transmisión de las características formales o de comportamiento entre los *nqui’i* (almas) de entidades humanas y no humanas en momentos específicos del ciclo vital” (Tola, 2008: 9); y 6) finalmente, los complejos mecanismos que utilizaron dichas sociedades para la construcción/destrucción de cuerpos/sujetos/objetos (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2002, 2004, 2013).

## **Metodología**

La metodología de trabajo estuvo dividida en cuatro partes: 1) análisis de fuentes bibliográficas, 2) análisis de colecciones arqueológicas, 3) análisis de caracteres morfológicos y anatómicos, y 4) integración de la información obtenida (Moreno, 2019; Moreno, Mollerach y Caria, 2019a, 2019b).

### ***Análisis de fuentes bibliográficas y de colecciones arqueológicas***

El estudio arqueológico implicó el análisis crítico de fuentes y antecedentes referentes a la problemática del periodo Formativo y del estilo Candelaria, focalizando el interés en los aspectos iconográficos, así como también en las características de la biota para el área de trabajo. La caracterización de cada ítem se efectuó teniendo en cuenta los conceptos postulados en la Primera Convención Nacional de Antropología (Convención Nacional de Antropología, 1966). Algunos parámetros fueron modificados para adaptarlos a necesidades específicas de nuestro trabajo y se agregaron nuevos ítems para un mejor registro de la información.

Con la información obtenida a partir de este análisis, se elaboraron fichas de registro del material cerámico, en las cuales se contemplaron aspectos tales como: número de pieza, forma (silbato, sonajero, figurina, pipa, puco, vasija, otro), medidas (alto y largo máximos), pasta (cocción, textura), cuerpo (base, asa, cuello), superficie (adherido, modelado, pintado, inciso, grabado), tratamiento (engobe, alisado, pulido, bruñido), número de la base de datos personalizada, número de registro de la colección, procedencia, motivos y observaciones. Estos datos fueron considerados con el fin de contextualizar el soporte sobre el cual se realizaron las representaciones.

Para el trabajo con las colecciones, se elaboró una nomenclatura específica con siglas para cada una de ellas, con el fin de facilitar el procesamiento de datos posterior.

Las 16 colecciones de nuestro estudio corresponden a instituciones de carácter público (museos, centros de interpretación) y privado (colecciones particulares) de las provincias de Tucumán, Salta y Catamarca (véase tabla 1). En cada una de las colecciones se llevó a cabo un registro de las piezas cerámicas que se encontraban en exhibición y en el área de reserva. En todos los casos, luego del estudio de las colecciones, se procedió a la digitalización de los datos obtenidos (véase tabla 2).

El registro se llevó a cabo mediante la selección previa de las piezas a analizar, es decir, aquellas que presentaban rasgos zoomorfos y especialmente con rasgos zoomorfos similares al murciélago. El registro fotográfico se realizó con cámara digital desde diferentes ángulos, para facilitar el trabajo de identificación en la etapa posterior. Las fotografías se procesaron con el programa Adobe Photoshop para mejorar su calidad y contraste. Estas fotografías se organizaron en archivos dentro de carpetas digitales en un ordenador. Por otro lado, se utilizaron también fichas personalizadas y libretas de campo, donde se anotaron aspectos de interés e información relevante de las piezas, como estado de conservación, procedencia, etc. Esta información fue complementada con dibujos en los siguientes casos: 1) cuando no fue permitida la toma de fotografías por parte del encargado de la colección, constituyéndose así en la única vía gráfica de registro; 2) para ilustrar rasgos iconográficos poco distinguibles en las fotografías; y 3) como registro adicional a las fotografías. Posteriormente, los dibujos fueron pasados a escala en formato digital. Finalmente, se llevó a cabo una consulta en la base de datos de los museos trabajados, a fin de obtener detalles sobre procedencia, contexto de hallazgo y número de registro de las piezas analizadas.

### **Análisis de caracteres morfológicos**

a) Búsqueda y análisis de antecedentes sobre sistemática, clasificación y hábitat de fauna en general y sobre quirópteros en particular, en la cual se observaron aspectos tales como las familias y especies presentes en el área y su distribución. También se analizaron caracteres morfológicos distintivos para cada uno de los géneros presentes que serían susceptibles de ser identificados en las representaciones iconográficas, como morfología craneana, morfología y disposición de partes del rostro como ojos, orejas, narina, hocico y dientes, y aspectos particulares sobre partes anatómicas distintivas como alas y cola.

b) Confección de mapas de distribución de especies. Tomando en cuenta el mapa de ecorregiones de Burkart *et al.* (1999) y de acuerdo con la distribución conocida de la cerámica de estilo Candelaria en la región del NOA, se trazó un área de trabajo que incluye parte de las provincias de Salta, Tucumán y Catamarca. El área de trabajo resultante se extiende, entonces, desde la ciudad de Salta (límite norte) hasta la localidad de Alberdi en Tucumán (límite sur) y desde las sierras de Medina en Tucumán (límite este) hasta el valle de Santa María en Catamarca (límite



oeste). En cuanto a los elementos biogeográficos, el área definida se despliega abarcando sectores de tres ecorregiones: Chaco seco, selva de yungas y monte de sierras y bolsones.

c) Reconocimiento con colección de referencia e identificación de especies de la región. Paralelamente a la confección de mapas de distribución de especies, se llevó a cabo una identificación de parámetros morfológicos distintivos de Chiroptera (murciélagos) que podrían ser detectados a partir de la representación en la cerámica. Para ello se analizó la muestra de referencia de la Colección Mamíferos Lillo (CML) de la Facultad de Ciencias Naturales e IML (UNT). Siguiendo a Barquez y Díaz (2009) y Barquez, Mares y Braun (1999), se elaboró una lista de distribución de la totalidad de especies de quirópteros de las provincias de Tucumán, Salta y Catamarca. La lista anterior se redujo luego, teniendo en cuenta el área de distribución definida para Candelaria, lo que permitió acotar el número de especies para una identificación faunística con mayor grado de precisión. De esta manera, se cruzaron datos biogeográficos y arqueológicos para una caracterización de las especies que habitan actualmente el área de estudio, así como los factores sociales en conjunto.

d) Identificación de fauna en general en las representaciones cerámicas de estilo Candelaria. Con base en esta información se efectuó la búsqueda de patrones repetitivos en la cerámica referidos a las características inequívocas, como la morfología externa de los animales que los identifican y que se encuentran representados en las piezas cerámicas analizadas. A partir de este análisis se realizó una reidentificación y redefinición del universo faunístico representado en la cerámica Candelaria dentro del área de estudio, definida en función de elementos morfológicos, claves de identificación anatómicas en la iconografía cerámica y de la distribución biogeográfica de los taxones identificados (esto último asumiendo que su distribución espacial no cambió en los últimos dos mil años).

Para el análisis iconográfico se definieron una serie de criterios y claves morfológico-anatómicas para la identificación de murciélagos (Moreno, 2019): a) cráneo con fosas orbitaria y temporal unidas; b) la región timpánica es sencilla, con el hueso timpánico de anillo; c) la postura de la cabeza es dorsal; d) los ojos son pequeños y poco desarrollados con ornamentaciones faciales; e) algunos han desarrollado extensiones carnosas alrededor y por encima de las fosas nasales (hojas nasales); f) hocico y orejas de tamaño y forma variable según la familia de murciélagos; g) las especies de vampiros poseen colmillos prominentes; h) el cuerpo posee generalmente cola y uropatagio; i) los miembros anteriores están modificados para volar; j) el pulgar es robusto y externo al ala (tiene una uña), el resto de metacarpios y falanges están especialmente alargadas para sostener el patagio (extensa y fina membrana de piel que permite el sustento en el aire).

Posteriormente, estos se extendieron a otros motivos identificados. A partir de ello, se obtuvo una guía para la identificación de zoomorfos (fauna), antropomorfos (humanos), híbridos (combinaciones entre rasgos de diferentes categorías),



fitomorfos (vegetales) y otros motivos (no identificables). La misma es resultado de la información obtenida a partir de observaciones relativas a la comparación de rasgos morfológicos y anatómicos de las especies animales con respecto a los motivos zoomorfos identificados en las piezas cerámicas y las claves morfológico-anatómicas mencionadas en la bibliografía especializada sobre el tema (Barquez y Díaz, 2009; Barquez, Díaz y Ojeda, 2006; Barquez, Mares y Braun, 1999; Cabrera, Stazonelli y Scrocchi, 2017; Narosky e Yzurieta, 2003).

### **Integración de la información**

Para la integración y manejo ordenado de los datos obtenidos a partir del análisis arqueológico de colecciones, se elaboró una base de datos digitalizada. Esta incluye los campos mencionados anteriormente. Luego de la identificación de los motivos, se reorganizaron en una nueva base de datos fotográfica, esta vez agrupada según la identificación de motivos en cinco grandes categorías: antropomorfos, zoomorfos, híbridos, fitomorfos y otros. Finalmente, se elaboraron mapas de distribución teniendo en cuenta las áreas de procedencia de las piezas arqueológicas trabajadas.

### **Resultados**

#### 1) Análisis arqueológico de las colecciones

Dieciséis colecciones públicas y privadas fueron examinadas en búsqueda de piezas con representaciones zoomorfas, con énfasis en la figura del murciélago; once de ellas en la provincia de Tucumán, cuatro en la provincia de Salta y una en la provincia de Catamarca.

**Tabla 1.** Colecciones trabajadas

<b>Colección/Museo</b>	<b>Nomenclatura y ubicación</b>	<b>Piezas trabajadas</b>
1) Museo del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán.	-IAM -San Miguel de Tucumán (Tucumán)	27
2) Colección del Instituto de Arqueología y Museo (UNT) con sede en el Centro Cultural Eugenio Flavio Virla.	-MAV -San Miguel de Tucumán (Tucumán)	2
3) Museo Histórico de la Provincia "Presidente Nicolás Avellaneda".	-MHA -San Miguel de Tucumán (Tucumán)	3
4) Museo Colegio del Sagrado Corazón - Padres Lourdistas.	-MCSC -San Miguel de Tucumán (Tucumán)	63
5) Colección de Yerba Buena.	-CYB -Yerba Buena (Tucumán)	19
6) Museo Arqueológico El Cadillal.	-MAC -Tafí Viejo (Tucumán)	28
7) Centro de Interpretación Arqueológica "Thaui".	-MTV -Tafí Viejo (Tucumán)	2

Colección/Museo	Nomenclatura y ubicación	Piezas trabajadas
8) Museo Arqueológico "Dr. Manuel García Salemi".	-MSP -Trancas (Tucumán)	2
9) Museo Histórico y Arqueológico Jesuítico La Banda.	-MHB -Tafí del Valle (Tucumán)	1
10) Museo de la Biblioteca Popular "Amado Juárez".	-MAA -Tafí del Valle (Tucumán)	1
11) Centro de Interpretación de la Ciudad Sagrada de Quilmes (CIQ).	-CIQ -Tafí del Valle (Tucumán)	3
12) Museo Arqueológico Provincial "Eric Boman".	-MSM -Santa María (Catamarca)	6
13) Museo Regional y Arqueológico "Rodolfo Bravo".	-MCF -Cafayate (Salta)	9
14) Museo Arqueológico de Cachi "Pío Pablo Díaz".	-MCA -Cachi (Salta)	5
15) Museo Histórico del Norte (Cabildo de Salta).	-MCS -Salta (Salta)	2
16) Museo de Antropología de Salta.	-MAS -Salta (Salta)	3
<b>Total</b>		<b>176</b>

Fuente: Moreno, 2019.

Se incluyeron un total de 176 piezas del estilo Candelaria del primer milenio d. C. La distribución cuantitativa de las piezas por forma/función es la siguiente: 90 vasijas (51,13%), 65 fragmentos cerámicos (36,93%), 7 pipas (3,97%), 6 pucos (3,40%), 5 silbatos (2,86%), 2 figurinas (1,14%) y 1 sonajero (0,57%).

**Tabla 2.** Categorías de piezas trabajadas por colección

Colección	Silbato	Sonajero	Figurina	Pipa	Puco	Vasija	Otro	Total
IAM	1	-	-	-	1	17	8	<b>27</b>
MAV	-	-	-	-	-	1	1	<b>2</b>
MHA	-	-	-	-	-	3	-	<b>3</b>
MCSC	-	-	-	3	3	17	40	<b>63</b>
CYB	4	-	-	1	1	5	8	<b>19</b>
MAC	-	1	2	-	-	16	9	<b>28</b>
MTV	-	-	-	-	-	2	-	<b>2</b>
MSP	-	-	-	-	-	1	1	<b>2</b>
MHB	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
MAA	-	-	-	-	-	1	-	<b>1</b>
CIQ	-	-	-	-	-	3	-	<b>3</b>
MSM	-	-	-	-	1	5	-	<b>6</b>
MCF	-	-	-	-	1	8	-	<b>9</b>
MCA	-	-	-	1	-	4	-	<b>5</b>
MCS	-	-	-	-	-	2	-	<b>2</b>

Colección	Silbato	Sonajero	Figurina	Pipa	Puco	Vasija	Otro	Total
MAS	-	-	-	1	-	2	-	3
<b>Total</b>	5	1	2	7	6	90	65	176

Fuente: Moreno, 2019.

## 2) Análisis de caracteres morfológicos

Luego de delimitar el área para el estilo Candelaria, se llevó a cabo una búsqueda intensiva del hábitat geográfico de cada una de las especies de murciélagos (Barquez y Díaz, 2009; Barquez, Mares y Braun, 1999). Con esto se logró acotar el número de especies a solo 28, las cuales poseen su hábitat en el área de estudio. Su distribución actual y cantidad se detalla en la tabla 3.

**Tabla 3.** Distribución actual de familias y especies de Chiroptera en el área de estudio

Número	Familia	Especie	Provincia
1	Phyllostomidae	<i>Sturnira erythromis</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
2	Phyllostomidae	<i>Sturnira lilium</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
3	Phyllostomidae	<i>Desmodus rotundus</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
4	Phyllostomidae	<i>Chrotopterus auritus</i>	Tucumán, Salta
5	Phyllostomidae	<i>Artibeus planirostris</i>	Tucumán, Salta
6	Phyllostomidae	<i>Sturnira oporaphilum</i>	Tucumán, Salta
7	Vespertilionidae	<i>Dasypterus ega</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
8	Vespertilionidae	<i>Eptesicus diminutus</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
9	Vespertilionidae	<i>Eptesicus furinalis</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
10	Vespertilionidae	<i>Histiotus laeophotis</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
11	Vespertilionidae	<i>Histiotus macrotus</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
12	Vespertilionidae	<i>Lasiurus blossevillii</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
13	Vespertilionidae	<i>Lasiurus cinereus</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
14	Vespertilionidae	<i>Myotis dinellii</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
15	Vespertilionidae	<i>Myotis nigricans</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
16	Vespertilionidae	<i>Myotis albescens</i>	Tucumán, Salta
17	Vespertilionidae	<i>Myotis keaysi</i>	Tucumán, Salta
18	Vespertilionidae	<i>Myotis riparius</i>	Tucumán, Salta
19	Molossidae	<i>Nyctinomops macrotis</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
20	Molossidae	<i>Promops nasutus</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
21	Molossidae	<i>Tadarida brasiliensis</i>	Tucumán, Salta, Catamarca
22	Molossidae	<i>Eumops dabbenei</i>	Tucumán, Salta
23	Molossidae	<i>Eumops glaucinus</i>	Tucumán, Salta
24	Molossidae	<i>Eumops patagonicus</i>	Tucumán, Salta
25	Molossidae	<i>Eumops perotis</i>	Tucumán, Salta
26	Molossidae	<i>Molossops temminckii</i>	Tucumán, Salta
27	Molossidae	<i>Molossus molossus</i>	Tucumán, Salta
28	Molossidae	<i>Eumops bonaeriensis</i>	Tucumán, Salta

Fuente: Moreno, 2019.

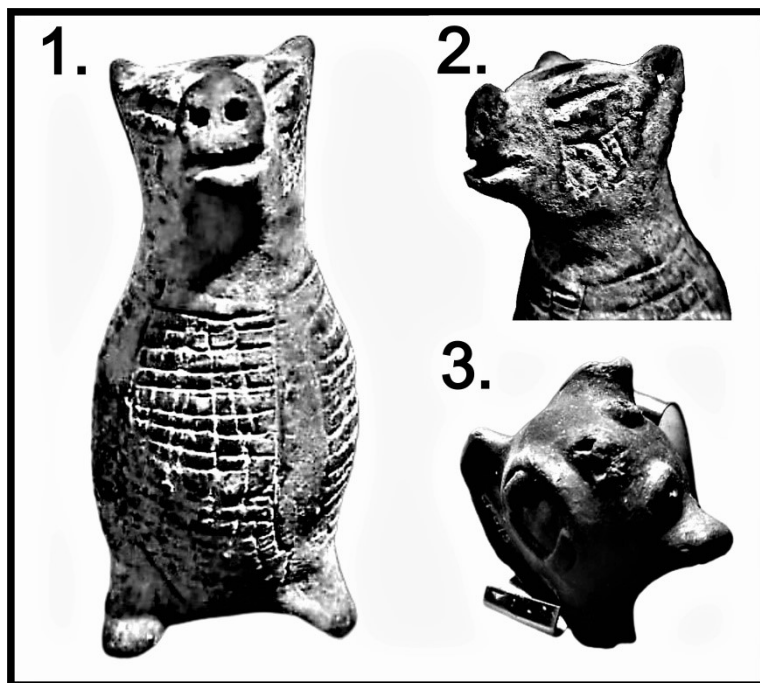
Como resultado del análisis de las 176 piezas se pudieron identificar 202 motivos distribuidos de la siguiente manera: 133 motivos zoomorfos (65,86%); 27 motivos híbridos (13,36%); 26 motivos antropomorfos (12,87%); 11 motivos fitomorfos (5,44%) y 5 otros motivos (2,47%). Los taxones identificados dentro de los motivos zoomorfos se detallan a continuación (véase tabla 4). En el caso particular del total de los motivos híbridos, se identificaron las siguientes combinaciones: antropomorfo/zoomorfo indeterminado (29%); antropomorfo-ornitomorfo (29%); mayuato-ornitomorfo (11%); antropomorfo-camélido (7%); antropomorfo/zoomorfo indeterminado/ornitomorfo (4%); antropomorfo-mayuato (4%); antropomorfo-tortuga (4%); antropomorfo-strigiformes (4%); zoomorfo-indeterminado/zoomorfo-indeterminado (4%) y tapir-ornitomorfo (4%).

**Tabla 4.** Porcentaje de identificación de taxones faunísticos provenientes de una muestra de 116 motivos zoomorfos, identificados en vasijas del estilo Candelaria

Motivos zoomorfos	Asociación taxonómica	Porcentaje
Zoomorfo indeterminado	Tetrapoda	26%
Mayuato	<i>Procyon cancrivorus</i>	16%
Anuro	Anura	12%
Ornitomorfo	Aves	11%
Strigiformes	Strigiformes	10%
Quirquincho	Dasybus	8%
Camélido	Camelidae	5%
Zorro	Lycalopex	2,25%
Serpiente	Serpentes	2,25%
Pato	Anatinae	2,25%
Felino	Felidae	1%
Murciélago	Chiroptera y <i>Desmodus rotundus</i>	1%
Cérvido	Cervidae	1%
Yacaré	Caiman	0,75%
Flamenco	<i>Phoenicoparrus andinus</i>	0,75%
Tortuga	Chelonia	0,75%
<b>Total</b>		<b>100%</b>

Fuente: Moreno, 2019.

La figura del murciélago fue reconocida en dos instrumentos musicales del estilo Candelaria, ambos provenientes del sector oriental boscoso del área de trabajo. El primero es un silbato proveniente de La Candelaria (Salta), identificado con la sigla CYB-2, y el segundo es un sonajero proveniente de Tafi Viejo (Tucumán), identificado con la sigla MAC-10. Ambos instrumentos provienen de contextos funerarios (véase figura 5).



**Figura 5.** Murciélagos identificados. Izquierda: CYB-2 (procedencia: La Candelaria, Salta). Arriba derecha: detalle del rostro del animal. Derecha: MAC-10 (procedencia: Tafí Viejo, Tucumán)

*Fuente:* Moreno, 2019.

### 3) Integración de la información

La base de datos resultante permitió entrecruzar la información arqueológica correspondiente a las piezas estudiadas: contextos, procedencias y otros aspectos de interés.

## Discusión

### *La identificación del murciélago en Candelaria*

Como ya se mencionó en el apartado de antecedentes, la figura del murciélago fue identificada en piezas cerámicas procedentes de nuestra zona de estudio por Dlugosz y Piñero (1999); Igareta, Giambelluca y López (2017) y Nasif y Gómez Cardozo (1999). Específicamente para piezas de estilo Candelaria las referencias corresponden a las mencionadas por Aráoz y Herrera (1999); Berberían, Azcarate y Caillou (1977) y Krapovickas (1968).

Debemos señalar que en lo referente a la imagen del murciélago descrito por Krapovickas (1968) no contamos con registros de ninguna clase, por lo que su asignación mediante criterios arqueológicos a un taxón determinado, como los señalados por el referido autor, podría resultar errada o diferente a la utilizada en este trabajo de acuerdo a los criterios de identificación propuestos. Por otro lado, la mención de un “murciélago esquemático” (Berberían, Azcarate y Caillou, 1977: 47) en materiales provenientes de un contexto funerario de El Cadillal plantea interrogantes sobre los criterios utilizados para su identificación y adscripción. Creemos que estas, y otras identificaciones faunísticas, deben ser revisadas a la luz de criterios de identificación claros y explícitos, con la participación de especialistas. Más allá de estas consideraciones, reconocemos el valor de estos trabajos ya que constituyen antecedentes directos sobre la representación de Chiroptera (murciélagos) en piezas cerámicas de estilo Candelaria.

En nuestro estudio, luego de cruzar información ambiental, etnográfica e histórica, y dada la amplia distribución de Chiroptera en esta zona, el resultado no fue el esperado en términos cuantitativos, ya que de la muestra total de 202 motivos, solo dos se corresponden con murciélagos.

El resultado obtenido obliga a replantearnos las hipótesis respecto a que la baja representatividad del murciélago en Candelaria se debía a la falta de planteamientos teórico-metodológicos en torno a la figura del murciélago, ya que, a pesar de haber llevado adelante una investigación específica sobre el tema en una muestra de 176 piezas, solo se identificaron dos murciélagos figurados sobre dos instrumentos musicales del estilo Candelaria.

Podemos decir entonces que la baja representatividad de la figura del murciélago en trabajos previos podría estar dada por una notable escasez o ausencia de los mismos en el registro arqueológico. Esto abre la puerta a nuevos interrogantes que deberán ser tratados en futuras aproximaciones.

Si bien la frecuencia de representación de estos animales es baja en comparación con otros taxones, resulta interesante que en ambos casos sus representaciones fueron modeladas sobre objetos musicales, correspondientes a un silbato (CYB-2) y un sonajero (MAC-10).

Con anterioridad, Aráoz y Herrera (1999: 158) mencionaron que el silbato analizado por nosotros (CYB-2) posee representado “un murciélago o un quirquincho”. Sobre la base de nuestra identificación, consideramos que el ejemplar modelado es un murciélago. En esta pieza se observa un animal que no presenta miembros anteriores, pues solo se observan los miembros posteriores. En el dorso y el frente se observan marcas cuadrículas y regiones sin marcar, estas regiones sin marcas en los laterales y hacia la región dorsal las interpretamos como la presencia de alas plegadas. En la región de la cabeza se observa una nariz levantada y aplanada, con ojos cerrados, pero con párpados marcados; sus orejas son levemente superiores a la región del cráneo y se encuentran bien definidas, presentando un

aspecto redondeado. En su rostro se observa bien definida la nariz, con un borde muy marcado en la región dorsal de la misma, sobre las fosas, como si fuese un pliegue. Si bien esta figura zoomorfa podría confundirse con la forma de un coatí, por la apariencia de su rostro, o bien con un pecarí, la falta de extremidades anteriores y los dibujos en forma de alas en la región posterior lateral nos permiten sugerir que podría tratarse de un murciélago. Aunque se trata de una interpretación, se puede decir que los únicos murciélagos que se encuentran en la región que presentan ese pliegue en la nariz corresponden a la familia Phyllostomidae (Barquez y Díaz, 2009).

Por otra parte, el sonajero (MAC-10) presenta una serie de caracteres morfológicos que permitieron realizar una identificación más precisa del mismo. Dicha aproximación se sustenta en rasgos característicos del rostro y en la forma y ubicación de las orejas. Las narinas representadas están dirigidas hacia la región anterior, coincidiendo con uno de los caracteres asignados a la familia Phyllostomidae (Barquez y Díaz, 2009). Sus colmillos, correspondientes a dientes incisivos, podrían estar representando una característica sobresaliente de murciélagos hematófagos (vampiros). Por lo anterior, es posible proponer que la representación plasmada en la pieza correspondería a un ejemplar de la subfamilia Desmodontinae, la cual posee solo tres especies: *Desmodus rotundus*, *Diaemus youngi* y *Diphylla ecaudata*. Esta última especie no se encuentra en esta región, mientras que la segunda es muy escasa; por consiguiente, si nuestra interpretación es correcta, el ejemplar analizado debería corresponder a una representación de *Desmodus rotundus*.

### **La importancia del murciélago en Candelaria**

La escasa representación del murciélago en la muestra analizada contrasta con otras regiones del continente como México, Centroamérica o el norte de Sudamérica, donde es comúnmente representado y es considerado un animal sagrado o una deidad (Acevedo Coy, 2016; Cruz, 2007; Herrera *et al.*, 2015; Retana Guiascón y Navarizo Ornelas, 2007; Wagner, 1965). Por otro lado, lo observado en Candelaria es coherente con materiales procedentes del área Tairona (Venezuela), donde gran parte del material correspondía a vampiros y humanos-vampiros, muchos de los cuales se encontraban representados en instrumentos musicales como silbatos, ocarinas y flautas (Acevedo Coy, 2016).

Luego de haber realizado un estudio minucioso sobre la figura del murciélago, consideramos que la escasez de sus representaciones podría encontrarse en la dificultad para avistarlos fácilmente durante horas diurnas, con excepción de situaciones especiales. Por otra parte, el murciélago podría considerarse un animal de importancia para determinado grupo social o para algunas ocasiones ceremoniales. En este caso habría tenido una relevancia especial, por ejemplo, en el contexto de la actividad chamánica. Esta interpretación se ve reforzada por el hecho de que las dos únicas piezas con representaciones de murciélagos se realizaron sobre instrumentos



musicales. Los objetos musicales son considerados como poderosos instrumentos del trabajo chamánico (en conjunto con pipas o tabletas para consumo de sustancias enteógenas) que les permiten acceder a estados alterados de consciencia. Estos elementos funcionan como herramientas que colaboran en la transformación del chamán para realizar curaciones, viajes, ataques espirituales o el diálogo con entidades no humanas, entre otras actividades propias de su papel en la comunidad (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2013).

En consonancia con lo anterior, debemos tener en cuenta la capacidad de vuelo de los murciélagos. Esta característica es compartida con las aves, consideradas los animales por excelencia del vuelo chamánico (Miguez *et al.*, 2013). Podríamos argumentar que los murciélagos habrían ocupado, junto a ellas, un lugar similar en esta actividad mágico-religiosa según la visión de estos pueblos, tal como sucede en otras partes del mundo. Otro ejemplo de la importancia ritual de estos animales la encontramos en las sesiones de sacerdotes-oficiantes de Perú, en las cuales se utiliza sangre de murciélago para prácticas curativas (Régulo, 2016). En el noroeste argentino, el estilo cerámico de Aguada, también correspondiente al primer milenio d. C., es considerado por algunos autores como la manifestación de un arte chamánico o visionario (Llamazares, 2006). Entre sus representaciones recurrentes se menciona la figura del vampiro (González, 1998; Laguens y Gastaldi, 2008). Un ejemplo claro de lo anterior lo observamos en la representación del antropomorfo con tocado cefálico de murciélago, el cual podría estar representando un atributo chamánico (González, 1998; Nastri, 2008). Es importante destacar que las representaciones de murciélagos encontraron su continuidad en cerámicas tardías del estilo santamariano (González, 2007), en asociación con las manchas del pelaje típicas del felino.

La representación del murciélago hematófago en el sonajero MAC-10 nos da la idea de la importancia otorgada a la especie *Desmodus rotundus* y a sus hábitos alimenticios en torno al consumo de sangre. Según algunos grupos indígenas, este fluido preserva la energía vital y el espíritu de los seres vivos. De las 1.100 especies de murciélagos en el mundo, solo tres poseen hábitos hematófagos; sin embargo, en el contexto arqueológico estas suelen ser proporcionalmente mucho más representadas que el resto de especies del orden Chiroptera (Acevedo Coy, 2016). En este sentido, depredar su espíritu podría dotarles de diversas facultades corporales y temperamentales propias de los seres de los cuales se alimenta (mamíferos, aves, animales domésticos e incluso sangre humana). Esta característica biológica podría llevar a considerar al vampiro como un depredador por excelencia, facultad muy importante y tenida en cuenta para venerar a una especie como animal de culto en sociedades de las tierras bajas sudamericanas, como en el caso de los felinos. Por otra parte, una característica llamativa de *Desmodus rotundus* es que puede desplazarse caminando hacia sus presas (a cuatro patas), e incluso puede caminar erguido durante breves periodos de tiempo, un rasgo que podríamos considerar como antropomórfico (Altenbach, 1979). Esta predación y apropiación de otras subjetividades podría ser

un factor tenido en cuenta por chamanes, quienes realizan esta misma actividad por medio del uso de fluidos o partes corporales de animales para adoptar sus perspectivas y entablar el diálogo con seres no humanos.

Por otra parte, los murciélagos son animales cuyo hábitat y comportamiento permiten vincularlos claramente con fuentes de agua, donde su observación sería más fácil de realizar. Esto encuentra relación con el repertorio faunístico, humano y no humano presente en Candelaria (motivos cruciformes, antropomorfos cargando cántaros, etc.). En este sentido, el taxón faunístico con mayor representación fue el Mayuato (*Procyon cancrivorus*), un animal fuertemente asociado con entornos ribereños (Moreno, 2019).

Si consideramos las piezas cerámicas de Candelaria como ontológicamente equivalentes a entidades biológicas (humanos o animales, por ejemplo), y entendemos las corporalidades de los seres, sus hábitos y efectos como paquetes de afectos (Alberti, 2014; Alberti y Marshall, 2009), podemos suponer que el vampiro del sonajero MAC-10 se alimentaría tanto del espíritu de seres animados de carne (sangre) como de otros cuerpos cerámicos (agua). A partir de la predación y consecuente apropiación de cuerpos y afectos, y la asimilación de su energía vital, quienes se contactan con partes corporales de un murciélago (biológico o cerámico) pueden asumir múltiples perspectivas como una manera de desarrollar una hípersubjetivación con respecto a los seres del entorno habitado. Como sabemos, los especialistas en el arte del esquematismo corporal son los chamanes/machis. Estos sujetos son también mediadores entre diferentes culturas humanas (grupos indígenas) y no-humanas (vasijas animadas, plantas, animales, fenómenos “naturales”, etc.); en ese sentido, podríamos entender su función en este mundo antropomorfo como la de *porteur culturel* (Ares y Gruzinski, 1997). Por otra parte, a diferencia del murciélago, para incorporar otra perspectiva, capacidades y hábitos, el chamán/machi se viste con el ropaje de otros seres no humanos (Viveiros de Castro, 2004); sin embargo, existe también la posibilidad de incorporar capacidades de animales por contacto directo (Moreno, 2019). Un ejemplo de ello sería el contagio de capacidades mediante el consumo de ciertas especies animales, las cuales poseen una relación directa con sus hábitos en la visión de algunos pueblos indígenas, como es el caso de los tobas (qom) y otros grupos del vecino territorio del Chaco argentino (Tola, 2008, 2012).

Si entendemos estos instrumentos musicales como herramientas del trabajo chamánico que posibilitarían la transformación corporal (para la realización de determinados propósitos) y tenemos en cuenta que las dos representaciones de murciélago se materializaron sobre objetos de esta naturaleza (los cuales son escasos en Candelaria), creemos que su papel en ceremonias tendría una importancia vital. Entonces, otras maneras de adoptar sus capacidades podrían ser entrar en contacto con piezas-murciélago y ejecutar sonidos agudos durante estos rituales (como en el caso del silbato CYB-2), los cuales nuevamente tienen una relación con este grupo de mamíferos, ya que estos emiten sonidos de alta frecuencia. En ese sentido, resulta

importante remarcar que en ambas piezas se diferenciaron claramente los rasgos del rostro, mientras que el resto del cuerpo estaba ausente (en el caso de MAC-10), o existía una escasa preocupación por representarlo en detalle (en el silbato CYB-2); esto también podría estar marcando los atributos de mayor importancia a la hora de un posible uso de los mismos que, como dijimos anteriormente, creemos que tienen una función ritual para ser utilizada por miembros con experiencia en el arte del esquematismo corporal.

## Conclusión

En América la figura del murciélago parece responder a una lógica dual: diferentes sociedades no occidentales lo asociaron con el inframundo, la oscuridad, la noche, la muerte y lo esotérico, y al mismo tiempo fue también reconocido por su papel en la regeneración de los bosques, como polinizador, vinculándolo a la sexualidad, la fertilidad y el resurgimiento de la vida. Por otra parte, en el imaginario occidental, el conocimiento parcial de sus hábitos y su naturaleza llevó a considerarlos como animales peligrosos y negativos.

Consideramos, en ese sentido, que la metodología desarrollada fue adecuada para alcanzar los objetivos propuestos en este trabajo. Mediante su aplicación se identificaron, en clave biológica, representaciones faunísticas que dan cuenta de una diversidad que había pasado hasta ahora desapercibida, incluyendo especies conocidas y taxones que representan una novedad en el estilo Candelaria. Junto a este trabajo de reidentificación y reclasificación de animales, los cuales resultan proporcionalmente mayoritarios respecto al total de piezas consideradas (66%), se avanzó en el análisis de otros elementos iconográficos, frecuentemente asociados, correspondientes a figuras humanas de estilo naturalista, seres híbridos humano-animal, animal-animal y fitomorfos.

Esta nueva situación de complejidad en torno a la iconografía candelaria se constituye como una oportunidad para aproximarnos a los caracteres biológicos de las especies representadas y de esa forma nutrir el cuerpo de investigaciones en las ciencias sociales mediante aproximaciones interdisciplinarias que permitan conocer de manera más certera la naturaleza de las relaciones sociales entre seres humanos, animales y vegetales.

A partir de la información y los datos presentados en este trabajo, y de los antecedentes etnográficos y arqueológicos analizados, postulamos que la iconografía del murciélago en el estilo Candelaria estaría vinculada a cuestiones mágicas como parte de las herramientas de trabajo del chamán, en su papel de intermediario cultural entre diferentes culturas (o naturalezas) humanas y no humanas. De esta forma, estas representaciones posiblemente sirvieron para desarrollar relaciones de predación, protección y reciprocidad entre seres humanos y no humanos, que corresponden con

lo observado en otras partes de América. Esta explicación encuentra sustento en los siguientes aspectos:

- 1) La vinculación del murciélago con el inframundo, la muerte y el renacimiento de la vida, basándonos en datos biológicos, etnográficos e históricos.
- 2) La totalidad de representaciones en la muestra analizada fueron plasmadas en instrumentos musicales, los cuales son reconocidos en la literatura específica como accesorios para la práctica de ceremonias y ritos mágicos. En ese sentido, se sabe que la emisión de sonidos agudos es utilizada en trances chamánicos, una característica común, aunque no excluyente, del murciélago.
- 3) Su capacidad de vuelo, rasgo que comparte con las aves, y que permite vincularlo con la experiencia extracorpórea del vuelo chamánico.

Moreno (2019) propuso la existencia de un campo social extendido de relaciones entre humanos y no humanos basado en diferentes modos de relación entre sujetos sociales. Dentro de este campo, las diferentes especies están íntimamente relacionadas en una gran cadena trófica que va desde los seres más ínfimos hasta los espíritus caníbales. Las fronteras de dicho campo social no están limitadas al entendimiento de la humanidad como especie, sino a la humanidad como una condición. Consideramos válida la dicotomía entre interioridades-exterioridades en lugar de la dicotomía naturaleza-cultura, dominante solo en el pensamiento occidental (Descola, 2012). Ello abre la posibilidad de considerar a los animales y otros seres no humanos como potenciales agentes sociales dotados de subjetividad y conciencia, motivo por el cual los grupos prehispánicos de Sudamérica establecieron una comunicación y relaciones de protección, seducción, hostilidad, alianza o intercambio de servicios con estos seres (Descola, 2012). En contextos sociales no occidentales, la tecnología es utilizada para negociar con las fuerzas de la naturaleza, la cual es continuamente “antropomorfizada” por las cosmologías indígenas de las tierras bajas de América del Sur (Descola, 2004, 2012; Viveiros de Castro, 2002, 2004, 2013).

Consideramos que la articulación de variables provenientes de análisis sociales y biológicos en esta problemática posibilita el planteamiento de la discusión desde una perspectiva complementaria, y contribuye a una mejor comprensión de los modos de vida e interacción humano-ambiente de las sociedades prehispánicas del NOA. Los resultados obtenidos y las interpretaciones realizadas desde diversos enfoques y puntos de vista sobre la figura del murciélago y el repertorio iconográfico asociado, habilitan una serie de preguntas y el abordaje de múltiples líneas de aproximación que deberán ser desarrolladas en futuras investigaciones.

### **Agradecimientos**

Este trabajo se enmarca en el proyecto PIUNT 26/G610 y contó con el financiamiento de la Secretaría de Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica de la UNT, en el marco de

una beca CIUNT 2016. Agradecemos a la Colección Mamíferos Lillo de la Facultad de Ciencias Naturales e IML de la UNT, por permitirnos la utilización de los ejemplares como material de referencia.

## Referencias bibliográficas

- Acevedo Coy, L. J. (2016). *El murciélago en el material cerámico del área cultural Tairona*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá, Colombia.
- Alberti, B. (2014). “[Designing Body-Pots in the Formative La Candelaria Culture, Northwest Argentina](#)”. En: Hallan, E. e Ingold, T. (eds.). *Making and Growing. Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. Ashgate, Farnham, pp. 107-125.
- Alberti, B. y Marshall, Y. (2009). “[Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies](#)”. En: *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 19, N.º 3, pp. 344-356.
- Altenbach, J. (1979). “[Locomotor morphology of the vampire bat, \*Desmodus rotundus\*](#)”. En: *Special Publication of the American Society of Mammalogist*, vol. 6, pp. 1-137.
- Aráoz, D. y Herrera, A. (1999). “Registro y análisis de cuatro silbatos cerámicos originarios del departamento La Candelaria”. En: *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo II, pp. 147-154.
- Ares, B. y Gruzinski, S. (1997). *Entre dos mundos: fronteras culturales y agentes mediadores*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla.
- Aschero, C. (1988). “Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico”. En: Yacobaccio, H. (ed.). *Arqueología contemporánea argentina: actualidad y perspectivas*. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, pp. 109-145.
- Barquez, R. y Díaz, M. (2009). *Los murciélagos de Argentina: clave de identificación*. Publicación Especial, 1. PCMA (Programa de Conservación de los Murciélagos de Argentina), Tucumán.
- Barquez, R.; Díaz, M. y Ojeda, R. (eds.). (2006). *Mamíferos de Argentina: sistemática y distribución*. Sociedad Argentina para el Estudio de Mamíferos (SAREM), Tucumán.
- Barquez, R.; Mares, M. y Braun, J. (1999). *The Bats of Argentina*. Special Publications, Museum of Texas Tech University 42. Museum of Texas Tech University, Lubbock.
- Berberián, E.; Azcarate, J. y Caillou, M. (1977). “[Investigaciones arqueológicas en la región del dique El Cadillal \(Tucumán-Argentina\). Los primeros fechados radiocarbónicos](#)”. En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 11, pp. 31-53.
- Berenguer, J. (1996). “[Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos?](#)”. En: *Chungara*, vol. 28, N.º 1-2, pp. 85-114.
- Burkart, R.; Bárbaro, N. O.; Sánchez, R. O. y Gómez, D. A. (1999). *Eco-regiones de la Argentina*. Presidencia de la Nación - Secretaría de Recursos Naturales y Desarrollo Sustentable - Administración de Parques Nacionales, Capital Federal, Argentina.
- Cabrera, M. P.; Stazonelli, J. C. y Scrocchi, G. J. (2017). *Sapos, ranas, lagartijas y serpientes de los valles Calchaquíes (Catamarca, Tucumán y Salta, Argentina)*. Serie Conservación de la Naturaleza 23. Fundación Miguel Lillo, Tucumán.
- Caria, M. A. (2004). *Arqueología del paisaje en la cuenca Tapia-Trancas y áreas vecinas (Tucumán, Argentina): Argentina*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

- Convención Nacional de Antropología (1966). *Primera Convención Nacional de Antropología*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Cornero, S. (2019). “Cóncores del Paraná: análisis de cerámicas catártidas en la costa del Paraná”. En: *Sociedades de paisajes áridos y semiáridos*, vol. 12, N.º 1, pp. 138-159.
- Cornero, S. (2020). “Los cóndores andinos del Paraná. Análisis de cerámicas catartidas en la costa del Paraná”. En: *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos*, vol. 12, N.º 1, pp. 138-159.
- Cruz, J. (2007). *Entre la noche y la incomprensión. Murciélagos*. Presentado en: x Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe y iv Taller Ciencia, Comunicación y Sociedad. San José, Costa Rica, 28 de mayo.
- D’Altroy, T. (2002). *The Incas*. Blackwell Publishing Ltd, Malden.
- Descola, P. (1986). *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l’écologie des Achuar*. Maison des Sciences de l’Homme, Paris.
- Descola, P. (2004). “Las cosmologías indígenas de la Amazonía. Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno”. En: Surralés, A. y García Hierro, P. (eds.). *Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas IWGIA*. Gráfica Educativa, Lima, pp. 25-35.
- Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y de la cultura*. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Donnan, C. (2003). “Tumbas con entierros en miniatura: un nuevo tipo funerario Moche. Hacia el final del milenio”. En: Uceda, S. y Mujica, E. (eds.). *Sobre la cultura Moche*. Fondo Editorial, Lima, pp. 43-78.
- Dlugosz, J. y Piñero, C. (1999). “Nuevos aportes a la cerámica del montículo de El Mollar, sitio Casas Viejas, dpto. Tañá del Valle, Tucumán”. En: *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo iv, pp. 323-326.
- Gómez Augier, J. P. (2017). *Procesos de ocupación del espacio en Cumbres Calchaquies: un análisis desde la geoarqueología y el paleoambiente: Argentina*. Tesis doctoral. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- González, A. R. (1980). *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Film ediciones Valero, Buenos Aires.
- González, A. R. (1998). *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Film ediciones Valero, Buenos Aires.
- González, A. R. (2007). *Arte, estructura y arqueología*. La Marca Editora, Buenos Aires.
- Heredia, O. (1970). “La cultura Candelaria”. En: *Rehue*, vol. 3, pp. 55-81.
- Herrera, B. R.; Nabte, M.; Schmidt, E. C. y Sanchez, R. (2015). *Murciélagos y techos*. Universidad de Costa Rica, Escuela de Biología, San José.
- Hodder, I. (1990). “Style as historical quality”. En: Conkey, Margaret y Hastorf, Christine (eds.). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 44-51.
- Igareta, A.; Giambelluca, R. y López, G. (2017). “Hacedores de animales. Cerámicas zoomorfas en colecciones del Museo de La Plata”. En: *Museo*, vol. 29, pp. 49-66.
- Ingold, T. (1990). “Society, nature and the concept of technology”. En: *Archaeological Review from Cambridge*, vol. 9, N.º 1, pp. 5-17.
- Krapovickas, P. (1968). “Arqueología de Alto de Medina, Provincia de Tucumán, República Argentina”. En: *Rehue*, vol. 1, pp. 89-124.
- Laguens, A. y Gastaldi, M. (2008). “Registro material, fisicalidad, interioridad, continuidad y discontinuidad: posiciones y oposiciones frente a la naturaleza y las cosas”. En: Jackson, D.; Salazar, D. y Troncoso, A. (eds.). *Puentes hacia el pasado, reflexiones teóricas en Arqueología*. Grupo de Trabajo en Arqueología Teórica (GTAT), Santiago, pp. 157-173.

- Llamazares, A. M. (2006). [“Arte chamánico: la simbiosis hombre-jaguar en la iconografía arqueológica de la cultura de La Aguada, noroeste de Argentina \(400-1000 d. C.\)”](#). En: *Cultura y Droga*, vol. 9, N.º 11, pp. 65-82.
- Miguez, G. E. y Caria, M. A. (2015). “Paisajes y prácticas sociales en las selvas meridionales de la provincia de Tucumán (1 milenio DC)”. En: Korstanje, M. A.; Lazzari, M.; Basile, M.; Bugliani, F.; Lema, V.; Pereyra Domingorena, L. y Quesada, M. (eds.). [Crónicas materiales precolombinas. Arqueología de los primeros poblados del noroeste argentino](#). Publicaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, Ciudad autónoma de Buenos Aires, pp. 111-148.
- Miguez, G. E.; Nasif, N.; Gudemos, M. y Bertelli, S. (2013). [“Aves, sonidos y chamanes. Estudio interdisciplinario de un instrumento musical óseo procedente de una ocupación prehispánica de las selvas meridionales del noroeste de Argentina”](#). En: *Anales del Museo de América*, vol. 21, pp. 174-193.
- Moreno, E. A. (2017). “Aproximación a la ontología candelaria: la iconografía del murciélago como caso de estudio”. En: *Actas XIII Jornadas de Comunicaciones y v Interinstitucionales*. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, pp. 54.
- Moreno, E. A. (2019). *Aproximación a la ontología candelaria: la iconografía del murciélago como caso de estudio*. Tesina de grado. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Moreno, E. A.; Mollerach, M. y Caria, M. A. (2019a). “Aproximación a la ontología candelaria: las representaciones faunísticas en las tierras bajas del NOA”. En: *xx Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 1563-1568.
- Moreno, E. A.; Mollerach, M. y Caria, M. A. (2019b). “Lo humano y no humano en la cosmovisión de los grupos prehispánicos de las tierras bajas del NOA”. En: *xiv Jornadas Internas de Comunicaciones en Investigación, Docencia y Extensión*. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, pp. 49.
- Narosky, T. e Yzurieta, D. (2003). [Guía para la identificación de las aves de Argentina y Uruguay](#). Edición de Oro, Buenos Aires.
- Nasif, N. y Gómez Cardozo, C. (1999). “Registro faunístico del sitio Casas Viejas (STUC TAV-2), Tucumán. Huesos y representaciones zoomorfas”. En: *xiii Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo 1, pp. 113-122.
- Nastri, J. (2008). [“La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí”](#). En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 13, N° 1, pp. 9-34.
- Ottalagano, F. V. (2008). [“Hacia la identificación taxonómica de las representaciones de psitácidos en la cerámica de la cuenca del río Paraná”](#). En: *Comechingonia*, vol. 11, pp. 79-98.
- Régulo, F. J. (2016). “Oficiantes y curanderos moche, una visión desde la arqueología”. En: *Pueblo continente*, vol. 23, N.º 1, pp. 18-26.
- Retana Guiascón, G. y Navarizo Ornelas, L. (2007). [“Los valores culturales de los murciélagos”](#). En: *Revista Mexicana de Mastozoología*, vol. 1, pp. 21-28.
- Roldán, M. A. (2013). “Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega”. En: Carretero González, M.; Díaz Piedra, D.; Reyes Martín, M. y Rodríguez Fernández, S. (eds.). *Vampiros a contraluz. Constantes y modelizaciones del vampiro en el arte y la cultura*. Comares SL, Granada, pp. 1-16.
- Scattolin, M. C. (2006a). “La mujer que carga el cántaro”. En: Alberti, B. y Williams, V. (eds.). *Género y etnicidad en la arqueología suramericana*. INCUAPA-UNICEN, Buenos Aires, pp. 43-72.



- Scattolin, M. C. (2006b). “Contornos y confines del universo iconográfico pre-calchaquí del valle de Santa María”. En: *Estudios Atacameños*, vol. 32, pp. 119-139.
- Segovia Esteban, S. (2016). “El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd”. En: *El Futuro del Pasado*, vol. 7, pp. 153-174.
- Spano, R. C. (2011). “Primera sistematización de las características estilísticas de la alfarería fina del sitio Soria 2 (valle de Yocavil, noroeste argentino)”. En: *Revista del Museo de Antropología*, vol. 4, pp. 127-144.
- Tola, F. C. (2008). “Constitución de la persona sexuada entre los tobas, qom, del Chaco argentino”. En: *Revista Pueblos y Fronteras digital*, N.º 4. [En línea:] <http://www.scielo.org.mx/pdf/rpfd/v2n4/1870-4115-rpfd-2-04-00429.pdf>. (Consultado el 24 de septiembre de 2020).
- Tola, F. C. (2012). *Yo no estoy solo en mi cuerpo. Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del Chaco argentino*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Viveiros de Castro, E. (2002). “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. En: *Revista de Antropología*, vol. 35, pp. 21-74.
- Viveiros de Castro, E. (2004). “Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena”. En: Surrellés, A. y García Hierro, P. (eds.). *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*. Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, Lima, pp. 37-79.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio: entre-vistas*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.
- Wagner, E. (1965). “Arqueología andina venezolana”. En: *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 13, pp. 227-237.



DEPARTAMENTO  
DE ANTROPOLOGÍA



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1826





# Estudio etnomicológico con tres comunidades rurales ubicadas en la zona andina del departamento del Cauca, Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a08>

## Fabiola E. González-Cuellar

Estudiante del doctorado en Etnobiología y Estudios Bioculturales, Universidad del Cauca; bacterióloga y laboratorista clínico, máster en Microbiología Clínica, magíster en Micología Clínica. Docente del Departamento de Medicina Interna, Unidad de Microbiología y Parasitología, Facultad Ciencias de la Salud, Universidad del Cauca. Dirección electrónica: [fegonza@unicauca.edu.co](mailto:fegonza@unicauca.edu.co) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1575-1619>

## Cristian Mauricio Lasso-Benavides

Estudiante del programa de Biología, Universidad del Cauca. Semillero de Etnobiología, Universidad del Cauca. Dirección electrónica: [cmlasso@unicauca.edu.co](mailto:cmlasso@unicauca.edu.co) ORCID: [0000-0002-7293-8386](https://orcid.org/0000-0002-7293-8386)

## Beatriz Yolanda Adrada-Gómez

Estudiante del programa de Biología, Universidad del Cauca. Semillero de Etnobiología, Universidad del Cauca. Dirección electrónica: [badrada@unicauca.edu.co](mailto:badrada@unicauca.edu.co) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3122-0220>

## Olga Lucía Sanabria-Diago

Bióloga; magíster en Ecología y Recursos Bióticos, PhD. en Ciencias Biológicas. Coordinadora del Doctorado en Etnobiología y Estudios Bioculturales y Directora del grupo de investigación GELA; docente, Facultad de Ciencias Naturales Exactas y de la Educación, Universidad del Cauca. Dirección electrónica: [oldiago@unicauca.edu.co](mailto:oldiago@unicauca.edu.co) ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6905-1808>

## Aída Marcela Vasco-Palacios

Bióloga; magíster en Biología, PhD. en Biología. Docente de Microbiología Ambiental -BioMicro, Escuela de Microbiología, Universidad de Antioquia. Dirección electrónica: [aida.vasco@udea.edu.co](mailto:aida.vasco@udea.edu.co) ORCID: [0000-0003-0539-9711](https://orcid.org/0000-0003-0539-9711)

Texto recibido: 14/11/2020; aprobación final: 05/02/21



John Jairo Arboleda Céspedes. Rector Universidad de Antioquia  
John Mario Muñoz Lopera. Decano Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Sneider Rojas Mora. Jefe Departamento de Antropología  
Darío Blanco Arboleda. Editor [dario.blanco@udea.edu.co](mailto:dario.blanco@udea.edu.co)  
Página web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin>  
Dirección electrónica: [boletin@antropologia@udea.edu.co](mailto:boletin@antropologia@udea.edu.co)



BOLETÍN DE  
**ANTROPOLOGÍA**  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Este número contó para su publicación con el apoyo del Fondo de Revistas Indexadas y el Fondo de Revistas Especializadas. Vicerrectoría de Investigación. Asimismo, el apoyo económico del Departamento de Antropología y la Maestría de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia.



**Resumen.** Esta investigación presenta un acercamiento al conocimiento tradicional sobre los hongos silvestres en tres comunidades rurales del departamento del Cauca. El objetivo fue documentar su uso, nombres vernáculos, fenología y ecología. Se solicitó permiso y consentimiento informado a los cabildos y a las comunidades participantes, y se realizaron talleres, entrevistas y recorridos de campo con 30 sabedores sobre hongos silvestres. Se determinó el uso alimenticio de seis especies, de las cuales cuatro son conocidas con el nombre vernáculo kallamba; además del uso como hemostático de otra especie y la aparición y recolección de hongos silvestres en los bosques en épocas de lluvia. Esta investigación etnomicológica tiene el propósito de motivar la revalorización del conocimiento tradicional y aportar a la comunidad científica información que puede utilizarse para proyectos de conservación del patrimonio biocultural en el departamento del Cauca.

*Palabras clave:* conservación, conocimientos tradicionales, hongos silvestres, kallamba.

## Ethnomicological study with three rural communities located in the Andean area of the department of Cauca, Colombia

**Abstract.** This research presents an approach to traditional knowledge about wild mushrooms in three rural communities in the department of Cauca. The objective was to document its use, vernacular names, phenology and ecology. Permission and informed consent were requested from the councils and the participating communities; workshops, interviews and field trips were carried out with 30 experts on wild mushrooms. The food use of six species was determined, four of which are given the vernacular name of kallamba, in addition to the use as a haemostatic of another species and the appearance and collection of wild mushrooms in the forests in times of rain. This ethnomicological research has the purpose of motivating the revaluation of the traditional knowledge and provide the scientific community with information that can be used for biocultural heritage conservation projects for the department of Cauca.

*Keywords:* conservation, traditional knowledge, wild mushrooms, kallamba.

## Estudo etnomicológico com três comunidades rurais localizadas na zona andina do departamento de Cauca, Colômbia

**Résumé.** notes sur la connaissance des champignons comestibles dans des communautés indigènes et paysannes de la zone andine du département du Cauca, Colombie  
Résumé : Le département du Cauca adressé au sud-ouest colombienne, il est un des plus divers en aspects biogéographiques et socioculturelles. L'objectif du travail a été enregistrer la connaissance traditionnelle sur champignons comestibles sauvages. Une étude ethnomycologique fût réalisée à deux municipalités de la région andina du Cauca avec des communautés des veredas (petits villages) Patico et San Alfonso dans la municipalité Púrace et la vereda la Dorada en la municipalité de Sotará. L'étude a identifié l'usage des champignons comestibles qui sont nommés kallambas. Cette étude ethnomycologique motive la conservation du patrimoine bio-culturel.

Mots-clés : ethnomycologie, connaissance traditionnel, champignons comestibles, kallamba, Cauca.

## Etude ethnologique auprès de trois communautés rurales situées dans la zone andine du département du Cauca, Colombie

**Resumo.** Anotações sobre o conhecimento dos fungos comestíveis em comunidades indígenas e camponesas da zona andina do departamento do Cauca, Colômbia.  
Resumo: O departamento do Cauca localizado no sudoeste colombiano é um dos mais diversos em questões biogeográficas e socioculturais. O objetivo do trabalho foi documentar o conhecimento tradicional sobre fungos comestíveis silvestres. Avançou-se em um estudo etnomicológico em duas municipalidades da zona andina caucana com comunidades das veredas Patico e San Alfonso na municipalidade de Púcare e a vereda la Dorada na municipalidade de Sotará. Identificou-se o uso de fungos comestíveis aos quais nomeiam como kallambas. Esta pesquisa etnomicológica encoraja a conservação do patrimônio biocultural.

Palavras-chave: etnomicologia, conhecimento tradicional, fungos comestíveis, kallamba, Cauca.

## Introducción

El departamento del Cauca, ubicado entre las regiones Andina y Pacífica del suroccidente colombiano, es un territorio megadiverso, pluriétnico y multicultural, con siete ecorregiones. Entre estas, se encuentra el Macizo Colombiano, localizado en la región Andina del departamento (Gobernación del Cauca, 2012). En esta región están asentadas comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas, dentro de un marco de respeto, la minga, el encuentro y la solidaridad (Consejo Regional Indígena del Cauca [CRIC], 2020).

Las comunidades andinas caucanas, con su cosmovisión y diversidad cultural, trabajan para liderar la reconstrucción de los procesos culturales, la identidad y las relaciones de interculturalidad, rescatando valores, prácticas y formas de pensamiento en sus territorios (Hernández Delgado, 2006). Asimismo, la organización comunitaria y la cohesión social reivindican las interrelaciones, conocimientos y cosmovisiones de su entorno sociocultural, permitiéndoles persistir en sus formas de vida, mediante la defensa de sus pueblos y los recursos ecológicos del territorio ancestral (Sanabria Diago y Argueta Villamar, 2015).

De estos recursos ecológicos, los hongos silvestres son parte del conocimiento tradicional de la cosmovisión indígena y campesina de los pueblos latinoamericanos, por su importancia cultural, alimenticia, curativa y ritual (Garibay-Orijel *et al.*, 2007). Estos datos no han sido registrados para el departamento del Cauca, por lo que se requiere una investigación etnomicológica que recoja información de las comunidades rurales, que les permita revalorar este conocimiento tradicional, con el propósito de gestionar proyectos de conservación de este patrimonio biocultural en sus territorios.

La etnomicología estudia los conocimientos tradicionales sobre los hongos, intentando comprender las relaciones de las comunidades humanas desde su cosmovisión, usos, acciones sobre el medio, repercusiones y posibles soluciones para su conservación (Bautista-Nava *et al.*, 2010). Estos conocimientos son generados y validados en el tiempo y el espacio mediante la transmisión generacional (Toledo y Barrera, 2009). Está documentado que los hongos silvestres han sido recolectados y consumidos por las comunidades micofílicas alrededor del mundo, durante miles de años, debido no solo a sus propiedades nutritivas y sabor, sino también por sus propiedades medicinales y curativas, como lo indican trabajos reportados por: Bradai *et al.*, (2015); Cano-Estrada y Romero-Bautista (2016); López-Alfaro (2018) y Yamin-Pasternak y Pasternak (2020).

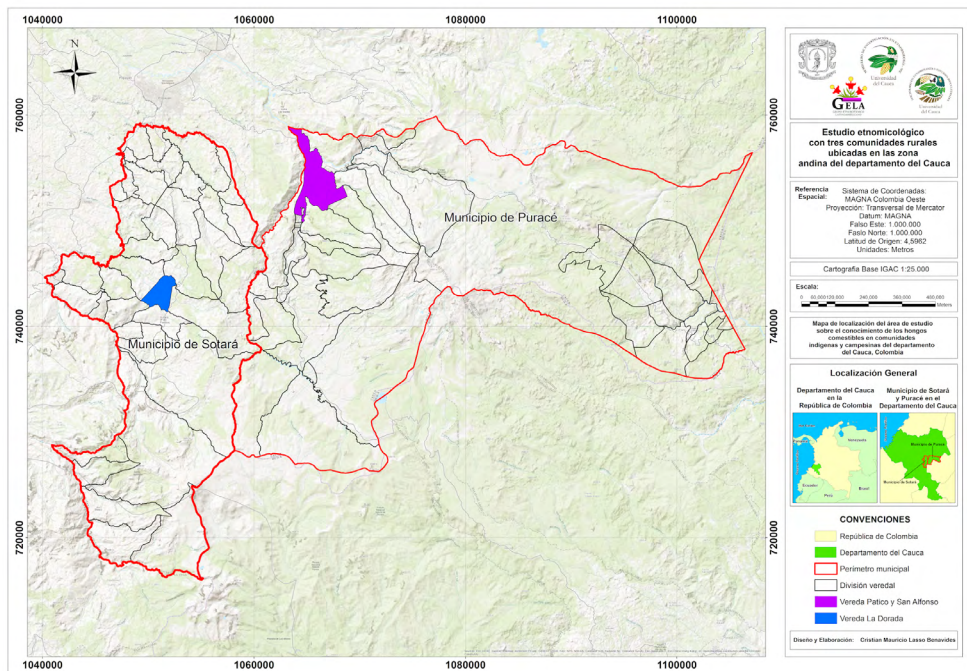
En Colombia, los trabajos de investigación sobre este conocimiento han sido poco documentados, destacándose los realizados por: Henao-Mejía y Ruiz-Ramírez (2006) y Peña-Cañón y Henao-Mejía (2014) en el departamento de Boyacá, el de Vasco-Palacios *et al.*, (2008) en la región de la Amazonia, y el de Franco-Molano *et al.*, (2005a) en el medio Caquetá.

El objetivo de esta investigación fue documentar el uso, nombres vernáculos, fenología y ecología del conocimiento tradicional respecto a los hongos silvestres en tres comunidades de la zona Andina del departamento del Cauca.

## Metodología

### *Ecología de la región de estudio*

La investigación se desarrolló en dos subregiones de la zona Andina del departamento del Cauca, en los municipios de Puracé (veredas Patíco y San Alfonso) y Sotará (vereda La Dorada). Estos municipios están ubicados en la parte centro-oriente del Macizo Colombiano, en el departamento del Cauca, entre las cordilleras Central y Oriental de los Andes colombianos (Instituto Geográfico Agustín Codazzi [IGAC], 2011) (véase figura 1).



**Figura 1.** Localización general de las áreas de estudio

Fuente: IGAC, 2020.

El Macizo Colombiano es un conjunto montañoso de 3.268.237 hectáreas, ubicado en los Andes colombianos, entre 2.600 y 5.750 m s. n. m. La zona andina cubre el total de su extensión, comprendida dentro de los departamentos de Huila, Cauca y Nariño (Rivera-Castillo, Vega-González y Herrera-Chitiva, 1998).

Respecto al municipio de Puracé, está ubicado geográficamente a 2°20'29 Norte, 76°29'49 Oeste, entre 2.187 y 4.500 m s. n. m. (Alcaldía municipal de Puracé, 2020). La zona donde están ubicadas las veredas Patico y San Alfonso se encuentra entre 2.187 y 2.800 m s. n. m., lo que corresponde, según el sistema de clasificación de Holdridge (1967), a la zona de vida bosque húmedo montano bajo (bh-MB). El clima es frío húmedo, con temperatura promedio de 13 °C y precipitación promedio de 2.177 mm<sup>3</sup> (Cerón, 2004).

El municipio de Sotará está localizado geográficamente en las coordenadas 2°15'11 Norte, 76°36'52 Oeste. La vereda La Dorada pertenece al corregimiento de Hato Frío, localizado a una altitud de 2.450 m s. n. m.; la temperatura media es de 19 °C y la precipitación media anual 1.526 mm<sup>3</sup> (Alcaldía municipal de Sotará, 2020). Según la clasificación de Holdridge (1967), se encuentra en una zona de vida de bosque húmedo montano (bh-M); entre los tipos de vegetación se encuentran los robledales con *Quercus humboldtii* y bosques mixtos, con especies como roble (*Quercus robur*), aliso (*Alnus acuminata*) y pino (*Pinus* sp.), al igual que pastizales (Corporación Regional del Cauca [CRC], 2016).

### **Caracterización sociocultural de la región de estudio**

Las comunidades de las veredas Patico y San Alfonso hacen parte del resguardo indígena Puracé del pueblo Kokonuco, que es monolingüe en castellano y participa de todas las actividades y fiestas de la religión católica. Según su cosmovisión, las veredas se localizan en las zonas de vida baja y media, o mundo humanizado; tienen un patrón de asentamiento disperso y las familias pueden poseer una o dos parcelas, obtenidas por herencia o recuperación de tierra. En estos casos, construyen la vivienda permanente en material de bareque en la parte baja o fría del resguardo (2.360-2.800 m s. n. m.), donde tienen sus huertas y además cultivan maíz, frijol y café, principalmente, y en la parte media o muy fría (2.800 a 3.200 m s. n. m.), donde está la mayor proporción de la tierra recuperada, tienen ganado y papa, como cultivo predominante (Asociación de Cabildos Genaro Sánchez, 2013; Cerón, 2004).

Referente a la comunidad de la vereda La Dorada, del municipio de Sotará, se encuentra constituida por campesinos y un grupo reducido de familias de la comunidad indígena del pueblo Yanacona, que hacen parte del resguardo de Río Blanco. Estas familias llegaron a esta zona por desplazamiento forzoso, consecuencia del conflicto armado en Colombia que ocasionó la salida de muchos comuneros en búsqueda de nuevos territorios. El pueblo Yanacona actualmente es monolingüe, hablan castellano, pero quedan algunas personas quechua hablantes entre los que

viven dispersos por sus montañas, donde tienen posibilidad de ocuparse de la ganadería y la producción agrícola (Cabildo Mayor Pueblo Yanacona, 2012).

En general, estas comunidades andinas viven en pequeñas parcelas, dedican sus actividades económicas a la agricultura y producción de leche a pequeña escala y trabajan los proyectos de beneficio colectivo en minga.

### ***Diálogo de saberes desde la etnomicología***

1. Fase exploratoria: se hizo una descripción de las características de las comunidades participantes, comprendiendo aspectos socioculturales, económicos y ecológicos, teniendo en cuenta las premisas de la Investigación Acción Participativa y el código de Ética de la Sociedad Latinoamericana de Etnobiología (Solae, 2016). Se realizaron reuniones de interacción con cada uno de los cabildos del resguardo de Puracé y Yanaconas, y la junta de acción comunal de la vereda La Dorada, para la obtención de los permisos y consentimientos informados para poder desarrollar la investigación.
2. Fase de construcción participativa: por metodología propia, entre los meses de abril y mayo de 2019 se realizaron cuatro talleres con un promedio de 20 participantes en cada taller, entre hombres y mujeres, con edades entre 25 y 75 años, y se solicitó que plasmaran en dibujos su conocimiento sobre el uso, aspectos fenológicos y ecológicos de los hongos silvestres. Con la técnica de bola de nieve se identificaron 30 sabedores de hongos silvestres entre las tres comunidades, que según indican Weller y Romney (1988: 69-79), conforman una muestra suficiente para detectar un 25% de acuerdo con 85% de validez en términos de consenso cultural. Entre los meses de junio y octubre de 2019, se hicieron visitas a las viviendas de cada sabedor y se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas para conocer sobre el uso y conocimiento tradicional respecto a hongos silvestres de uso cultural. Se empleó una libreta de campo y una grabadora, registrando íntegramente lo dicho por los sabedores.
3. Fase de trabajo de campo: en época de invierno, desde noviembre de 2019 a enero de 2020, en compañía de cada uno de los sabedores se realizaron recorridos por los bosques y pastizales de las veredas Patico, San Alfonso y La Dorada, en busca de carpóforos de hongos de uso cultural. Una vez se encontraban, primero se fotografiaron en su propio nicho con una cámara Nikon, luego se recolectaron introduciendo una navaja hasta el fondo del sustrato para extraerlos completamente, y se colocaron en papel parafinado para su transporte al laboratorio. Se anotaron datos del tipo de sustrato, y la fenología y ecología correspondiente informada por el sabedor.
4. Fase de sistematización de información: a cada persona participante en los talleres se le solicitó que hiciera una explicación y descripción de su dibujo, y esta información se grabó. Luego se transcribieron todas las entrevistas



semiestructuradas, incluyendo las de los sabedores, y se elaboró una base de datos en Excel con las variables uso, fenología y ecología asociada a los hongos.

### **Trabajo de laboratorio**

La determinación taxonómica de los carpóforos colectados fue realizada en el Laboratorio de Micología de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad del Cauca. Primero se realizó una descripción morfológica macroscópica de las características del píleo, himenóforo y estípite de los carpóforos recolectados, y luego estos se secaron en un horno marca Memmert, a una temperatura de 60 °C durante 24 a 48 horas, y se guardaron en bolsas de papel. Se hicieron cortes finos a los tejidos de cada uno de los carpóforos con una hoja de bisturí, se realizaron montajes en láminas portaobjetos con KOH al 10% y se tiñeron con colorantes como Mezler, azul de lactofenol y rojo Congo; las placas se observaron en un microscopio marca Olympus con aumento de 400X y 1000X, identificando tipo de hifas y presencia de basidios o de ascas; además, se hizo medición y descripción de las características de las esporas. Toda la información se anotó en la ficha micológica correspondiente y con ayuda de claves taxonómicas se realizó la identificación correspondiente (Franco-Molano *et al.*, 2005b; *Largent, Johnson y Watling, 1977*).

### **Resultados y discusión**

Se presentan aspectos generales respecto a conocimientos tradicionales de las tres comunidades sobre hongos silvestres de uso alimenticio, curativo, aspectos de fenología y ecología. Además, se presenta una revisión bibliográfica sobre el uso del término kallamba o cayamba en comunidades andinas.

Con relación a la caracterización por género de los sabedores, del resguardo Kokonuko (Puracé) participaron diez mujeres y cinco hombres, y de la vereda La Dorada (Sotará), cinco hombres del pueblo Yanacona, ocho mujeres y dos hombres campesinos.

#### **Conocimiento tradicional sobre macrohongos de uso alimenticio y curativo**

Como resultado de los talleres realizados con la comunidad, se encontró el uso alimenticio de seis hongos silvestres que encuentran en los bosques en épocas de lluvia, a los cuales les dan el nombre vernáculo de kallamba o cayamba. Igualmente, en la comunidad del pueblo Kokonuko se reportó el uso de un hongo al que le extraen el polvillo con fines curativos, cuando tienen alguna herida o quemaduras en la piel, al cual dan el nombre de pedo de burra y otros le llaman pedo de mula. Luego, en los recorridos etnomicológicos con los sabedores se recolectaron e identificaron las seis especies de uso alimenticio y el de uso curativo (véase tabla 1).



**Tabla 1.** Especies de hongos conocidos y utilizados por las comunidades indígenas y campesinas de los municipios de Puracé y Sotaré en el departamento del Cauca

Nombre científico	Nombre común	Uso	Sustrato	Lugar
<i>Lentinus scleropus</i> (Berk.) Corner	kallambas	Alimenticio	Madera viva y en descomposición	Vereda Patico y San Alfonso
<i>Pleurotus pulmonarius</i>	kallambas	Alimenticio	Madera en descomposición	Vereda Patico y San Alfonso
<i>Scleroderma citrinum</i> (Pers) 1801	pedo de mula o pedo de burra	Curativo: cicatrizante	-----	Vereda Patico
<i>Hydnopolyporus</i> sp.	pechugas o cayambas	Alimenticio	Madera en descomposición	Vereda La Dorada
<i>Macrolepiota</i> sp.	hongo del trueno o cayambas	Alimenticio	Suelo	Vereda La Dorada
<i>Artomyces pyxidatus</i> (Jülich) 1981	arbolitos, ramitas o kallambas	Alimenticio	Suelo	Vereda La Dorada
<i>Lactarius indigo</i> (Schwein.) Fr. 1838	hongo azul	Alimenticio	-----	Vereda La Dorada

Fuente: elaboración propia

Respecto a hongos ectomirrizógenos, se encontraron *Scleroderma citrinum* y *Lactario indigo*.

*Scleroderma citrinum* es un hongo gasteroide, capaz de proteger de enfermedades a las raíces de los árboles. Permite el desarrollo y crecimiento de algunas especies arbóreas, por ejemplo, de *Eucalyptus* L'Hér. y *Pinus* L. (Pinzón-Osorio, Castiblanco-Zerda y Pinzón-Osorio, 2018). Los sabedores de la comunidad del pueblo Kokonuko lo llaman “pedo de mula” o “pedo de burra” y lo utilizan ancestralmente en el ámbito curativo, como cicatrizante de quemaduras y heridas tanto en humanos como en animales; los recogen en los bosques húmedos y luego colocan el polvillo (esporas) sobre la herida. Este conocimiento ancestral también es referido en otras comunidades rurales de México y Argentina, en las que varias especies de gasteroides se encuentran entre los hongos utilizados para fines cicatrizantes de heridas, disminuyendo el sangrado cuando se deposita el polvo del hongo sobre las partes afectadas (Flamini, Suárez y Robledo, 2018; Guzmán, 1994; Robles *et al.*, 2007).

Por su parte, *Lactario indigo* fue reportado por la comunidad de la vereda La Dorada como de uso alimenticio, y se encontró asociado al roble (*Quercus humboldtii*). Este hongo pertenece al orden de Russulales y a la familia Russulaceae; el género se caracteriza por la secreción de látex del cuerpo fructífero cuando es cortado y por su coloración, que varía entre azul oscuro y azul pálido. En general, su píleo mide entre 5 y 20 cm y son de forma plana-convexa cuando son jóvenes y cóncavos cuando llegan a la madurez. Crecen en bosques templados y en diversas especies de este género se ha observado la asociación simbiótica a las raíces de los

árboles. Igualmente, se ha reportado su uso alimenticio y curativo en comunidades indígenas de México (Cano-Estrada y Romero-Bautista, 2016).

Los hongos de uso alimenticio, como el *Lentinus concavus* y *Pleurotus* spp. (véase figura 2), fueron observados y descritos durante el trabajo de campo en el municipio de Puracé, en el que se encontró que estos hongos son llamados “kallambas” por la comunidad. A través de los recorridos realizados, se observó a los sabedores buscar estos hongos en madera en descomposición y en árboles vivos como el palo bobo o árbol de balsa, del género *Heliocarpus*, en los bosques húmedos. De forma similar, el uso del término “callampas” se ha reportado en el municipio de La Vega (Macizo Colombiano, Cauca), identificado como *Pleurotus ostreatus*, los cuales son recolectados y utilizados como alimento por las comunidades campesinas e indígenas de la región. Estos últimos se encuentran en forma silvestre sobre el tronco de árboles en estado de descomposición de balsa (*Heliocarpus popayanensis*), higuierón (*Ficus* sp.) y aliso (*Alnus acuminata*) (Potosí-Gutiérrez, Villalba-Malaver y Arboleda-Pino, 2017). Los *Pleurotus* son igualmente de interés alimenticio en comunidades de la Amazonia peruana (García *et al.*, 2014). En el caso de *Lentinus concavus*, es consumido por indígenas Andoques, Muinanes y Uitotos en la Amazonia colombiana (Vasco-Palacios *et al.*, 2008). Asimismo, comunidades en Ecuador lo utilizan con diferentes nombres vernáculos: en la costa lo denominan “Anj kijiutiui” y el pueblo Zapara de la Amazonia lo llama “Aunika katsapija” (Gamboa-Trujillo *et al.*, 2019).



**Figura 2.** Hongos comestibles del pueblo Kokonuco. A) *Lentinus concavus*; B) *Pleurotus* sp.

Fuente: fotografías tomadas por Beatriz Yolanda Adrada-Gómez, enero de 2020.

En los recorridos etnomicológicos con los sabedores de la vereda La Dorada, se recolectaron hongos de uso comestible, que posteriormente fueron identificados taxonómicamente. Estos son: el hongo del trueno o cayambas (*Macrolepiota*

sp.), pechugas o cayambas (*Hydnopolyporus* sp.) y arbolitos, ramitas o cayambas (*Artomyces pyxidatus*). Se tienen datos similares sobre el uso de estos hongos en comunidades de los Andes nororientales de Colombia, en el departamento de Boyacá, pero en esta región se reconocen con otros nombres comunes, como cocas (*Artomyces pyxidatus*) y lechucitas (*Macrolepiota colombiana*) (Peña-Cañón y Enao-Mejía, 2014) (véase figura 3).



**Figura 3.** Hongos comestibles en la comunidad de la vereda La Dorada. A) *Lactarius indigo*; B) *Artomyces pyxidatus*; C) *Hydnopolyporus* sp.; D) *Macrolepiota* sp.

Fuente: fotografías tomadas por Cristian Lasso, 20 de diciembre de 2019.

En la región Andina suramericana, los términos kallampa, kayamba, kallamba o cayamba son muy usados tanto entre la población indígena como campesina para referirse principalmente a varias especies de hongos de uso alimentario (Boa, 2005;

Furci George-Nascimento, 2007; Gamboa-Trujillo *et al.*, 2019; Girault, 1984; Melgarejo-Estrada, 2015; Trutmann *et al.*, 2012).

El término “kallamba” o “cayamba” podría ser una variante lexical de la palabra “K'allanpa” de la lengua quechua, que se extendió desde la ciudad sagrada de Cuzco a lo largo de la cordillera de los Andes gracias a los Incas, pueblo que unificó todos sus territorios invadidos a través de la lengua quechua, muy hablada actualmente entre la población adulta de las zonas fronterizas entre países como Perú, Bolivia, Chile, norte de Argentina (Jujuy) y Ecuador, con diferencias gramaticales y semánticas (Albo *et al.*, 2009; Zuna-Llanos, 2017).

En Colombia, se conserva de la lengua quechua la variedad norteña quichua ingano, entre la población indígena inga del sur del país, en los departamentos de Nariño, Putumayo y Caquetá (Albo *et al.*, 2009; Consejo Indígena de Puerto Alegría [Coinpa], 2008; Itier, 2015). Sin embargo, entre los pueblos indígenas andinos del departamento del Cauca, como el pueblo Kokonuko y Yanacona, se considera que sus lenguas originarias se fueron perdiendo con el tiempo, como producto de la colonización y los procesos sociohistóricos de presión política, económica, cultural y social, siendo remplazadas por el castellano como lengua dominante de uso cotidiano (Albo *et al.*, 2009). A pesar de esto, aún perduran algunas toponimias y en ellos está vigente una cosmogonía y filosofía que tiene raíces y tradición amerindia, relacionada con las de muchas otras comunidades andinas (Faust, 2004).

Es importante relacionar los términos kallambas y cayambas con el nombre que utilizan otras comunidades de los Andes. En el diccionario bilingüe quechua-castellano se indica que hongo comestible se escribe en quechua “k'allanpa” y hongo venenoso “Miyu kallanpa” (Laimé-Ajacopa, 2007). Entre la población indígena inga aparece una variación dialectal de kayamba (González-Hurtado, 2014) o kallamba, como aparece en el diccionario inga (Tandioy-Jansasoy y Levinsohn, 1997), y según información verbal de Willian Jairo Mavisoy Muchavisoy, quien pertenece a la comunidad indígena kamentsa de Putumayo: “lo convertimos en *kayambëntsä*, que es un quechuismo en nuestra lengua para los hongos comestibles”.

Información adicional de Correal *et al.* (2009), indica que los pueblos ingas incluyen hongos silvestres como elementos importantes en su alimentación tradicional y le dan el nombre local de cayamba al hongo también conocido como oreja de judas (*Auricularia auricula*). Igualmente, en un trabajo realizado con comunidades inga en el departamento de Caquetá, se mencionan tres especies de hongos utilizadas como comestibles: *Schizophyllum commune* (karabaja-kallamba), *Oudemansiella canarii* (uira-kallamba) y *Favolus tenuiculus* (miski-kallamba) (Sanjuan, 1999).

Otro ejemplo de este uso se encuentra entre campesinos e indígenas kichwas de montaña de Ecuador, quienes denominan tradicionalmente kallamba, kallambitas y kallumpa a una variedad de hongos de uso alimenticio: kallamba (*Agaricus pampeanus*), kallambas de comer (*Agaricus argyropotamicus* y *Coprinus comatus* var. *comatus*), kallumpa (*Favolus tenuiculus*) y kallamba del pino (*Suillus luteus*).

Por su parte, los Kichwas de las tierras altas denominan kallamba a *Gymnopus nubicola* y comen el día de los muertos (2 de noviembre) las llamadas kallambas de finados (*Agaricus pampeanus*) y el *Agaricus argyropotamicus* (Gamboa-Trujillo *et al.*, 2019). Asimismo, en el cantón Francisco de Orellana, en el norte de la selva amazónica de Ecuador, las poblaciones indígenas quichua denominan cachi cayamba a hongos secos de los árboles, los cuales colectan para comer asados con gusanos de las palmas de chonta (Alvarado-Ron, 2011).

Otra región andina de gran población quechua es la República de Perú. En el primer diccionario quechua del Perú, recopilado por fray Domingo de Santo Tomás (Valladolid, año 1560), se registran varios vocablos para referirse a los hongos comestibles, entre los que se encuentran: hongo de prado-chocpa o callampa, paco o concha, callampa o callaba-hongo o seta, chopa o callampa, o paco o concha-hongo (Tome-Ramos, 2013). Además, el padre Diego González de Holguín en el año 1608 indicó que en Perú daban el nombre de Mioca llampa o kallampa al hongo de comer (Trutmann *et al.*, 2012).

*También hay que mencionar que en representaciones iconográficas se han encontrado registros del uso de hongos en la cultura Moche, que se desarrolló entre los siglos II y V en el Antiguo Perú. En esos tiempos se les denominaba como callampa o paco, y se les utilizaba como producto comestible; los mismos que actualmente son consumidos por la población de las zonas donde crecen en forma silvestre (Cuzco, Puno, Huanuco, etc.), pero dado que estos aparecen solo en las épocas de lluvia, no se trata de un consumo continuo ni en grandes cantidades (Freundt-Espinosa, 2003). Asimismo, se reporta el nombre de callampa para hongos comestibles como la *Auricularia delicata* y *A. fuscusuccinea*, y *uira-kallamba*, Choletzi (*Oudemansiella canarii*), entre pobladores indígenas de la Reserva de Biosfera del Manu, en la Amazonia Peruana (García *et al.*, 2014).*

En países andinos como Bolivia, el término quechua k'allampa es utilizado para nombrar a los hongos con estípite; por ejemplo, la k'allampa de pino (*Suillus luteus*) (Melgarejo, 2015). Este es un hongo con basidioma ectomicorrizógeno de *Pinus* spp., recolectado sobre todo por hombres, el cual es aprovechado en la preparación de diferentes guisados, ya sea en sopas, asados, fritos y empanizados, en ensaladas o incluso se consumen crudos (Melgarejo-Estrada, Ruan-Soto e Ibarra-Mérida, 2018). También en Bolivia, comunidades indígenas de la cultura Kallawayá dan el nombre de yunca kallampa (Girault, 1984) y en Cuzco (Perú), indígenas quechuas llaman "k'allamba rosada" al *Polyporus sanguineus* syn. *Pycnoporus sanguineus* (Trutmann *et al.*, 2012), hongo silvestre no comestible pero muy utilizado en medicina ancestral como antimicrobiano (Haro-Luna, Ruan-Soto y Guzmán-Dávalos, 2019; Melgarejo-Estrada, 2015).

En Chile, las comunidades de los Andes patagónicos llaman callampas a una variedad de hongos que son colectados o cultivados para su consumo; por ejemplo, la callampa de pino (*Suillus luteus*), callampa del álamo (*Pholiota edulis*), callampa de



las vegas (*Volvaria speciosa*), callampa silvestre (*Agaricus campestris*) y callampa nebulosa (*Clitocybe nebularis*) (Campos-Roasio et al., 1998). Se menciona también el consumo de *Suillus granulatus* con el nombre común de callampa de pino, negra o granulosa (Furci George-Nascimento, 2007), hongo ectomicorrizógeno con *Pinus radiata* (Valenzuela-F., 2003).

### **Datos fenológicos y ecológicos sobre los hongos recolectados**

El 100% de las personas que elaboraron los dibujos y los sabedores de las tres comunidades asocian la aparición de hongos silvestres con las épocas de lluvias, y mencionan que los encuentran en los bosques, pastizales y caminos. En los pastizales observan hongos a los que llaman sombrillas en las excretas del ganado, pero no los tocan ni los usan. Los de uso alimenticio y curativo los encuentran en los bosques húmedos de sus territorios.

Reconocen muy bien dos épocas de lluvia en el año, en las cuales hay mayor fructificación de macrohongos para su recolección. Ubican el inicio de la temporada de lluvias en los meses de marzo y abril, y la segunda temporada en los meses de noviembre a enero.

Un campesino de la vereda La Dorada relató:

[...] los abuelos míos sobre todo era que decían que había unos hongos que se comían, brotaban en épocas de invierno, en la tempestad cuando caían truenos era que brotaban los hongos en los árboles. Después que murieron mis abuelos un día de tempestad habían reventado unos hongos bien bonitos y de esos me asé dos, les puse sal y los envolví en hoja de achira y los metí en el fogón. Tenían como un sabor a pechuga de gallina, siendo esa mi experiencia [...] (relato del señor Neftaly Tacue de la vereda La Dorada, 7 de noviembre de 2019).

Este conocimiento es similar a lo observado en algunas comunidades indígenas de México, como P'urhépecha, o uitotos, en Colombia, quienes relacionan la aparición de los hongos silvestres principalmente con las épocas de mayor lluvia y los sitios húmedos, como los bosques (González-Rivadeneira y Argueta-Villamar, 2018; Servín Campuzano y Alarcón Chaires, 2018; Vasco-Palacios, 2006). Así, la cultura del consumo de hongos silvestres alimenticios está determinada principalmente en función de la presencia de lluvias y de una elevada humedad relativa en el ambiente, condiciones importantes para el desarrollo de los hongos debido a su ciclo biológico (Moreno-Fuentes, 2014).

En cuanto a la relación ecológica de los hongos con los animales silvestres, la comunidad del pueblo Kokonuko indicó que animales silvestres como la ardilla (*Sciurus granatensis*), el cusumbo (*Nasua*) y la que llaman chuma o chucha (*Didelphis marsupialis*), también se alimentan de estos hongos silvestres. En un trabajo realizado con indígenas de la Amazonia colombiana se menciona que *Lentinus concavus*, al que denominan Pe'tohe, es alimento del venado colorado

Mazana americana (Pe'too). Igualmente se asocia el hongo *Pleurotus* sp. a un insecto conocido como Yamoco'go entre los Uitoto de la Amazonia colombiana (Vasco-Palacios *et al.*, 2008).

### **Conclusiones**

Este estudio etnomicológico es el primero que se realiza con comunidades indígenas y campesinas de los Andes caucanos, quienes recolectan en los bosques en épocas de lluvia hongos silvestres de uso alimenticio, los cuales integran a la alimentación del grupo familiar, y también utilizan un hongo con uso curativo, para detener pequeñas hemorragias. Estas comunidades utilizan la palabra kallamba para referirse a los hongos utilizados como alimento, la cual es una variante léxica de la palabra quechua k'allampa, lo que refuerza la idea de que el idioma del imperio incaico debido a la riqueza y esplendor de su comunicación se extendió a lo largo de los Andes, desde Perú hasta Colombia. Los datos etnomicológicos encontrados dan cuenta de la existencia de un conocimiento tradicional que ha perdurado con el tiempo, el cual se debe preservar y revalorizar como patrimonio biocultural de estas comunidades.

### **Agradecimientos**

Agradecemos a la Comunidad Educativa Vuelta de Patico en Puracé y a la comunidad indígena y campesina de las tres veredas participantes, por su valioso aporte para el desarrollo de este trabajo.

### **Financiación**

Este estudio fue financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Cauca, en el marco de la convocatoria “Apoyo a Proyectos de Semilleros de Investigación Cultivando Semillas 2018”, e hizo parte del proyecto “Biodiversidad local para la conservación biocultural en el departamento del Cauca”, con ID VRI 4747.

### **Conflicto de intereses**

El Grupo de Investigación de Etnobiología Latinoamericano (GELA) de la Universidad del Cauca está incluido dentro del permiso Marco de Recolección con la ANLA. Los autores manifiestan no tener conflicto de interés.

### **Referencias bibliográficas**

Albo, Xavier *et al.* (2009). *Atlas Sociolingüístico de Pueblos Indígenas en América Latina*. Unicef y Funproeib Andes, Cochabamba. [En línea:] <https://www.unicef.org>. (Consultado el 25 de junio de 2020).



- Alcaldía municipal de Puracé (2020). [En línea:] <https://www.purace-cauca.gov.co>. (Consultado el 20 octubre de 2020).
- Alcaldía municipal de Sotará (2020). [En línea:] <https://www.sotara-cauca.gov.co>. (Consultado el 20 octubre de 2020).
- Alvarado-Ron, Jessica Patricia (2011). *Rescate del patrimonio gastronómico de preparaciones tradicionales del cantón Francisco de Orellana, 2010. Tesis de grado. Licenciatura en Gestión Gastronómica, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, Facultad de Salud Pública, Escuela de Gastronomía, Riobamba, Ecuador.*
- Asociación de Cabildos Genaro Sánchez (ACGS) (2013). *Informe. Plan de salvaguarda étnico pueblo indígena Kokonuko "PSEPIK" 2011-2013.* [En línea:] [http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P\\_S%20Kokonuco.pdf](http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/P_S%20Kokonuco.pdf). (Consultado el 15 de mayo de 2020).
- Bautista-Nava, Efraín; Moreno-Fuentes, Ángel; Pulido-Silva, María Teresa; Valadez-Azua, Raúl y Ávila-Pozos, Raúl (2010). "Bases bioculturales para el aprovechamiento y conservación de los hongos silvestres comestibles en el municipio de Tenango de Doria, Hidalgo, México". En: Moreno-Fuentes, Ángel; Pulido-Silva, María Teresa; Mariaca-Méndez, Ramón; Valadez-Azua, Raúl; Mejía-Correa, Paulina y Gutiérrez-Santillan, Tania (eds.). *Etnobiología y sistemas biocognitivos tradicionales: paradigmas en la conservación biológica y el fortalecimiento cultural. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo - Asociación Etnobiológica mexicana - Sociedad Latinoamericana de Etnobiología, México, pp. 226-230.*
- Boa, E. (2005). *Los hongos silvestres comestibles. Perspectiva global de su uso e importancia para la población. Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, Roma. Productos forestales no madereros, N.º 17.*
- Bradai, Lyés; Neffar, Souad; Amrani, Khaled; Bissati, Samia y Chenchouni, Hhenchouni (2015). "Ethnomycological survey of traditional usage and indigenous knowledge on desert truffles among the native Sahara Desert people of Algeria". En: *Journal of Ethnopharmacology*, vol. 162, pp. 31-38.
- Cabildo Mayor Pueblo Yanacona (2012). *Plan de Salvaguarda del Pueblo Yanacona "Entre todos Reconstruyendo la Casa Yanacona"*. [En línea:] <http://observatorioetnico-cecoin.org.co/cecoin/files/Plan%20de%20vida%20yanacona.pdf>. (Consultado el 25 de mayo de 2020).
- Campos-Roasio, Jorge et al. (1998). *Productos forestales no madereros en Chile.* Dirección de productos forestales, FAO, Roma, Serie Forestal N.º 10.
- Cano-Estrada, Araceli y Romero-Bautista, Leticia (2016). "Valor económico, nutricional y medicinal de hongos comestibles silvestres". En: *Revista Chilena de Nutrición*, vol. 43, N.º 1, pp. 75-80.
- Cerón, Carmen Patricia (2004). "Los Coconuco". En: *Geografía Humana de Colombia. Región Andina Central. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Santafé de Bogotá. Tomo IV, vol. 1, pp. 131-161.*
- Consejo Indígena de Puerto Alegría (Coinpa) (2008). *Plan de vida pueblos Huitoto e Inga.* [En línea:] [https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/plan\\_de\\_vida\\_uitoto\\_inga.pdf](https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/plan_de_vida_uitoto_inga.pdf). (Consultado el 15 de mayo de 2020).
- Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) (2020). [En línea:] <http://www.cric-colombia.org>. (Consultado el 20 de junio de 2020).
- Corporación Regional del Cauca (CRC) (2016). *Conocimiento Ambiental/POT/Sotará. Diagnóstico Territorial.* Municipio de Sotará, Cauca, Colombia. [En Línea:] <https://web2018.crc.gov.co/imagenes/PDF2017/INRME-DE-GEFOSTION-ANUAL-2016.compressed.pdf>. (Consultado el 20 de junio de 2020).
- Correal, Camilo; Zuluaga, Germán; Madrigal, Liliana; Caicedo, Sonia y Plotkin, Mark (2009). "Ingano traditional food and health: Phase 1, 2004-2005". En: *Food and Agriculture Organization of the United Nations. Instituto de Etnobiología, Bogotá, Colombia - FAO, Roma (Italia), pp. 83-108.*

- Faust, Frank Xavier (2004). “La cosmovisión de los coconucos y los yanaconas en su arquitectura”. En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Medellín, vol. 18, N.º 35, pp. 350-360.
- Flamini, Marco; Suárez, María Eugenia y Robledo, Gerardo (2018). “Hongos útiles y tóxicos según los yuyeros de La Paz y Loma Bola (Valle de Traslasierra, Córdoba, Argentina)”. En: *Boletín de la Sociedad Argentina de Botánica*, vol. 53, N.º 2, pp. 319-338.
- Franco-Molano, Ana Esperanza; Vasco-Palacios, Aida Marcela; López-Quintero, Carlos Alberto y Boekhout, Teun (2005a). “Macromicetes (ascomycota, Basidiomycota) de la región del Medio Caquetá y Amazonas (Colombia)”. En: *Biota Colombiana*, vol. 6, N.º 1, pp. 127-140.
- Franco-Molano, Ana Esperanza; Vasco-Palacios, Aida Marcela; López-Quintero, Carlos Alberto y Boekhout, Teun (2005b). *Guía de Campo. Macrohongos de la región del Medio Caquetá, Colombia. Grupo Taxonomía y Ecología de Hongos, Universidad de Antioquia, Multimpresos Ltda., Medellín.*
- Freundt-Espinosa, Pierre Agustin (2003). *Producción y comercialización de hongos comestibles para el mercado nacional e internacional*. Tesis de pregrado en Economía. Programa Académico de Economía, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de Piura, Piura, Perú.
- Furci George-Nascimento, Giuliana María (2007). *Guía de campo de los hongos más vistosos de Chile*. Fungi Austral, Chile.
- Gamboa-Trujillo, Paúl *et al.* (2019). “Edible mushrooms of Ecuador: consumption, myths and implications for conservation”. En: *Ethnobotany Research & Applications*, vol. 18, N.º 38, pp. 1-15.
- García, Mishari; Notario, Antonio; Quaedvlieg, Julia; Cardozo, Melissa; Cárdenas, Anatoly y Poital, Armando (2014). “Evaluación preliminar de macrohongos en seis áreas con diferente grado de perturbación en Madre de Dios”. En: *Biodiversidad Amazónica*, vol. 4, N.º 4, pp. 58-73. DOI: [10.1098/rsos.172352](https://doi.org/10.1098/rsos.172352).
- Garibay-Orijel, Roberto; Caballero, Javier; Estrada-Torres, Arturo y Cifuentes, Joaquin (2007). “Understanding cultural significance, the edible mushrooms case”. En: *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, vol. 3, N.º 4. [En línea:] <http://www.ethnobiomed.com/content/3/1/4>. (Consultado el 15 de abril de 2020).
- Girault, Louis (1984). *Kallawaya, guérisseurs itinérants des Andes. Recherche sur les pratiques médicales et magiques*. Éditions de L’Orstom, Institut Français de Recherche Scientifique pour Le Développement en Coopération, Marseille.
- Gobernación del Cauca (2012). *ConCiencia Cauca 2012 a 2022. PEDCTI. Plan Estratégico Departamental de Ciencia, Tecnología e Innovación del Cauca*. [En línea:] <https://www.colciencias.gov.co/sites/default/files/upload/paginas/pedcti-Cauca.pdf>. (Consultado el 10 de abril de 2020).
- González-Hurtado, Lorena (2014). “Los hongos como lenguaje y significado del territorio en la chagra”. En: *Biografía. Escritos sobre la biografía y su enseñanza*, vol. 7, N.º 3, pp. 211-227.
- González-Rivadeneira, Tania y Argueta-Villamar, Arturo (2018). “Del bosque a la mesa: conocimientos tradicionales sobre los hongos alimenticios de la comunidad P’urhepecha de Cherán K’eri”. En: *Revue d’ethnoécologie*, N.º 13. DOI: [10.4000/ethnoecologie.3488](https://doi.org/10.4000/ethnoecologie.3488)
- Guzmán, Gastón (1994). “Los hongos en la medicina tradicional de Mesoamérica y de México”. En: *Revista Iberoamericana de Micología*, N.º 11, pp. 81-85.
- Haro-Luna, María Ximena; Ruan-Soto, Felipe y Guzmán-Dávalos, Laura (2019). “Traditional knowledge, uses, and perceptions of mushrooms among the Wixaritari and mestizos of Villa Guerrero, Jalisco, Mexico”. En: *IMA Fungus*, N.º 10. DOI: [10.1186/s43008-019-0014-6](https://doi.org/10.1186/s43008-019-0014-6)
- Henao-Mejía, Luis Guillermo y Ruiz-Ramírez, Angélica (2006). “Investigación y gestión local de robleales alrededor del uso tradicional de macromicetes en la cordillera Oriental colombiana”. En: *Memorias i Simposio Internacional de Roble y Ecosistemas Asociados*, pp. 215-234.

- Hernández Delgado, Esperanza (2006). “[La resistencia civil de los indígenas del Cauca](#)”. En: *Papel Político*, Bogotá (Colombia), vol. 11, N.º 1, pp. 177-220.
- Holdridge, Leslie Rensselaer (1967). *Life zone ecology*. Tropical Science Center, San José, Costa Rica.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) (2011). *Geografía de Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia, Bogotá.
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) (2020). *Sistema de coordenadas MAGNA-SIRGAS*. [En línea:] <https://www.igac.gov.co/es/contenido/areas-estrategicas/magna-sirgas>. (Consultado el 20 de abril de 2020).
- Itier, Cesar (2015). “‘Quechua’ y el sistema inca de denominación de las lenguas”. En: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 45, N.º 1, pp. 37-56. DOI: [10.4000/mcv.6113](https://doi.org/10.4000/mcv.6113)
- Laimé-Ajacopa, Teofilo (2007). *Diccionario bilingüe Iskay simipi yuyayk'ancha (Quechua-Castellano, Castellano-Quechua)*. La Paz. [En línea:] <https://futatrav.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>. (Consultado el 28 de junio de 2020).
- Largent, David; Johnson, David y Watling, Roy (1977). *How to identify mushrooms to genus iii: microscopic features*. Mad River Press, Eureka (EE.UU).
- López-Alfaro, Hugo Ismael (2018). “Ethnomycology: an approach to the studies of wild mushrooms in a Tojol-ab'al community”. En: *RLEELI*, vol. 2, N.º 3, pp. 8-17.
- Melgarejo-Estrada, Elizabeth (2015). “*Algunos usos de los hongos silvestres de Bolivia en el contexto sudamericano*”. En: *Kempffiana*, vol. 11, N.º 1, pp. 48-65.
- Melgarejo-Estrada, Elizabeth; Ruan-Soto, Felipe e Ibarra-Mérida, Maribel (2018). “[Conocimiento popular acerca de la k'allampa de pino \(\*suillus luteus\* \(L.\) roussel\) en la localidad de alalay, mizque \(Cochabamba, Bolivia\): un ejemplo de diálogo de saberes](#)”. En: *Revista Etnobiología*, vol. 16, N.º 2, pp. 76-86.
- Moreno-Fuentes, Ángel (2014). “[Un recurso alimentario de los grupos originarios y mestizos de México: los hongos silvestres](#)”. En: *Anales de Antropología*, vol. 48, N.º 1, pp. 241-272.
- Peña-Cañón, Ehidy Rocío y Enao-Mejía, Luis Guillermo (2014). “[Conocimiento y uso tradicional de hongos silvestres de las comunidades campesinas asociadas a bosques de roble \(\*Quercus humboldtii\*\) en la zona de influencia de la Laguna de Fúquene, Andes Nororientales](#)”. En: *Etnobiología*, vol. 12, N.º 3, pp. 1-13.
- Pinzón-Osorio, Cesar Augusto; Castiblanco-Zerda, Andrea y Pinzón-Osorio, Jonás (2018). “[First Report of \*Scleroderma verrucosum\* \(Boletales, Sclerodermaceae\) for Colombia](#)”. En: *Revista de Ciencias*, vol. 22, N.º 1, pp. 29-41.
- Potosí-Gutiérrez, Alejandra; Villalba-Malaver, Juan Carlos y Arboleda-Pino, Lizeth Yurany (2017). “*Productos forestales no maderables asociados a bosques de roble *Quercus humboldtii* Bonpl en la Vega, Cauca*”. En: *Biotechnología en el Sector Agropecuario y Agroindustrial*, vol. 15, N.º 2, pp. 22-29. DOI: [10.18684/bsaa\(15\)22-29](https://doi.org/10.18684/bsaa(15)22-29)
- Rivera-Castillo, Heli; Vega-González, Enrique y Herrera-Chitiva, Gustavo (1998). *Guía para Plantaciones Forestales Comerciales Cauca. Conif, Santa Fe de Bogotá, Serie de documentación N.º 33*.
- Robles, Lucía; Huerta, Graciela; Andrade, Rene y Ángeles, Hugo (2007). “[Conocimiento tradicional sobre los macromicetos en dos comunidades Tseltales de Oxchuc, Chiapas, México](#)”. En: *Etnobiología*, N.º 5, pp. 21-35. [En línea:] <https://revistaetnobiologia.mx/index.php/etno/article/view/233/234>. (Consultado el 14 de abril de 2020).
- Sanabria Diago, Olga Lucía y Argueta Villamar, Arturo (2015). “*Cosmovisiones y naturalezas en tres culturas indígenas de Colombia*”. En: *Etnobiología*, vol. 13, N.º 2, pp. 5-20.

- Sanjuan, Tatiana (1999). *La diversidad del género Cordyceps en hormigas del bosque húmedo tropical de Colombia. Trabajo de grado. Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá.*
- Servín Campuzano, Luisa Sebastiana y Alarcón Chaires, Pablo Eulogio (2018). “Conocimiento tradicional de los hongos silvestres comestibles en la comunidad p’urhépecha de Comachuén, Nahuatzen, Michoacán”. En: *Acta Universitaria*, vol. 28, N.º 1, pp. 15-29. DOI: [10.15174/au.2018.1277](https://doi.org/10.15174/au.2018.1277)
- Solae (Sociedad Latinoamericana de Etnobiología) (2016). “Código de Ética para la Investigación y la colaboración etnocientífica en América Latina”. En: *Etnobiología*, vol. 14, pp. 3-32.
- Tandioy-Jansasoy, Francisco y Levinsohn, Stephen (1997). *Diccionario Inga. Comité de Educación Inga de la Organización “Musu Runakuna”, Pasto.*
- Toledo, Víctor y Barrera, Narciso (2009). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. Universidad Nacional Autónoma de México - Icaria Editorial, Barcelona. Perspectivas Agroecológicas.*
- Tome-Ramos, Carlos Odorico (2013). *Aislamiento e identificación molecular del champiñón de jardines para su cultivo sobre gras residual de la Universidad Nacional del Callao. Tesis. Facultad de Ingeniería Ambiental y de Recursos Naturales, Instituto de Investigación FIARN.*
- Trutmann, Peter; Holgado-Rojas, María Ercarnación; Quispe-Pelaez, Albino y Luque, Amarilda (2012). “Native Mushrooms, Local Knowledge, and Potential for Food and Health in the Peruvian Andes: Update 2012”. En: *Global Mountain Action, Annual Report 2012*. [En línea:] [https://www.academia.edu/6755846/Annual\\_Report\\_2012\\_Global\\_Mountain\\_Action](https://www.academia.edu/6755846/Annual_Report_2012_Global_Mountain_Action). (Consultado el 18 de abril de 2020).
- Valenzuela-F., Eduardo (2003). “Hongos comestibles silvestres colectados en la x región de Chile”. En: *Boletín Micológico*, vol. 18, pp. 1-14.
- Vasco-Palacios, Aida Marcela (2006). *Acervo etnomicológico en la región del Medio Caquetá. Concepción y uso de los hongos por los indígenas Muinane, Andoke y Uitoto. Tesis de Maestría. Instituto de Biología, Universidad de Antioquia.*
- Vasco-Palacios, Aida Marcela; Suaza, Sandy Carolina; Castaño-Betancour, Mauricio y Franco-Molano, Ana Esperanza (2008). “[Conocimiento etnoecológico de los hongos entre los indígenas Uitoto, Muinane y Andoke de la Amazonía Colombiana](#)”. En: *Acta Amazónica*, vol. 38, N.º 1, pp. 17-30.
- Weller, Susan y Romney, Kimball (1988). *Systematic Data Collection*. Sage Publications, Newbury Park, Qualitative Research Methods Series, 10.
- Yamin-Pasternak, Sveta y Pasternak, Igor (2020). “Ethnomycology”. En: Callan, H. (ed.). *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons, Ltd., Nueva Jersey. DOI:[10.1002/9781118924396.wbiea2088](https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2088)
- Zuna-Llanos, Gladys (2017). “El Idioma Quechua”. En: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos, Nueva Época (Sevilla), Número Especial*, pp. 145-156.





R e s e ñ a

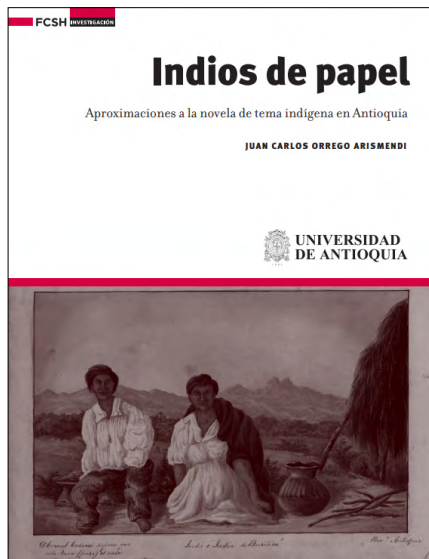
# Reseña del libro *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia*, de Juan Carlos Orrego Arismendi

DOI: <http://dx.doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a09>

Ernesto Mächler Tobar

Université de Picardie Jules Verne, Francia. Dirección electrónica: [ernesto.machler@u-picardie.fr](mailto:ernesto.machler@u-picardie.fr)

Texto recibido 24/12/2020; aprobación final: 07/02/2021



John Jairo Arboleda Céspedes, Rector Universidad de Antioquia  
John Mario Muñoz Lopera, Decano Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Sneider Rojas Mora, Jefe Departamento de Antropología  
Darío Blanco Arboleda, Editor [dario.blanco@udea.edu.co](mailto:dario.blanco@udea.edu.co)  
Página web: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin>  
Dirección electrónica: [boletin@antropologia@udea.edu.co](mailto:boletin@antropologia@udea.edu.co)



BOLETÍN DE  
**ANTROPOLOGÍA**  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Este número contó para su publicación con el apoyo del Fondo de Revistas Indexadas y el Fondo de Revistas Especializadas. Vicerrectoría de Investigación. Asimismo, el apoyo económico del Departamento de Antropología y la Maestría de Antropología. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia.



Colombia —y no es el único país latinoamericano— sigue deleitándose de haberse definido como pluriétnica y multicultural en su reciente cambio de constitución. En realidad poco se ha hecho para un real avance de la conciencia social, pues el indio sigue estigmatizado como un *uno* diferente, un *otro* que finalmente se intuye distinto e invisible. Con la honrosa excepción de José Eustasio Rivera, nuestro país no ha conocido una obra indigenista de envergadura internacional. Ello puede deberse no solo a la escasa visibilidad del indígena, sino también al pequeño porcentaje que este representa entre la población colombiana: 4,4%, según el último censo de 2015. El novedoso libro del antropólogo paisa Juan Carlos Orrego Arismendi, es una significativa contribución a los estudios literarios que abordan la ficcionalización del indígena en la novela. Su autor lo califica como “un ensayo de divulgación antes que un informe técnico o un documento para especialistas” (pág. 9). Si bien él ha estudiado con profundidad en textos y artículos académicos esta presencia del indígena en la novela, su labor nunca ha dejado de lado la importante tarea de una difusión al alcance de los no especialistas, como lo ha demostrado con su excelente libro, *Antropólogo de poltrona* (2018), resultado de un blog que no cesa de crecer, invitando a la meditación. La bella textura de su escritura se destaca en su diario *Viaje al Perú* (2010), y se hace patente en sus libros de relatos, *Cuentos que he querido escribir* (1999) y *La isla del Gallo* (2013).

Este ensayo se divide en cinco partes. La primera hace un estado de la cuestión del análisis teórico sobre esta categoría particular de novela. Imposible olvidar los canónicos textos de la puertorriqueña Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (1934), completado por Aída Cometta de Manzoni (1940); del peruano Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980), y del cubano Julio Rodríguez-Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista* (1980). Y las tesis inéditas de Ernesto Porras Collantes (1968), Jean Keller (1971) y Ernesto Mächler Tobar (1998). Todos estos trabajos son aproximaciones por parte de analistas literarios; la nueva luz que ofrece un lector antropólogo permite otros sesgos y ángulos de visión. Orrego recuerda el proceso evolutivo que parte de una literatura denominada indianista, pasa por la indigenista, continúa en la neoindigenista, para terminar en la bifurcación actual entre nueva novela histórica y testimonios indígenas. La progresión podría leerse según el incremento de la participación del indígena ficcional, que culmina cuando este recupera y se convierte en artífice de la voz enunciativa, como lo hace tempranamente el wayúu Antonio Joaquín López con su novela *Los dolores de una raza* (1956). Sin embargo, el desarrollo literario no ha terminado: “habrá novela indigenista mientras no haya una integración plena de los estratos socioculturales que se enfrentan al interior de los países en que se escriben las novelas”, afirma Orrego (pág. 30). Es evidente que confrontamos el problema de las etiquetas, asfixiantes como un corsé, en especial desde el punto de vista de la crítica; no obstante, más importante que la etiqueta es la coherencia literaria del texto, primigenia, verosímil y suficiente en sí.



Por cierto, recuérdese que la reciente calificación de “etnopoésia” no solo limita, sino que le niega de paso el íntegro acceso a la literatura universal en calidad de par. Orrego propone un rompimiento al discutir la validez de las clasificaciones, a pesar de su uso práctico.

*Indios de papel*, su bello título, parece hacer referencia no exclusivamente a la presencia de estos en los libros impresos, sino a la insistencia con que sus autores, blancos o mestizos, los conminan a actuar en un papel poco verosímil, con desconocimiento de su realidad social y existencial, como los niños que hacen monstruos de papel y pegante para trascender su miedo. El indígena personaje “no puede ser asumido como el reflejo equivalente de ninguna entidad étnica” (pág. 18). Esta casi inexistencia no deja de ser maniquea, contraponiendo el *ser indio* al *no ser indio*, cuando debe leerse un enfrentamiento entre el colonizado y el colonizador. Indio genérico que abarca entonces una avasalladora diversidad de etnias, culturas, lenguas y religiones. Al imponerse una delimitación político-administrativa, Orrego opta por Antioquia (Colombia), de donde es oriundo. Propone centrar su análisis en las siguientes novelas de tema indígena, NTI, una expresión neutral que obvia las etiquetas: *Lejos del nido* (1924) de Juan José Botero (1840-1926), *Toá. Narraciones de caucherías* (1933) de César Uribe Piedrahita (1896-1951) y *Andágueda* (1946) de Jesús Botero Restrepo (1921-2008): “Esas tres novelas conforman un grupo ‘natural’” (pág. 36), pues en ellas un protagonista blanco se radica en medio de una comunidad india, y permiten una lectura del choque cultural que conlleva dicha experiencia. De paso constituyen una ventana abierta para observar la construcción de la “antioqueñidad”, lo que explica, a su vez, la defensa acérrima que ciertas novelas menores recibirán de la crítica local. Cada una de ellas está acompañada de una concisa biografía del autor, un resumen del argumento, las características del indio como personaje, el tipo social construido, una revisión de la crítica y un balance final. Su aporte más valioso es quizá este recuento y balance de la recepción de las novelas, que permite intuir, entonces la evolución del pensamiento social.

La segunda parte, una introducción a la NTI propiamente antioqueña, considera en varias etapas una veintena de novelas escritas entre 1896 y 2014, exceptuando las tres del corpus principal. La primera colada se inicia con *El Dorado* (1896) de Eduardo Posada Muñoz, y corresponde a aquellas novelas donde, si bien existe un fiel apego a la historia, el indígena es caracterizado como un bárbaro, solo redimible gracias a la evangelización. La obra conquistadora es presentada de forma laudatoria, y se hace reiterativa “la anagnórisis argumental que descubre a la protagonista, tenida por india, como la hija ignota de un blanco” (pág. 38). Todas estas características son típicas de las novelas de molde romántico. Se observa una oposición radical indio/blanco: “estos son bellos, bien puestos, prósperos, cultos, de trato suave, buenos católicos y generosos, los indios son feos y sucios, miserables, [...] ignorantes, toscos, supersticiosos y desalmados” (pág. 44). En ambos casos, todo ello constituye parte de la herencia biológica. Recuérdese que un discurso similar de defensa de la raza blanca



es empleado por varios intelectuales como José María Samper (1828-1888), por solo citar uno. Su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas* (1861) lo hace patente: la civilización se halla en la capital fría e incontaminada, relegando la barbarie a las zonas húmedas y templadas donde viven indios y negros. El mestizaje conservará las “taras” y sus malas inclinaciones, y puede ser excluido de la nación en estructuración. Con facilidad se concibe al indígena como un ser postrado y melancólico (Cf. Armando Solano). No es extraño, entonces, que siga siendo recurrente el tópico de la indígena bella y sensual, pero con desconocimiento de la pasión erótica, como si no hubiera transcurrido el tiempo desde el siglo XVI, cuando Buffon anotó en su *Histoire naturelle* que el salvaje poseía genitales pequeños y no mostraba ningún ardor por la hembra.

Viene la serie correspondiente a la modernización, en los albores del siglo XX. El extractivismo de las riquezas naturales (petróleo, oro, sal, caucho, maderas, quina), por lo general en zonas indias, conlleva el desplazamiento forzado de estas poblaciones, consideradas como postradas y pusilánimes, propias de una raza vencida. Durante la segunda mitad del siglo, el planteamiento extractivo cede paso a obras menos densas, sociológicamente hablando, donde el indio genérico es amoral y antiheroico, una tercera colada. Las novelas escritas en este periodo son generalmente resultado de una experiencia personal del autor, y algunas excepciones revelan un conocimiento más profundo de la realidad antropológica. Se ficcionaliza un indígena étnicamente precisado, como en *El camino del caimán* (1996) de Javier Echeverry Restrepo. Más recientemente y por la celebración del V Centenario, una pléthora de novelas cae en la modalidad denominada nueva novela histórica. Incorporan el mito en la ficcionalización, introducen la parodia y lo lúdico, así como la anacronía deliberada, léase “la reivindicación de la invención literaria como única manera de dar cuenta del pasado” (pág. 65). Piénsese en *Los abuelos de cara blanca* (1991) de Manuel Mejía Vallejo, o en *El valle de los perros mudos* (2000) de Juan Gil Blas. La visión del indígena, más sólido como personaje, se hace objetiva y compleja, lo que refleja una conciencia antropológica moderna con mayor dominio conceptual. *Muy caribe está* (1999) de Mario Escobar Velázquez es un ejemplo justo. No obstante, continúa siendo reiterativa “la oposición estructural entre el indio opulento del pasado y el indio en situación de precariedad del presente” (pág. 83). Léase, el mejor indio ficcional es el indio muerto, para parafrasear la consabida consigna.

El rapto de Filomena, niña blanca de familia acomodada, por los indios Mateo Blandón y Romana Grisales, constituye el argumento de *Lejos del nido* de Juan José Botero. Los indios, presentados como genéricos y sin pertenencia a una etnia definida, la obligan a trabajar para ellos como criada doméstica y posteriormente la venden a un circo. La trama conoce un feliz desenlace, *in articulo mortis*. El maniqueísmo es primario: indígenas infernales frente a una Filomena angelical, lo cual corresponde ciertamente a la justificación de las posiciones sociales de la segunda mitad del siglo XIX, razas indias irrecuperables y blancos arquetipo de la

civilización heredada de Europa. Las “taras de la raza” que portan negros e indígenas no pueden ser integradas en el crisol de la antioqueñidad incontaminada, que los condena a permanecer en posición subalterna. La fatalidad del indio “lo condena al repudio y la proscripción” (pág. 108), inapto para integrar el proyecto de nación. Orrego indica que esta novela no cuestiona “el mecanismo de fatalidad natural que está en la base de esa herencia” (pág. 110). Con pocas excepciones, la recepción crítica posterior ha sido bastante laudatoria con la novela. Algunos autores discuten sobre el uso del castellano por parte de los protagonistas, pero acaso olvidan que calificar el “correcto” uso del idioma es una encarnación de la opresión que emplea el poder dominante.

En *Toá*, la región amazónica, agredida por el auge cauchero y la omnipresencia de la Casa Arana, conforma el marco en el que se inserta al indígena. El idilio de un médico blanco y la india Toá se ve frustrado por la muerte de esta y del hijo que espera. El término indios corresponde aquí exclusivamente a los grupos sionas, huitotos y carijonas, diezmados durante el *boom* cauchero. Son “hombres fornidos, aptos para el trabajo y en grado sumo alegres” (pág. 115). Ornamentaciones, alimentos y bebidas, elementos de la cultura material y consumo de yagé son descritos cuidadosamente, tal un manual etnográfico. No obstante, los indios personajes tienen mejor valoración de acuerdo a su cercanía con el blanco. Por cierto, algo similar se observa en el pensamiento social de la época: entre más resistencia oponen a la integración, al avance del progreso o a la evangelización, más salvajes son considerados. Orrego sostiene que la defensa de los indígenas y de la nacionalidad colombiana por parte del cauchero blanco, en oposición a la actitud abyecta, codiciosa y criminal del peruano, no representa una visión maniquea, pues “todos los colonos que están en la selva —sin importar su procedencia o nacionalidad— se reconocen como violentos y parcialmente empujan a los indios a secundarlos” (pág. 129). Se presenta una oposición entre *nosotros* y *ellos*, entre blancos e indios, el paisaje domesticado y la naturaleza indómita. Si el indio *es* intrínsecamente naturaleza y se expresa como las bestias, el blanco encarna la cultura y, para recordar las lecciones de Hegel, el primero es histórico, el segundo ahistórico. El uno posee una cultura escrita, el otro una oral. Ello se emparenta con la propuesta de Claude Lévi-Strauss, entre *nature* y *culture*, entre lo crudo y lo cocido. La novela y las ediciones sucesivas reflejan una valoración admirada de la novela de Uribe Piedrahita.

La región del Chocó y sus mineros, circunscribe la novela *Andágueda*. Un paisa emprendedor, Honorio, se enamora de la indígena Clara Rosa Querégama. Presionado por los forasteros blancos debe refugiarse en el Alto Andágueda, donde nace su hijo Manuel. Honorio se convierte en explotador con la pretensión de acumular una riqueza que “legar a su hijo y compensarlo así por la condición étnica en que lo ha traído al mundo” (pág. 155), lo que lo lleva a asesinar al nuevo concurrente por el control de la explotación. Abandona su familia y su rastro se pierde en la selva. Años después, Manuel decide radicarse en la ciudad, como si el mestizaje empujara

a migrar hacia la urbe. Es evidente el interés por la veracidad etnográfica, secundada por descripciones de ritos, costumbres y lingüística, aunque nunca se mencione a los emberá como etnia ficcionalizada. Aquí el indio pertenece a la tierra: su entierro constituye una siembra que cierra y reinicia el ciclo de la vida. Se le concibe como vestigio de una especie en vía de extinción, víctima de la expropiación por el colono aventurero, esquema que, no obstante, se reproduce al interior mismo de la etnia. Sin maniqueísmo, el indio es presentado como un ente profundamente fatalista: en síntesis, es naturaleza y como ella explotable. Los afrocolombianos se integran como tercer elemento con el que estructurar relaciones sociales definidas que fundamentan una sociedad heterogénea. Orrego considera que a los ojos de Botero, este mestizaje no es otra cosa que una propuesta de *ablancamiento* sucesivo de la raza india: el choque con la civilización es mortal. Es una novela poco estudiada y, por lo general, se elude su carácter de NTI al privilegiar la ficcionalización de la colonización paisa de la selva chocona: el colono blanco se impone sobre el indio.

¿Y la Antioquia moderna? En su literatura desaparece la homogeneidad ficcional del indio y permanece “la conciencia de una diferencia metafísica inconciliable” (pág. 152), a la par que crece la posibilidad de las lecturas polisémicas. Está geográficamente ausente en una NTI que “propone, sobre todo, encuentros con comunidades indias no inmediatas, relegadas en el tiempo y el espacio” (pág. 193). Ello es evidente consecuencia del interés primordial por hacer el elogio de una colonización épica, donde el indio, más que un ser civilizado, representa un freno al progreso, una alteridad invisible. Orrego, evocando la clasificación propuesta por Julio Rodríguez-Luis, considera como único ejemplo de testimonio indígena antioqueño el de José Joaquín Domicó, Juan José Hoyos y Sandra Turbay, *Janyama. Un aprendizaje de jaibaná* (2002), lo que no es exacto. Piénsese, entre otros, en el libro de Elena Rey, editora de *Antigua era más duro: hablan las mujeres indígenas de Antioquia* (2009).

El corpus escogido permite constatar que, pese a los agrupamientos temáticos, la evolución de la NTI antioqueña no solo sigue los pasos evolutivos de su género, sino que incrementa, por lo general, la importancia de una representación de relativismo cultural gracias al empleo de las modernas técnicas narrativas de fragmentación y discontinuidad, y a servirse del mito y otras formas discursivas. Pero todo ello “deriva en un férreo escepticismo frente a la posibilidad de representar la alteridad” (pág. 189), sostiene Juan Carlos Orrego. En las tres novelas principales, el protagonista blanco se incorpora al mundo indígena, adquiriendo, entonces, una mirada casi etnográfica. Recordemos que para plasmar y transmitir este tipo de observación es vital “desacostumbrarse a asumir como natural lo que es cultural”, para evocar a François Laplantine en *La description ethnographique* (1996). Es necesario descubrir ese preciso equilibrio entre “lo cercano y lo lejano, lo interior y lo exterior, la unidad y la pluralidad, lo universal y lo particular, lo concreto y lo abstracto [...] la descripción y la explicación”. Quizá en esta dificultad mayor resida

el que no tengamos una excelente novela indigenista en Colombia. La palabra clave la tiene ahora, más que nunca, el escritor indígena.

### **Referencias bibliográficas**

Orrego-Arismendi, Juan Carlos (2020). *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia*. Fondo Editorial FCSH, Universidad de Antioquia, 205 páginas.

# Guía de estilo para la presentación de contribuciones al *Boletín de Antropología* (BDA)

## *Introducción*

En esta guía podrá encontrar los lineamientos para la presentación de contribuciones para el *Boletín de Antropología* de la Universidad de Antioquia. Su objetivo es orientar a los autores en la presentación formal de sus textos y agilizar el proceso de unificación y edición de los mismos.

## *Requerimientos generales*

El BDA publica contribuciones originales en una amplia variedad de posibilidades, así: artículos de investigación científica, artículos de revisión o estados del arte, artículos cortos, reportes de caso, revisiones de tema, ensayos, traducciones, transcripciones, reseñas bibliográficas, cartas al editor y ensayos visuales.

Las contribuciones deben ser enviadas totalmente terminadas a la dirección de correo electrónico y deben tener una extensión de siete mil (7.000) a diez mil (10.000) palabras (excepto los artículos cortos, reportes de caso, revisiones de tema y reseñas, cuya extensión se indicará más adelante). La extensión incluye los preliminares, el cuerpo, las notas al pie de página y de fotografía, y también la bibliografía. Los documentos se presentan en tamaño carta a doble interlínea y con un tamaño de letra de 12 puntos en fuente Times New Roman —incluidas las notas al pie—. Las fotografías y los gráficos deben ser referenciados con pie de foto o figura, de tal manera que sea posible su plena identificación e inclusión en el texto. Es necesario enviarlos en archivo separado del texto en formatos JPG, PNG o PDS en alta resolución (mayor a 900 KB).

Los autores cuyas contribuciones sean publicadas en el *Boletín de Antropología* indicarán de manera explícita que su contribución es original, no ha sido publicada en otra revista (digital e impresa), libro u otro medio de difusión, y aceptarán que sus colaboraciones académicas puedan difundirse en otros medios, uso que el *Boletín* autorizará siempre y cuando se haga una clara referencia a la fuente y se haya solicitado permiso al editor de la revista.

En caso de que el texto sea el resultado de un proceso de investigación, es necesario mencionarlo de manera explícita, ubicando la entidad que apoyó la investigación. Toda reescritura o actualización de un texto ya publicado deberá ser advertida al Comité Editorial, e incluir un pie de página que explique en qué consiste la novedad de la versión publicada.

### **Preliminares y estructura**

Cada contribución debe tener los siguientes datos al inicio de cada documento y debe seguir el siguiente orden sugerido:

Título de la contribución

Nombre de autor 1

Filiación institucional

Dirección electrónica

Título y formación académica

Nombre de autor 2 (en caso de haberlo)

Filiación institucional

Dirección electrónica

Título y formación académica

Resumen (máximo 100 palabras)

Palabras clave (necesarias para la inclusión del documento en bases de datos)

### **Contribuciones**

Todas las contribuciones deben atender las siguientes condiciones: usar el sistema métrico decimal para todas las medidas, excepto en citas textuales. Cuando no van seguidos de unidades, los números enteros hasta quince se escriben en palabras (uno, dos, once). Los decimales se señalan con coma y los miles con punto; también los millones (6.315.845). Se debe utilizar el sistema de 12 horas: 7:30 p. m, y el sistema *natural* de fechas así: 6 de abril de 1776. Las coordenadas geográficas se citan así: 4°47'25 Norte, 73°39'36 Oeste. Las fechas que hacen alusión a tiempos arqueológicos usan las abreviaturas a. p. (antes del presente), d. C. (después de Cristo) y a. C. (antes de Cristo). En fechas de C<sup>14</sup> sin calibrar se indica el rango de error y el número de laboratorio: 1200 +/- 60 a. p. Las fechas calibradas se deben indicar claramente: 2279-2232 cal a. C. (Programa Oxcal). Los nombres taxonómicos de plantas y

animales se escriben en latín y en cursiva. Es necesario recordar que abreviaturas como sp., spp., etc. no son nombres propiamente dichos y no van en letra cursiva.

### ***Tipos de contribuciones:***

El *artículo de investigación científica* corresponde a una contribución en la que se presentan los resultados de una investigación científica. Debe contener título descriptivo y corto, e indicar las características de la investigación que origina el documento; se puede usar una nota al pie para ello. El artículo de investigación científica debe contener los siguientes apartados: introducción (contexto geográfico, problema y objetivo); marco de referencia teórica; metodología, métodos y técnicas (incluir la población y muestra, si es del caso); resultados; discusión; agradecimientos y bibliografía citada; se pueden incluir subtítulos cuando sea conveniente. Su extensión es entre 7.000 y 10.000 palabras.

Los *artículos de revisión o estado del arte* son contribuciones de investigación documental que favorecen el estudio del conocimiento acumulado dentro de un área específica. Los apartados a considerar son: introducción (problema, objetivo y contexto), presupuestos conceptuales desde donde se hace la revisión, desarrollo (resultados de investigación) y consideraciones finales, agradecimientos y bibliografía citada. Su extensión es entre 7.000 y 10.000 palabras.

Los *artículos cortos* son manuscritos breves que presentan resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una rápida difusión. Su extensión es entre 3.000 y 5.000 palabras y se estructura de la misma manera que el artículo de investigación.

Los *reportes de caso* corresponden a la contribución que da cuenta de los resultados de un estudio sobre una situación específica con la intención de mostrar las experiencias técnicas y metodológicas de un caso específico. Incluye una revisión sistemática y comentada de la bibliografía sobre casos similares. Estos reportes de caso tienen en su estructura: introducción (problema, contexto, objetivo), metodología, métodos y técnicas (incluir la población y muestra, si es del caso), resultados parciales, agradecimientos y bibliografía citada. Su extensión es entre 3.000 y 5.000 palabras

Las *revisiones de tema* son revisiones críticas de un tema en particular. Su extensión es entre 3.000 y 5.000 palabras.

El *ensayo* es la contribución hecha por un solo autor en el que se expone de manera argumentativa su punto de vista y sus posiciones frente a un tema específico. Es un texto que se guía por una pregunta y es de carácter libre en su escritura. Los ensayos no requieren una estructura de investigación científica. Su extensión es entre 7.000 y 10.000 palabras.



Las *traducciones* son el paso literal y contextual de un documento publicado en un idioma como inglés, francés o portugués al español. Requieren los permisos correspondientes.

Las *transcripciones* son el paso de un documento de archivo histórico (fuente primaria) al formato de imprenta contemporáneo. Requieren los permisos correspondientes.

La *reseña bibliográfica* se refiere a las contribuciones cortas en las que se comunica a los lectores especializados en el área de conocimiento del *Boletín de Antropología* los libros de reciente publicación tanto en el ámbito nacional como internacional. Máximo 2000 palabras.

Las *cartas al editor* son comunicaciones académicas hechas en torno al sentido de una publicación anterior, y que provoquen el debate académico.

El *ensayo visual* es un formato incluido en el *Boletín de Antropología* desde el primer semestre de 2014. Con él se busca abrir un espacio para reflexionar sobre las imágenes en la producción antropológica. En el ensayo debe primar la imagen sobre el texto. Debe incluir entre 5 y 10 fotografías en alta resolución (más de 1.000 kb) en formato JPEG. El texto escrito que acompañe el documento visual debe incluir el pie de foto de las imágenes (fecha y lugar donde se tomaron) así como las especificaciones de la composición y ubicación en el ensayo. Las fotos no deben tener retoque digital, marcas de agua u otro tipo de indicaciones sobreimpresas (la fecha en que se tomó la fotografía, por ejemplo). Máximo 2000 palabras

El texto del ensayo debe incluir una referencia al seguimiento de principios éticos en la captura de imágenes, proceso que debe ser respetuoso de la dignidad de las personas.

## **Referencias bibliográficas**

El BDA adapta las normas Chicago de citación y referenciación para sus publicaciones. La lista de referencias bibliográficas se ordena alfabéticamente empezando por el apellido del primer o único autor, se utiliza la sangría francesa (1 cm), siempre se escribe el nombre del autor, nunca se utilizan guiones sostenidos para reemplazar apellidos. Todas las obras consultadas se referencian en el listado bibliográfico, revisar que no se presenten referencias que no hayan sido citadas en el texto. Cuando un autor tenga más de una obra en el mismo año, se diferencian una de otra mediante el uso de letras a, b...y así sucesivamente. Para las referencias se recomienda utilizar, además de las aceptadas por las academias de la lengua española, portuguesa, francesa e inglesa, las siguientes abreviaturas: edición (ed.); edición revisada (ed. rev.); editor (ed.); traductor (trad.); sin fecha (s.f); volumen (vol.); número (N.º); parte (pt.); informe técnico (inf.téc); suplemento (supl.).

### *Libro en físico*

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1986). *Desana. Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*. Procultura, Bogotá.

Hodder, Ian y Orton, Clive (1990). *Análisis espacial en arqueología*. Editorial Crítica, Barcelona.

Cabrera, Gabriel; Franky, Carlos y Mahecha, Dany (1999). *Los níkak nómadas de la amazonía colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Plazas, Clemencia; Falchetti, Ana María; Sáenz Samper, Juanita y Archila, Sonia (1993). *La sociedad hidráulica Zenú. Estudio arqueológico de 2000 años de historia en las llanuras del Caribe colombiano*. Banco de la República, Museo del Oro, Bogotá.

Cuando son más de seis autores se menciona el apellido y el nombre del primer autor, y se agrega la abreviatura *et al.*

### *Autores considerados clásicos, o en los que sea necesario indicar la fecha de la primera publicación*

Hobbes, Thomas ([1651] 2007). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

### *Libro con dos o más ediciones*

Shepsle, Kenneth y Bonchek, Mark (2005). *Las fórmulas de la política: instituciones, racionalidad y comportamiento*. 8ª Ed. Taurus, Centro de Investigación y Docencia Económica, Toluca.

### *Libro con editor, coordinador, compilador, etc.*

Ulloa, Astrid (ed.). (2011). *Perspectivas culturales del clima*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo (eds.). (1997). *Antropología en la Modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Jimeno, Myriam; Murillo, Sandra Liliana y Martínez, Marco Julián (eds.). (2012). *Etnografías contemporáneas: trabajo de campo*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

### *Libro Traducido*

Schipani, Sandro (2010). *La codificación del Derecho romano común*. [Traducido del italiano de *La codificazione del diritto romano*, 2008. Giappichelli, Torino. Traducido por José Felix Chamie]. Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

### *Libro en línea*

Carrasquilla, Tomás (1936). *Novelas*. [En línea:] <http://www.bibliotecanacional.gov.co/colecciones/node/103>. (Consultado el 3 de febrero de 2013).

### *Libro publicado electrónicamente*

Kurland, Philip y Lerner, Ralph (eds.). (1987). *The Founders' Constitution*. University of Chicago Press, Chicago. [En línea:] <http://presspubs.uchicago.edu/founders/>. (Consultado 28 febrero de 2010).

### *Capítulo de libro*

Cicerón, Marco Tulio (1971) “Carta primera a su hermano Quinto.” En: Correa, Álvaro (ed.). *Cartas*. Alianza, Madrid, pp. 45–69.

Cronin, Benjamin (2014). “Espías en el campo. Conocimiento local, acción de masas y frustración del poder imperial en Massachusetts durante la Revolución Americana”. En: Reyes Cárdenas, Ana Catalina; Montoya Guzmán, Juan David y Gómez González, Sebastián (eds.). *El siglo XVIII americano. Estudios de Historia Colonial*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 315-336.

Vargas Arenas, Iraida y Sanoja, Mario (1999). “Archaeology as a social science. Its expresión in Latin America”. En: Politis, Gustavo y Alberdi, Benjamin (eds.). *Archaeology in Latin America*. Routledge, Londres y Nueva York, pp. 59–75.

### *Prefacio, prólogo, introducción o parte similar de un libro*

Kennedy, Duncan (2004). *Prólogo a Teoría impura del derecho: la transformación de la cultura jurídica latinoamericana*, por Diego Eduardo López, XI-XIX. Legis, Bogotá.

### *Capítulo publicado originalmente en una fuente diferente a la consultada*

Cicerón, Marco Tulio. “Carta primera a su hermano Quinto.” En: Correa, Álvaro (ed.). *Cartas*. Gredos, Madrid, pp.24-40. Publicado originalmente en Escobar, Ramiro (trad.). (1971). *Obras completas de Cicerón*. Alianza, Madrid.

### *Artículo de Publicaciones periódicas impresas*

Isaza, Juliana (2015). “La Antropología física y el diagnóstico del sexo en el esqueleto a partir del cráneo: métodos actuales y futuras perspectivas”. En: *Boletín de Antropología*. Medellín, vol. 30, N.º 50, pp. 94 -26

### *Artículo con DOI (Digital Object Identifier)*

Inclán, María de la Luz (2008). “From the ¡Ya Basta! to the Caracoles: Zapatista Mobilization under Transitional Conditions.” En: *American Journal of Sociology*, vol. 113, N.º 5, pp. 1315-1328. DOI:10.1086/525508.A

### *Artículo consultado en línea*

Way, Lucan (2005). “Rapacious individualism and political competition in Ukraine, 1992-2004”. En: *Communist and Post-Communist Studies*, vol. 38, N.º 2, pp. 189-97. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/1078814>. (Consultado el 9 de septiembre de 2011).

### *Artículo publicado originalmente en una fuente diferente a la consultada*

Polanyi, Karl (1994). “Nuestra obsoleta mentalidad de mercado”. En: *Cuadernos de Economía*. vol. xiv, N.º 20, pp. 249-266. Originalmente publicado en *Commentary* 13, 1947, 109-117. Esta versión proviene de Polanyi, Karl (1980). En: Einaudi, Giulio (ed.). *Economie Primitiev, arcaiche e moderne*, Turín. Traducción de Alberto Supelano.

### *Artículo publicado en un periódico*

Ortiz, Román. “La trampa de la Justicia Transicional.” *El Espectador*, 22 de octubre de 2011.

### *Artículo publicado en un periódico y consultado de la versión electrónica*

“De nuevo la crueldad.” *Semana*, 1 de octubre de 2011. [En línea:] <http://www.semana.com/nacion/nuevo-crueldad/165057-3.aspx>. (Consultado el 25 de octubre de 2011).

### *Reseña de un libro publicado en una revista*

Perez de los ríos, Julián de Jesús (2015). “Cultura política y gobierno alternativo: el caso del gobierno del Taita Floro Tunubalá en el departamento del Cauca”. Reseña de *En minga por el Cauca: el gobierno del Taita Floro Tununbalá, 2001-2003*, por Gow, David D. y Jaramillo Salgado, Diego (2013). Bogotá, Editorial Universidad del Rosario. En: *Boletín de Antropología*, vol. 30, N.º 50, pp. 243–245.

### *Normas jurídicas*

Constitución política de Colombia (1991). 2da. Ed. Bogotá, Legis.

### *Artículo de la constitución*

Constitución política de Colombia (1991). Artículo 13 [Título II]. 2da. Ed. Bogotá, Legis.

### *Ley o decreto consultado en línea*

Congreso de Colombia (8 de febrero de 1994). Ley 115, Ley General de Educación. Consultado en: DO: 41.214.

Congreso de Colombia (8 de febrero de 1994). Ley 115, Ley General de Educación. Artículo 10. [Título II]. Consultado en DO: 41.214.

### *Sentencia*

Corte suprema de Justicia, Sala de Casación Penal (12 de noviembre de 2014). Sentencia SP155512–39392. [MP Fernando Castro].

### *Código*

Código de procedimiento penal (2006). 3ra Ed. Legis, Bogotá.

### *Documentos inéditos*

#### *Tesis y trabajos de grado impresas*

Rico, Jaime (2011). *Modelo para el estudio del sistema de parentesco Tunebo*. Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia.

Montejo, Fernando (1994). *Un acercamiento a la dinámica cultural prehispánica en el bajo río Sinú y sur de la serranía de San Jacinto*. Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

#### *Tesis y trabajos de grado en línea*

Cuesta Rueda, Juan Esteban (2014). *Hacia un estudio del pensamiento ambiental*. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia. [En línea:] <http://www.udea.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis308.pdf>. (Consultado el 8 de abril de 2012).

#### *Ponencia presenta en un encuentro o congreso*

Jaramillo, Susana (2007). *La gestión social con grupos étnicos. Un reto en el logro de la sostenibilidad social y ambiental de la línea de transmisión de energía eléctrica Bolívar – El Copey – Ocaña – Primavera a 500 kV y obras asociadas*. Presentado en: Primer congreso CIER de la Energía. Medellín, 14 de abril.

### *Documentos de Archivo Histórico*

Archivo Histórico de Antioquia (AHA). Documentos generales. Tomo 55, Doc. 8792, f. 18 r.

Archivo General de la Nación (AGN). Milias y Marina, To. 138. f. 719v.

### *Recursos en línea*

#### *Página de internet*

Google Inc. 2013. *Política de privacidad de Google*. [En línea:] [https://www.google.com/intl/es-419\\_co/policies/privacy/](https://www.google.com/intl/es-419_co/policies/privacy/). (Consultado el 17 de octubre de 2014).

#### *Entrada o comentario de un blog*

Orrego Arismendi, Juan Carlos (30 de junio 2015). “Antropología andante”. En: *Antropólogo de Poltrona*. [Entrada de Blog]. [En línea:] [http://antropoltrona.blogspot.com.co/2015\\_06\\_01\\_archive.html](http://antropoltrona.blogspot.com.co/2015_06_01_archive.html). (Consultado el 4 de mayo de 2016).

#### *Podcast*

Rojas, Sneider (15 de agosto de 2015). *La etnografía* [Audio en podcast]. [En línea:] [http://www.ivoox.com/etnografia-segun-sneider-rojas-audios-mp3\\_rf\\_6802495\\_1.html](http://www.ivoox.com/etnografia-segun-sneider-rojas-audios-mp3_rf_6802495_1.html). (Consultado el 3 de diciembre de 2015).

#### *Película*

Joffe, Roland (Director); Ghía, Fernando y Puttnam, David (Productores) y Bolt, Robert (Guión) (1986). *La misión* [película]. Warner Bros, Reino Unido.

#### *Serie de televisión*

Olivares, Javier (Creador) y Banacolocha, Jaume (Productor) (2012). *Isabel* [Serie de televisión]. Televisión Española, España.

#### *Episodio de serie de Televisión*

Goetsch, David (Escritor) y Cendrowski, Mark (Director) (2007). “The Middle-earth Paradigm”. [Episodio de Serie de televisión]. En: Molaro, Steven y Collier, Micahell (Productores) *The big bang theory*. CBS, Estados Unidos.

### *Audio*

García, Fulgencio (1959). *La Gata golosa* [Grabada por Radio difusora Nacional de Colombia]. En: Hecho a mano [CD] Bogotá, Colombia.

### *Imagen fotográfica*

Ocaranza, Manuel (1868). *The Dead Flower* [Pintura]. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

### *Imagen en línea*

Wolfgang, Widern (16 de octubre de 2016). *Sunset Pattern*. [Fotografía]. [En línea:] <https://www.flickr.com/photos/wildner/13540653025/>. (Consultado el 17 de octubre de 2016).

### *Redes sociales*

#### *Twitter*

Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo [teatromayor] (19 de enero de 2015). Vangelis, compositor de las partituras originales de Blade Runner y Carros de fuego es autor de la música de Paisajes <http://bit.ly/luzcasalenvivo> [Tuit]. [En línea:] <https://www.flickr.com/photos/wildner/30249709852/>. (Consultado el 6 de abril de 2016).

#### *Facebook*

Hawking, Stephen [stephenhawking] (19 de diciembre de 2014). Errol Morris' A Brief History of Time is a very respectful documentary, but upon a viewing last night, I discovered something profound and warming. The real star of the film is my own mother. [Estado de Facebook]. [En línea:] <https://www.facebook.com/stephenhawking/posts/749460128474420>. (Consultado el 3 de agosto de 2016).

#### *Video (YouTube, Vimeo, etc.)*

University of Bergen UiB (27 de mayo de 2010). *Et Plagieringseventyr*. [Archivo de video]. [En línea:] <https://www.youtube.com/watch?v=Mwbw9KF-ACY>. (Consultado el 27 de abril de 2013).



### *Correo electrónico o mensaje de texto*

Los correos electrónicos o mensajes de texto pueden ser citados en el cuerpo del texto

“En un mensaje de texto recibido por el autor el 22 de octubre de 2011, Cesar Rodríguez señaló que...” y no en una nota. Usualmente estas referencias son omitidas de la bibliografía. A continuación, se muestra las versiones más formales de citación. Referencia completa: 1 Nombre y Apellido del autor, correo electrónico recibido por el autor, día mes, año. Ejemplo: 1 César Rodríguez, correo electrónico recibido por el autor.

## **Compromisos éticos y buenas prácticas para la publicación de contribuciones en el *Boletín de Antropología (BDA)***

### 1. Compromisos del Comité Editorial y del editor de la revista:

- a) El Comité Editorial y el editor se abstendrán de publicar manuscritos que en su saber y entender consideren que no cumplen con los méritos académicos y científicos para su publicación.
- b) Todos los textos seguirán las normas dispuestas por el *Boletín de Antropología* en su Política Editorial y aquellas descritas en la “Guía de estilo para la presentación de contribuciones”.
- c) La responsabilidad de aceptar o rechazar un texto reposa en el Comité Editorial, quien se apoyará, para la decisión, en la evaluación de doble par ciego. Inicialmente el manuscrito será sometido a un prediagnóstico por parte del Comité Editorial y si, en consideración de dicho órgano, es viable que sea leído por pares académicos, el documento se enviará a dictaminación. Los evaluadores tendrán la posibilidad de emitir un concepto en cualquiera de los siguientes sentidos: aceptado, aceptado con modificaciones o rechazado. En el caso que se presente un concepto en el sentido “rechazado” y otro “aceptado con modificaciones” o “aceptado”, el documento se enviará a un tercer dictaminador para que dirima la situación. De esta manera, dos votos aprobatorios seguirán el proceso editorial, dos aprobados con modificaciones seguirán el proceso editorial y uno aprobado y otro aprobado con modificaciones, también seguirán el proceso editorial. En todo caso, siempre la decisión de publicar o no el artículo recaerá en el Comité Editorial, quien se apoyará en la Política Editorial.
- e) El Comité Editorial considera el principio de doble par ciego en el proceso de dictamen durante el proceso de evaluación. Esta se hará mediante un formato diseñado por el BDA en el que los criterios de evaluación son:
  - 1) ¿El título y el resumen son concisos y representativos del artículo?,
  - 2) ¿Las palabras clave son claras y suficientes?,
  - 3) ¿Se establece claramente el

propósito del artículo?, 4) ¿Las observaciones y los hallazgos son originales, importantes o significativos para el tema propuesto?, 5) De acuerdo con los datos presentados, ¿son apropiadas las conclusiones a las cuales se llega?, 6) ¿Se han subestimado algunas ideas o se les ha dado más importancia de la debida?, 7) ¿La parte formal del manuscritos es organizada, ilustrativa, necesaria o imprescindible?, 8) ¿Las referencias bibliográficas son suficientes, pertinentes, están bien citadas y actualizadas?

- f) El Comité Editorial podrá rechazar documentos que no cumplan con el área de conocimiento declarada por la revista o vinculada a ella. El rechazo y aceptación de todos los manuscritos sometidos a dictamen se entregará a los autores, sin el nombre del evaluador y mediante comunicación escrita enviada por el editor del BDA.
  - g) Informar a los autores, editores invitados y evaluadores de los avances y resultados de la publicación.
  - h) Garantizar la visibilidad de las contribuciones al *Boletín de Antropología*, señalando a los autores, evaluadores, editores invitados y público en general los indicadores bibliométricos de la producción del BDA.
  - i) El Comité Editorial se compromete a garantizar la confidencialidad de los manuscritos sometidos a evaluación.
2. Compromisos de los autores:
- a) Los autores deben atender lo dispuesto en la “Guía de estilo para la presentación de contribuciones” del *Boletín*. No se aceptarán investigaciones ya publicadas.
  - b) Los autores no podrán someter a evaluación de manera simultánea la misma contribución para su publicación en otras revistas.
  - c) Los autores indicarán, mediante las citas, las referencias y la bibliografía, las fuentes utilizadas para su investigación.
  - d) Los autores se comprometen a presentar de manera clara su contribución al BDA, señalando la naturaleza del manuscrito (investigación, reflexión, etc.), el contexto de financiación (pública o privada), filiación institucional y dirección electrónica.
  - e) Los manuscritos deben ser originales y para ello se solicitará una carta por parte del autor en la que se indique expresamente dicha condición.
  - f) Los autores deben respetar el anonimato de los entrevistados, si estos así lo solicitan. Igualmente, si el Comité Editorial lo requiere, deben anexar los consentimientos informados de entrevistas, la autorización para la publicación de imágenes de personas y las bases de datos que soporten su investigación.
  - g) Los autores se comprometen mediante una carta escrita a indicar las correcciones que asumen de las evaluaciones hechas por los pares

dictaminadores, así como a indicar las razones por las cuales no aceptan los comentarios.

- i) Una vez enviado el documento a evaluación, aceptadas las correcciones por el autor y enviado a corrector de estilo, el autor se compromete a mantener su manuscrito para publicación en el Boletín. Lo anterior se puede exceptuar justificando de manera explícita en una carta formal dirigida al Comité Editorial, las razones por las cuales se retira la contribución de manera intempestiva.
  - j) En caso de ser requerido, los autores se comprometen a presentar ante el Equipo Editorial del BDA, una constancia en la que se indique que la investigación que origina la contribución sometida y evaluada, contó con el aval de un comité de ética reconocido. En este documento se debe señalar si la investigación requería, o no, de un aval ético, y en caso de requerirse cuál fue el sentido de dicha consideración.
3. Compromisos de los evaluadores:
- a) Antes de hacer llegar al evaluador la contribución completa, se le enviará el resumen del manuscrito y se le preguntará si está en capacidad de participar en el proceso de evaluación. Si el evaluador, quien habiendo aceptado y recibido el documento completo, considera no estar calificado para dictaminar una contribución, deberá indicarlo al Comité Editorial en un plazo no mayor de diez días.
  - b) Todo evaluador tiene la responsabilidad de evaluar de manera objetiva los manuscritos que acepte revisar.
  - c) El evaluador tratará el manuscrito en revisión como un documento confidencial.
  - d) El evaluador debe hacer la revisión del texto en un plazo de máximo treinta días calendario.
  - e) El evaluador deberá argumentar su evaluación sobre la experticia en el tema, haciendo aportes que conduzcan a enriquecer la producción académica del *Boletín de Antropología*.
  - f) Los evaluadores no deberán utilizar información contenida en los manuscritos sin publicar.
  - g) Los evaluadores deben emitir un concepto respetuoso.

4. Consideraciones éticas del editor invitado:

El *Boletín de Antropología* considera como editor invitado a aquellos investigadores y académicos interesados en coordinar una sección del *Boletín de Antropología* o un número con una temática específica y delimitada.

- a) Es deber de todo investigador o académico interesado en ser editor invitado del *Boletín de Antropología* presentar un documento escrito al Comité Editorial en el que manifieste su deseo de coordinar una sección, dossier o número temático, en un volumen específico, y presentar los siguientes apartados en su comunicación: tema, objetivo y justificación. Además, filiación institucional,

- dirección electrónica y experiencia en el tema propuesto. El Comité Editorial evaluará la pertinencia de la propuesta y en caso de considerarla adecuada a los intereses académicos del *Boletín de Antropología* la aceptará o rechazará.
- b) El Editor invitado debe estimular a investigadores y académicos especialistas en el tema propuesto e indicarles su intención de organizar una sección, dossier o número temático en el BDA. Además, debe informarles acerca de la política editorial, la “Guía de estilo para la presentación de contribuciones”, y los parámetros éticos y de buenas prácticas para la publicación de contribuciones en el *Boletín de Antropología* (BDA).
  - c) El proceso de prediagnóstico y sugerencia de evaluadores recae en el editor invitado. No así la decisión final de publicar o no las contribuciones, ya que dicha labor será del Comité Editorial del BDA.
  - d) Es obligación del editor invitado hacer una presentación de las contribuciones que se encuentran a su cargo, a manera de contribución editorial.

## Boletín de Antropología Universidad de Antioquia Cupón de suscripción

Suscripción \_\_\_\_\_ Renovación \_\_\_\_\_ Suscripción de apoyo \_\_\_\_\_

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_ País \_\_\_\_\_

Suscripción a partir del número \_\_\_\_\_

Fecha \_\_\_\_\_ Firma \_\_\_\_\_

*Forma de pago*

Cheque o giro N.º \_\_\_\_\_ Banco \_\_\_\_\_ Ciudad \_\_\_\_\_

Giro postal o bancario N.º \_\_\_\_\_ Efectivo \_\_\_\_\_

Valor de la suscripción anual

Colombia \$60.000

Exterior USD 40

De apoyo \$55.000

Valor Boletín Vol. 32 N.º 53 \$36.000

Valor Boletín Vol. 33 N.º 54 \$40.000

Valor Boletín Vol. 32 N.º 54 \$40.000

Valor Boletín Vol. 34 N.º 55 \$40.000

Valor Boletín Vol. 33 N.º 53 \$40.000

Valor Boletín Vol. 34 N.º 56 \$40.000

— Las suscripciones pagadas con cheques de otras plazas deben adicionar \$4.000 por concepto de la transferencia bancaria.

— Todo pago debe hacerse a nombre de la Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología.

— Para su comodidad usted puede consignar el valor de la suscripción en cualquier oficina de Bancolombia cuenta 1053-7229522 a nombre de la Universidad de Antioquia, Departamento de Antropología. Si usted paga por estos sistemas, le sugerimos que conserve una fotocopia del recibo y envíe el original junto con el cupón de suscripción al Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

Solicite información sobre números anteriores en: [boletin@antropologia@udea.edu.co](mailto:boletin@antropologia@udea.edu.co)

### *Correspondencia y suscripciones*

Boletín de Antropología, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia.

Apartado 1226. Teléfono 219 57 78. Medellín, Colombia, Sudamérica

BOLETÍN DE

# ANTROPOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



DEPARTAMENTO  
DE ANTROPOLOGÍA

MEDELLÍN / COLOMBIA / ISSN 0120-2510 / eISSN 2390-027X