MÚSICA Y SOCIEDAD EN COLOMBIA TRASLACIONES, LEGITIMACIONES E IDENTIFICACIONES

MAURICIO PARDO ROJAS -editor académico-COLECCIÓN TEXTOS DE CIENCIAS HUMANAS

Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones

Mauricio Pardo Rojas

–Editor académico–



COLECCIÓN TEXTOS DE CIENCIAS HUMANAS

© 2009 Editorial Universidad del Rosario © 2009 Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas

© 2009 Lorena Aja Eslava, Ana María Arango, Michael Birenbaum Quintero, Deibys Carrasquilla Baza, Alejandro Cifuentes Rubiano, Beatriz Goubert Burgos, Adolfo González Henríquez, Alejandra Isaza Velásquez, Carlos Miñana Blasco, César Alejandro Montoya Villa, Jorge Nieves Oviedo, Mauricio Pardo Rojas, Alejandra Quintana Martínez, Juan Sebastián Rojas E., Hugues Sánchez Mejía © 2009 Peter Wade, por el prólogo

ISBN: 978-958-738-026-2

Primera edición: Bogotá, D.C., agosto de 2009
Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: Andrés Cote
Diagramación: Margoth C. de Olivos
Diseño de cubierta: Lucelly Anaconas
Impresión:
Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 No. 13-41 Tel.: 2970200 ext. 7724
editorial@urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones /
Mauricio Pardo Rojas, editor.—Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá:
Editorial Universidad del Rosario, 2009.
372 p.—(Colección Textos de Ciencias Humanas).

ISBN: 978-958-738-026-2

Música colombiana / Música popular — Colombia / Identidad Cultural — Colombia / I. Pardo Rojas, Mauricio / II. Título / II. Serie.

781.62861 SCDD 20

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Contenido

Prólogo	9
Peter Wade	
Introducción	13
Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia Mauricio Pardo Rojas	15
Aproximación a la práctica musical en el Medellín colonial,1685-1800 Alejandra Isaza Velásquez	60
De <i>bundes, cumbiambas y merengues vallenatos</i> : fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970 Hugues Sánchez Mejía	80
La "chisga musical": avatares de una práctica social en Bogotá Beatriz Goubert Burgos	100
Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global	114
Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres	132
Tradición <i>versus</i> mercado en la música del Caribe colombiano	155
Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano Deibys Carrasquilla Baza	170

etnodiversidadetnosiciaad identitaria en la epoca de la	192
Michael Birenbaum Quintero	
Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?	217
"Oiga maestro El que escribe gana". Entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes musicales locales	232
Identidad, comunidades y prácticas de la chirimía chocoana en Bogotá Alejandro Cifuentes Rubiano	252
Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital	269
Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré César Alejandro Montoya Villa	289
Del <i>fair and dance</i> al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza Lorena Aja Eslava	308
Localidad y cosmopolitanismo en "la tambora" de Santa Marta, Colombia Mauricio Pardo Rojas	333
Autores	368

Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?

Carlos Miñana Blasco*

Resumen

El artículo presenta las relaciones intergeneracionales en la práctica musical y en los procesos de aprendizaje de la música de flautas traversas en los Andes del sur de Colombia (departamento del Cauca y sur del Huila). A partir de allí se cuestionan algunos de los presupuestos dualistas en que se basan las teorías de la socialización y transmisión cultural. Recoge un trabajo de campo desde 1980 entre los nasas, yanaconas, campesinos y la población urbana de estas regiones.

1

En 1987 publiqué un pequeño artículo¹ que pretendía polemizar con una buena parte del mundo académico musical colombiano que conocía, y sacudir su etnocentrismo. Allí se presentaban tres tesis. Las dos primeras eran de dominio público en el ámbito etnomusicológico:² 1) "La música no existe [...] Lo que existen son músicas concretas, repertorios, formas de hacer música" con su propia sistematicidad. 2) "No existe, pues, 'el' método para enseñar 'la' música", sino que la diversidad de lógicas musicales y de contextos de producción requiere también una diversidad en los procesos de apropiación.

A pesar de la obviedad que estas dos tesis puedan transmitirnos hoy, en los 80 resultaban ofensivas para los músicos que creían que habían estudiado "la" música, que esta era una especie de lenguaje universal y que la única diversidad en ese universo estaba dada por la música buena (la que ellos hacían) y la "otra" (entre la que estaba casi toda la música popular y de tradición oral). Afortunadamente, y

^{*} Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

[&]quot;Músicas y métodos pedagógicos: algunas tesis y su génesis" (Miñana Blasco, 1987), basado en un trabajo de campo en el Cauca andino desde 1980.

Estas dos tesis están implícitas en el concepto de "bimusicalidad" del recientemente fallecido Mantle Hood (Hood, 1960), o como diría Alan P. Merriam, "cada cultura modela el proceso de aprendizaje de acuerdo con sus propios ideales y valores" (Merriam, 1964).

aunque los etnocentrismos y mecanismos de distinción social y cultural se siguen produciendo, considero que la situación ha cambiado un poco en el país —al menos en la valoración formal de otras músicas y en la adopción cada vez más generalizada de un enfoque relativista—³ en parte por el impacto de la Constitución de 1991 en el reconocimiento legal de la diversidad cultural del país, y por los procesos de revitalización y comercialización de algunas músicas regionales y "exóticas" en los ámbitos internacional y nacional.

La tercera tesis era tal vez la más novedosa en ese momento y va a ser el punto de partida para los argumentos que pretendo traer aquí. Decía que "las músicas populares tradicionales se enseñan a través de procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música [...] El análisis de estos métodos tradicionales que cada música lleva consigo nos permite comprender mejor la estructura de esa música desde un punto de vista genético y diseñar procesos que lleven a un manejo integral —no mecánico— de dichas músicas" (Miñana, 1987: 83).

Analizando las músicas campesinas e indígenas de flauta traversa del Cauca andino, se mostraba en el artículo citado cómo los jóvenes solían iniciar su participación musical con los instrumentos de percusión, garantizando así una escucha y una ambientación en los niveles melódicos y armónicos, y una apropiación de las bases rítmicas y de las estructuras de base en cada tipo de repertorio (fraseo, acentuación...). Durante varios años se desempeñaban luego como segunderos en las flautas, moviéndose con la comodidad técnica que proporciona en este instrumento el registro medio, sin las exigencias virtuosísticas de la primera flauta y desarrollando a su vez el oído armónico y polifónico, y la improvisación. Solo algunos de los músicos llegaban a conformar su propia banda, a convertirse en músicos "mayores" y a dominar la flauta en el registro sobreagudo y con el virtuosismo y el volumen en la emisión que se requiere.

Es decir que la polifonía de tradición oral en las flautas se garantizaba por la permanencia de varios años de los aprendices como segunderos. Esto se podría interpretar —y así lo entendí en ese momento— como que cada tipo de música, si ha logrado perpetuarse, mantenerse vigente durante varios años, lo ha hecho no solamente por las audiencias sino porque en su mismo proceso de producción, de ejecución, de conformación de los conjuntos y de incorporación de aprendices se encontraban implícitas unas matrices que garantizaban su aprendizaje en las nuevas generaciones.

Bruno Nettl señala que el reconocimiento del enfoque relativista —cuyo origen en la antropología cultural estuvo en el particularismo de Franz Boas— ha sido tal vez uno de los más importantes logros de la etnomusicología en el medio académico musical (Nettl, 2001).

2

(Slobin vTiton, 1996).

Hasta aquí llegaba con mi artículo. Releído hoy, el implícito que subyace en estos argumentos y tesis, al igual que en el folclorismo y en una parte significativa de los discursos sobre el patrimonio cultural o inmaterial, es un cierto culturalismo y funcionalismo que está presente desde los orígenes de la antropología de la música como disciplina y que encontramos en los textos disciplinares "clásicos", e incluso en excelentes manuales recientemente publicados.⁴

La mayoría de los argumentos en estos textos, así como mis tres tesis de 1987, están construidos, en últimas, sobre una serie de presupuestos que se han incorporado a nuestro sentido común de hombres y mujeres modernos y "racionales",⁵ presupuestos que voy a presentar de una forma excesivamente esquemática, dadas las limitaciones de espacio para su exposición:

En primer lugar, un doble dualismo entre naturaleza-cultura, y entre individuosociedad, que se resolvería con mecanismos —constructos teóricos— como la transmisión cultural, la socialización y la internalización de la cultura o de las normas

Merriam, uno de los fundadores de la subdisciplina, sostenía que "es obvio, por otra parte, que conceptos y comportamientos deben ser aprendidos" (1964: 145). Además dedicó todo un capítulo de su manual al aprendizaje musical (capítulo VIII, "Learning", 145-163), definido como los "procesos por los que la música como sonido, así como comportamiento musical, es transmitida de generación en generación. o en entre individuos de la misma generación" (146); "el aprendizaje de la música es parte del proceso de socialización" (Merriam: 1964); "[a] través del aprendizaje, enculturación, la cultura obtiene su estabilidad" (162). Si bien reconoce al final del capítulo que "es a través del mismo proceso de aprendizaje cultural que tiene lugar el cambio y del que la cultura deriva su cualidad dinámica" (163), y que incluso "la generación mayor debe ajustarse, tan bien como pueda, a los cambios introducidos por la generación más joven" (162), no es claro cómo esto se produce a través del aprendizaje, pues todas las evidencias empíricas traídas a colación no hacen sino reforzar la hipótesis de la reproducción cultural, de la "transmisión" de "una cultura musical" por parte de los adultos a las nuevas generaciones. Jeff Todd Titon y Mark Slobin, en la tercera edición de uno de los más populares manuales de etnomusicología afirman, siguiendo la tradición de la antropología norteamericana: "por cultura queremos entender la forma de vida de un pueblo, aprendida y transmitida de una generación a otra. Enfatizamos 'aprendida' porque diferenciamos la herencia cultural de un pueblo de lo que pasa a través de sus genes"

Bruno Nettl, en un artículo publicado en 1992 sobre las últimas tendencias en etnomusicología, señalaba que "uno de los aspectos en los que la etnomusicología ha cambiado desde la década de los años cincuenta tiene que ver con la mayor importancia de los temas relacionados con el aprendizaje y la enseñanza" en varios sentidos: en "cómo se transmite la música" en una sociedad determinada, es decir la música como "medio de enculturación" (Nettl, 2001); en "el estudio explícito de la enseñanza y el aprendizaje", pues "hoy se da por sentado que no es posible comprender adecuadamente un sistema musical sin conocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad" (2001: 137-138); finalmente, en la misma investigación de campo, los investigadores han descubierto las ventajas de "convertirse en aprendices" de la música dentro de las sociedades que investigan y en acercarse de esta forma a la interpretación y al *performance* (Nettl, 2001).

En el Llano colombiano hasta hace unos años los "mestizos" y "blancos" se autodenominaban como "racionales", para diferenciarse de los "indios bravos" a los cuales incluso se podía "cazar" y matar como seres irracionales de la selva.

sociales. La educación, la enculturación o la socialización se han venido entendiendo —por lo menos desde el siglo XVII— como integrantes de un proceso de humanización que pretendía culturizar, insertar en la cultura y en la vida social a los individuos supuestamente asociales, alejándolos de los "impulsos naturales", de la "animalidad", del salvajismo, de la naturaleza.⁶

En segundo lugar, un enfoque funcionalista que presupone el consenso como fundamento del orden social y por el que los individuos se adaptan a dicho orden o se convierten en seres desarraigados, inadaptados, anómalos, anormales o desviados. Como ha señalado Jean Lave, "el concepto de la uniformidad cultural refleja la concepción funcionalista de la sociedad como orden consensuado y de la transmisión cultural como proceso de reproducción cultural homogénea entre generaciones" (Lave, 1991).⁷

En tercer lugar, estas tesis se fundamentaban en la idea de progreso y desarrollo vinculada con las ideas evolucionistas y con la psicología del desarrollo que, como ha advertido Mary Douglas, todavía profesa un "modelo de crecimiento hacia la madurez moral" (Douglas, 1996: 127). El mismo término "socialización", con su sufijo "ización", lleva implícita la idea de progreso, de avanzar de algo incipiente a algo final (Ingold, 1991: 309). El "progreso" en la naturaleza (evolucionismo) corresponde a un progreso moral en el individuo (desarrollo), a un progreso social o cultural (etapas civilizatorias), a un progreso religioso (salvación),8 y a una orientación de los procesos educativos hacia el futuro, justificando las prácticas actuales en dicho futuro.

Juan Amós Comenio, el padre de la pedagogía moderna, en su *Didáctica Magna* (escrita en checo en 1631) afirmaba: "Quede, pues, sentado que a todos los que nacieron hombres les precisa la enseñanza, porque es necesario que sean hombres, no bestias feroces, no brutos, no troncos inertes" (capítulo VI, 10). Para Lévi-Strauss todos los sistemas de parentesco se basaban en la oposición universal entre naturaleza y cultura, aunque posteriormente se retractó de su universalidad. El sociólogo Georg Simmel señaló en 1917 las bases kantianas de esta ruptura con la naturaleza: "Separándose de todos sus entrelazamientos con la naturaleza o con un tú, el yo ha obtenido aquí su soberanía absoluta, se sostiene de tal modo en sí mismo que aún podría sostener a todo un mundo" (Simmel, 2002). En el siglo XVII la persona se empieza a concebir en Occidente en un agente autónomo, responsable de sus acciones, moralmente autocontenido, con contornos bien definidos y separado de la naturaleza y la sociedad.

John Dollard parece ser uno de los que primero definió el término "socialización", en 1935, como "la descripción de la incorporación de una persona nueva al grupo y su transformación en un adulto capaz de responder a las expectativas tradicionales de su sociedad respecto de una persona de su edad y sexo" (citado en Whiting, 1977). En últimas parece no ser muy diferente al concepto de educación que tenía Durkheim: "La educación es la acción ejercida por las generaciones adultas sobre aquellas que no han alcanzado todavía el grado de madurez necesario para la vida social" (1999: 53). "La sociedad no puede subsistir más que si existe entre sus miembros una homogeneidad suficiente: la educación perpetúa y refuerza dicha homogeneidad" (1999: 52). Como ya había advertido Tim Ingold en 1986: "En su sentido usual, esto implica la *inscripción* de un orden normativo durkheiminiano sobre la 'materia prima' de la humanidad: los individuos inmaduros" (Ingold, 1991: 307). Margaret Mead (1963) tampoco estaba muy lejana de este concepto, pues entendía socialización como "lo que hace una sociedad para hacerlo [al individuo] ser humano".

Varios autores han señalado las fuentes religiosas de la idea de progreso y de desarrollo. El progreso no sería sino una especie de historia de la salvación laica en este mundo, del reino de dios en la tierra (Kuper, 2001: 27).

Finalmente, dos supuestos que se nutrieron mutuamente completaban el panorama: el mito freudiano del peso determinista de la primera infancia en la vida adulta, y la primacía de los padres y los adultos en los procesos de "socialización", frente a la capacidad de actuación de los mismos niños y a la importancia de los pares (Harris, 1999).

Pero si —como han propuesto por ejemplo Tim Ingold (1994a, 1996) y Philippe Descola (2003) desde la antropología, o filósofos como Merleau-Ponty— asumimos como propia la ontología de los cazadores-recolectores y de numerosos pueblos indígenas, y planteamos que el hombre está arrojado en el mundo y construye un mundo de la vida en interacción con otros seres —humanos y no humanos—; si la sociedad o la cultura no son algo monolítico pre-existente y pre-determinante sino que —como dice Simmel (2002)— sostenemos que son algo que *acontece*; si cuestionamos las ideas del progreso y de la teleología en la evolución biológica, social, cultural o individual-moral, es necesario repensar los conceptos de socialización, transmisión cultural, enseñanza o aprendizaje desde una perspectiva menos dualista y funcionalista.

Vamos a intentar hacerlo tomando como referencia algunas de las prácticas de los músicos de flauta traversa del Cauca andino y del sur del Huila, aunque podría servir para ello probablemente cualquier otra música. Escojo este tipo de música porque, además de ser tal vez la que más he estudiado, no tiene letra y poco se baila, lo cual no nos deja sino una puerta para adentrarnos en su análisis: lo sonoro y las relaciones entre diferentes agentes mediadas por lo sonoro. Igualmente voy a intentar concentrarme en prácticas musicales consideradas como "tradicionales" o "autóctonas" tanto por los pobladores indígenas, campesinos o urbanos, y evitaré mencionar la globalización y fenómenos macroestructurales similares. Así tal vez resulte más claro mostrar cómo la inadecuación de las teorías clásicas de la "socialización" o de la "enculturación" no se debe a los cambios en las prácticas de socialización como efecto perverso del nuevo capitalismo o de la modernización, sino que estas teorías tampoco funcionan para explicar las denominadas prácticas musicales "tradicionales" o "ancestrales" como se daban hace unos veinte años. Para ello retomé los diarios y materiales de campo de los años 80 y los releí desde un marco teórico diferente.

3

Hay numerosas evidencias en la literatura antropológica de que coproducimos nuestras músicas en interacción no solamente con otros humanos sino con otros seres con los que compartimos el mundo.⁹ Pero para centrarnos en el caso de la música del Cauca

Un texto muy interesante y pionero en pensar las relaciones de la música con el mundo animal es el trabajo de W.J. Treutler "Music in Relation to Man and Animals" (1899), donde define música a efectos de su indagación como "una sucesión de sonidos combinados y modulados para agradar, no solo el

andino, entre los nasas hay creencias, prácticas e incluso rituales establecidos en torno al corte de la mata de flauta que van en este mismo sentido.¹⁰ En primer lugar se consulta al médico tradicional (el thë wala) para saber cuándo es la época indicada y si el páramo, que es el lugar sagrado de las lagunas donde nacen los grandes caciques, lugar no cultivado o domesticado, lugar fuente de poder que se transmite a las varas o bastones de mando del cabildo, va a estar tranquilo; una vez en el lugar hay que soplar (yakum) una media botella de aguardiente con c'ayu'ce (alegría, una planta) revuelto y pedir permiso al dueño de la montaña, al "duende" o kl'uum: "Regáleme cañas, necesitamos para cortar", se dice. Si no se hace esto, la caña se daña, se resquebraja o se la come el gorgojo a los pocos días ("Cuando no se da la propina al dueño se pierde la flauta"). Al quitarle las cañas a la montaña, con frecuencia se enfurece y el viento y la tormenta lo persigue a uno. Para que no lo siga, se busca bejuco del mismo monte, se hace un aro como de enlazar ganado y se pasa junto con las cañas por esa especie de trampa que se le tiende al viento. Finalmente se sopla aguardiente (a la manera de soplo chamánico) sobre la mata de flauta a través de la trampa. Si el viento se pone bravo y no se hace este ritual la tempestad baja del páramo y acaba con los cultivos de maíz y fríjol. La música es flauta (kuvi), es viento (wejia) pedido o robado a la montaña sagrada, domesticado con rituales, fuerza controlada al servicio de la fiesta y de la construcción de las relaciones sociales y del territorio. Aquí se multiplican las fronteras en términos de interacciones entre personajes —cosas, animales, humanos, fuerzas de la naturaleza, duendes...

Entre los campesinos del macizo caucano, las relaciones del quehacer musical con el entorno no humano también fluyen. Por ejemplo, don Laurentino Quiñones (nacido hacia 1942 en Casablanca, Almaguer) cuenta cómo "le cogió la melodía" a una gallina:

Es de acuerdo tal como estamos aquí nosotros, unidos, en una alumbrancita de la misma patrona de aquí en Casablanca [...], estuvo una gallina poniendo unos huevos —ríen todos— y las casitas son dos, pues, la una aquí en la cocina, y la otra ahí. Entonces cuando nosotros estábamos sentaos en el corredorcito cuando salió espantada la gallina. Y entonces a la hora que salió espantada la gallina le pusimos cuidao al... en el modo de que pitaba cuando ya salía de poner la gallinita... [...] Entón le cogimos fue el, el, el pito de la de la gallina".¹¹

oído —nuestro oído— sino *cualquier* oído" (Treutler, 1898-1899: 72). Las cursivas están en el original, y ahí está el interesante punto de vista al desplazar la escucha de los humanos a cualquier oído. Tal vez el ejemplo reciente paradigmático sería la novedosa obra de Steven Feld, donde los pájaros juegan un papel central en estas interacciones (Feld, 1982).

¹⁰ Este tipo de rituales ya los hemos descrito en Miñana Blasco (1994 y 2003).

Puede escucharse esta melodía interpretada por su compositor en el disco compacto De correrías y alumbranzas, pista 20.

Gil Antonio Males (nacido en 1952 en Ordóñez, Almaguer), decía con entusiasmo:

Uno se pone a pensar cómo componer una melodía, luego se pone a pensar andando por los caminos, andando por la finca, andando por las quebradas, andando trabajando la agricultura, que nosotros somos agricultores. Nosotros no vivimos de lo del pueblo. Nosotros somos campesinos, agricultores que componemos, laboramos la tierra.

Hacer música tiene que ver con andar por los caminos, por la finca, por las quebradas, trabajando... Componer, laborar la tierra, componer, laborar melodías... Es como si también a través de la música se lograra "una sincronía ecológica con nosotros mismos y con el mundo natural" (Keil, 2001: 263).

Pero no es solamente con el supuesto entorno "natural" idílico. También en el contacto con las máquinas y nuevas tecnologías, como narraba don Paulino Sotelo (ya fallecido en 1982) poco antes de morir sobre cómo hicieron el pasillo "Ah, lejano el tren" cuando fueron por primera vez a Cali y vieron la impresionante oruga de hierro. 12

Los músicos son unos "recolectores" de sonidos de su entorno, de la naturaleza, de las máquinas, de otros conjuntos, de la radio... El verbo más frecuente para referirse a la incorporación de nuevos repertorios es "coger" o "cogerse de": "Si se oye alguna música en un radio, en una así, en una grabonola *toda la cogemos*" (Virgilio Pabón Pabón, segundero del conjunto de don José Hidrovo en San Agustín, Huila).

Los músicos urbanos se mueven en un entorno diferente pero de igual manera resulta difícil separar su quehacer musical de los artefactos y tecnologías de que se rodean. Incluso los rituales y cuidados, la veneración, las creencias y agüeros que han creado en relación con su instrumento, esa extensión de su cuerpo con la que coproducen música, no tienen nada que envidiar a los rituales de los nasas.

Por otra parte, "la persona-en-acción y el mundo social, mutuamente constituidos, no siempre están divididos exactamente a nivel de la superficie corporal. Es decir, el *self* tiene un carácter histórico y contingente que se desenvuelve en su entorno mediante la creación de valores en acción y en relación con otros *selves*. Su carácter, por lo tanto, es relacional. Algunas de estas relaciones se constituyen interactivamente más que como rasgos internos de las personas, y encarnan en parte al mundo social" (Lave, 1991: 193), e incluso sería mejor reemplazar "mundo social" simplemente por "mundo" o "mundo vivido".¹³

¹² Se puede escuchar este pasillo en *De correrías y alumbranzas*, corte 23.

Hace años, Maurice Leenhardt, en Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio, ya había señalado que también las cosas pueden ser extensiones de las personas, no siempre hay diferencia entre sujeto objeto, no es clara la diferencia entre hombre y naturaleza; hay substancias comunes que fluyen

La manera como se refieren los músicos campesinos al hecho de tocar la flauta, a la forma de iniciar a los niños en el instrumento y, en concreto a la digitación, da a entender la borrosidad de las fronteras entre cuerpo e instrumento, entre dedos y flauta. En realidad, el flautista campesino no tapa los orificios de la flauta: los destapa, los alza: "Eso lo coge uno a un niño en flautín chiquito y uno va enseñándole cómo ha de tocar. Y los dedos le va examinando cuál ha de *alzar* para que dé por alto o por bajo" (Paulino Sotelo, Arrayanes, Almaguer, falleció a los setenta y cinco años en enero de 1982).

En realidad los dedos están en un estado de fusión con el instrumento, reposan, se apoyan, se incorporan al instrumento. No es la yema del dedo la que busca tapar un orificio, sino que toda la mano descansa en el instrumento. La técnica de digitación se basa en "alzar", y solo se alzan los dedos estrictamente necesarios, al contrario de la digitación a que nos han acostumbrado los profesores de flauta dulce, en la que la flauta consiste en una serie de agujeros que hay que tapar uno a uno, o la digitación que usan los músicos de Popayán, de El Bordo o de Bolívar que también tocan flauta traversa de caña.

Sin embargo, esta exterioridad, objetivación y distanciamiento que pareciera buscarse en las músicas urbanas de flauta y que se evidencia en la posición de los dedos, en la relación de los tamboreros con sus tambores, y en toda su actitud corporal, es traicionada, como señalamos anteriormente, por otros mecanismos sutiles implicados en el virtuosismo interpretativo que estos músicos se proponen alcanzar (diferentes tipos de ataques, cromatismos, búsqueda de una afinación temperada) y que les exigen emplearse a fondo sensorialmente y adaptar su digitación, embocadura y oído al instrumento con alto grado de fineza.

Por otra parte, la búsqueda del orden formal y la uniformidad (en la construcción y afinación de los instrumentos, en los uniformes, en la posición y actitud corporal hierática, en el riguroso orden que asumen en una presentación ante el público) dan como resultado una nueva fusión o disolución de los cuerpos, las individualidades y los instrumentos en una especie de máquina-instrumento que funciona como un solo cuerpo productor de música. Mientras que los campesinos e indígenas —y la mayoría de los grupos urbanos— logran esta fusión dentro del desorden, el contexto ritual y festivo, las bebidas alcohólicas y lo que Charles Keil (2001) ha denominado las "discrepancias participatorias", los músicos urbanos del Cauca más orientados hacia los concursos y el profesionalismo lo logran a través de la disciplina, el ensayo

entre hombres, animales, vegetales, minerales. La naturaleza no rodea, sino que invade la persona, y no hay diferencia nítida entre vivos y muertos (Leenhardt, 1948/1997).

y el orden planificado. El resultado buscado parece ser el mismo: el poder del sonido y la sincronía ecológica.

4

Veamos ahora la "incorporación" de las "nuevas generaciones" —como diría Durkheim (1922/1999) — a las prácticas musicales. La mayoría de los músicos entrevistados señalan que su primer acercamiento a tocar las flautas se dio hacia los diez o doce años, aunque encontramos casos de siete años y menos, y otros de veinte o veinticinco años. La mayoría de los flautistas que han logrado un reconocimiento como tales, como músicos "mayores", tuvieron un padre flautista; pero el tener un papá músico no es condición necesaria y suficiente. Por ejemplo, don Virgilio Pabón Pabón, segundero de don José Hidrovo (nacido hacia 1911 en Almaguer), tocaba desde los doce, era agricultor, hacía flautas y canastos. En su casa no había nadie que "pudiera" hacer música. "Mi padre —con permiso de Dios y de usté— era choncho, choncho… pa' esto no".

También encontramos numerosos hijos de excelentes flautistas que no muestran ningún interés por el instrumento. No obstante la práctica musical en el entorno familiar puede ser de ayuda si el niño se interesa en ello.

Aunque los padres o maestros flautistas verbalmente manifiestan que "enseñan" a sus hijos, y que fueron "enseñados" a su vez por sus padres, no hemos encontrado evidencias de tales prácticas, y cuando las hay resultan ser genéricas o confusas; incluso si uno como investigador adopta la posición de aprendiz es muy poco lo que le logran "transmitir" en un proceso formal de enseñanza.

En realidad el "aprendizaje" tiene que ver, no tanto con lo que los padres puedan enseñarle al niño, sino con la participación de este en los contextos donde se practica la música, participación cuya frecuencia se facilitará si el niño tiene músicos entre los familiares o vecinos cercanos.

Los que además de participar en los contextos festivos y rituales donde suena la música quieren experimentar, practican en pequeñas flautas. Decía Abraham Samboní, cajero del conjunto de Paulino Sotelo: "Cuando uno está chiquito se coge una flautita y se echa una pieza en chiro y áhi si la repasa en la flauta a ver si le sale hasta que la aprende". Pero el hecho de que practique él solo o que reciba alguna ayuda de su padre no garantiza su trayectoria musical.

En realidad a esas edades no se suele aceptar niños en los grupos campesinos o indígenas como flautistas. Si uno analiza la conformación de los grupos entrevistados desde 1980, lo normal, como se mencionó anteriormente, es que los niños y jóvenes se desempeñen como percusionistas y, después de varios años, como segunderos, aunque algunos seguirán siempre como bomberos.

El liderazgo de los músicos mayores es difícil de arrebatar para las nuevas generaciones, porque en el campo o en la ciudad la gente "manda a llamar" a los músicos mayores o los líderes y estos, a su vez, llaman a sus músicos, organizan su grupo. Pero en la ebullición de las épocas festivas, cuando los mayores no son suficientes para la demanda, o cuando sus piernas ya no aguantan las duras correrías, algunos segunderos aprovechan para asumir el liderazgo, arriesgarse y conformar su banda.¹⁴

Hay una micropolítica, una rivalidad soterrada a veces, a veces manifiesta en todos los niveles: entre los integrantes de una banda, entre las bandas y los mayores, entre veredas, resguardos y regiones.

Por otra parte, los recursos necesarios para moverse en este ambiente, al igual que los conflictos que allí se presentan, no son solo musicales. Influyen en unos casos, como en las alumbranzas, ¹⁵ el apoyo del cura del pueblo, que nombra al síndico, o la fama que ha adquirido una imagen (fama que es construida a su vez por las mismas correrías); en otros casos, influencian el cabildo y los fiesteros elegidos cada año; o los políticos y gamonales locales; o los directores de las casas de la cultura y de emisoras locales; o el que ostenta la propiedad de los instrumentos; o la capacidad de liderazgo; o la fortaleza para aguantar largas jornadas (unas doce horas en las alumbranzas, o más en época del *küch wala* en Tierradentro) ¹⁶ tocando y tomando sin caer borracho o dormido, o el saber controlar el consumo de las bebidas alcohólicas; igualmente resulta importante la camaradería, la complicidad, la intriga y el maquiavelismo, o la equidad en el reparto de los ingresos cuando se paga el toque...

Los conflictos y las tensiones son frecuentes al interior de las bandas indígenas, campesinas o urbanas, y es también habitual que los músicos ante el visitante se alaben, hablen de sus "salidas" (pues el buen músico es "salidor"), y de paso desprestigien a los rivales. Los conflictos internos llevan a veces a que los conjuntos relativamente estables se desintegren.

Probablemente en otras ocasiones seguirán siendo llamados por otros mayores y regresarán a su labor de segunderos, lo cual explica el hecho de que en casi todas las bandas hay algún segundero que afirma poder tocar la primera.

Las alumbranzas son adoraciones —en el contexto de la religión católica — a imágenes o láminas de santos, corazones de Jesús, o vírgenes, que se realizan en las casas campesinas del Cauca andino. Son organizadas por los mismos comuneros, sin intervención directa del sacerdote o párroco. Después de un recorrido con la imagen, se le reza en una casa desde las seis de la tarde a las seis de la mañana, aunque durante la mayor parte del tiempo suena la música de flauta. Se ofrece una comida, dulces, y se hace una rifa de una gallina para financiarla. Los dueños de la casa solicitan la alumbranza para pedir una "manda" al santo o virgen.

El Rich wala es una fiesta que ocupa el período de la navidad y en la que diferentes grupos de adultos y niños recorren el resguardo y visitan todas las casas, portando una imagen del niño dios y acompañados de los músicos. Por las noches se realizan adoraciones. Los músicos deben tocar durante casi todo el día y parte de la noche, durante unos quince días en largas caminatas (ver una descripción detallada de esta fiesta en Miñana Blasco, 1994).

Aprender a ser músico tiene que ver en primer lugar con hacer música, algo que se logra en forma activa y creativa ("poniendo el oído"), observando ("entre las piernas de los mayores", como decía don Virgilio Pabón Pabón), participando de las fiestas y rituales, practicando en la casa y en el campo. Pero no solo eso. Aprender a ser músico es aprender a formar parte de una banda, aprender a convivir en contextos particulares participando como músico (alumbranzas, correrías, festividades, bailes, tarimas, salas de conciertos...). Los niños y jóvenes deben irse abriendo paso en este ambiente relativamente competitivo si quieren participar en una experiencia musical de grupo. Obviamente, los hijos y familiares de los músicos tienen mayor facilidad para ingresar en una banda, pero como dijimos anteriormente, esto no es condición *sine qua non*, ni garantía.

Es decir, lo que vemos aquí no es tanto un proceso intencional o unos mecanismos funcionales de "una sociedad" o "una cultura" por reproducir o transmitir una música determinada, sino unos agentes de diferentes edades (niños, jóvenes, adultos) que tratan de participar, de legitimar su participación en una banda. Por ejemplo, cuando en las alumbranzas campesinas o en las casas de visita entre los nasas, algunos músicos caen dormidos o borrachos, siempre hay un niño o un joven atento a reemplazar al músico caído y aprovechar la oportunidad para integrarse en la experiencia musical. En Tierradentro, por ejemplo, en varias ocasiones a lo largo de las correrías de diciembre, vimos cómo se vinculaban durante un rato a las bandas algunos jóvenes y niños con quenas, con flautas dulces de plástico, o con lo que encontraran para hacer música. Y en Popayán, hasta hace no mucho, las "chirimías" o bandas salían por las calles y a ellas se les vinculaban músicos improvisados con toda clase de instrumentos, incluyendo botellas de aguardiente usadas como güiros o carrascas.

Y en estas dinámicas, a no ser que se focalice la atención en las trayectorias de algunos conjuntos con tendencia a profesionalizarse, resulta difícil hablar de "progreso", entendido como un desarrollo hacia la excelencia o un avance lineal de las músicas... Los grupos se conforman, se reorganizan, se disuelven, se vuelven a recomponer de otra forma. De hecho, aunque logramos entrevistar a varias bandas en años diferentes (algunas hasta cinco veces), sus integrantes nunca eran los mismos de ocasiones anteriores. Para el caso de Popayán realizamos un estudio sistemático de las trayectorias de los grupos durante el siglo XX y mostramos las desintegraciones y fusiones de los grupos generación tras generación (Miñana Blasco, 1997). Algunas bandas (las menos), en algunos momentos, han tomado el camino del virtuosismo y de la complejización de su quehacer musical, lo cual no es necesariamente sinónimo de "progreso". Este camino, además, en muchas ocasiones los ha alejado de sus audiencias, por lo que han creado otras o han aprovechado las creadas por otros conjuntos que optaron por caminos similares de diferenciación e identificación. Incluso algunos de estos grupos son capaces de alternar repertorios en función de sus audiencias y de los contextos en que muestran su trabajo

(por ejemplo, "Aires de Pubenza" o "Chicha y guarapo"). Algunos de los conjuntos campesinos más "salidores" muestran también una sensibilidad a las diferentes audiencias y son capaces de ofrecer repertorios basados en música de moda en la radio cuando se presentan en las ferias y fiestas de las cabeceras municipales en su región, y repertorios más tradicionales cuando tocan en una alumbranza.

El "progreso" tampoco es algo evidente, ni un proceso necesario que corra parejo con la edad, en las trayectorias individuales de todos los músicos. Por el contrario, y aunque hay bastantes excepciones, es común encontrar —tanto en los contextos indígenas, campesinos o urbanos— numerosos músicos "estancados" que año tras año repiten los mismos repertorios sin muestras de un incremento en sus destrezas, músicos que no vuelven a salir, e incluso músicos virtuosos que por razones diversas —muy frecuentemente por razones de salud o de alcoholismo— entran en una dinámica de deterioro o, por lo menos, en procesos difíciles de caracterizar como "progreso" o "desarrollo" lineal.¹⁷

Por otra parte, hemos considerado durante años los procesos de socialización como unidireccionales —desde la sociedad adulta hacia la infantil—, y hemos sobrevalorado la importancia de los primeros años en la forma como vamos a vivir en la edad adulta. El mismo concepto de "patrimonio" cultural o inmaterial arrastra en su etimología la herencia paterna que, con activos —y también con pasivos— se lega a las nuevas generaciones. Sin embargo, existen muchas evidencias en las etnografías y en varios estudios sociológicos de que no siempre los niños, los jóvenes o los aprendices necesitan de los adultos o de sus explicaciones, y que con frecuencia es el mundo adulto el que termina cambiando como fruto de su interacción y compromiso con las nuevas generaciones. La emergencia de un número cada vez más significativo de bandas infantiles, o la aparición de bandas femeninas en contra de la tradición exclusivamente masculina de esta práctica musical, puede interpretarse de diversas formas, pero también como una muestra de lo que estamos argumentando.

En Pueblonuevo organizamos una actividad en la que músicos mayores nasas explicaban a los niños y jóvenes cómo construir flautas y cómo iniciarse en su interpretación. Se hizo todo como manda "la tradición", con las explicaciones del caso, dando

Wer, por mencionar solo dos ejemplos, la obra clásica de Margaret Mead sobre los jóvenes *manus* en la antropología (Mead, 1942) o los trabajos recogidos por Goslin desde la sociología (Goslin, 1969).

El "desarrollo" tecnológico en música, o mejor, la complejización tecnológica ha llevado con frecuencia, paradójicamente, a una simplificación de la práctica musical (organetas, secuenciadores, cajas de ritmo, pistas midi, karaokes), y no necesariamente a la complejización de la música. Por otra parte, no es clara la "superioridad" desde el punto de vista del "desarrollo" de la mayoría de las actuales músicas que el común de la gente escucha hoy respecto a las del pasado. Incluso encontramos un cierto regreso a prácticas musicales en las que el peso de las nuevas tecnologías trata de minimizarse (regreso a o incorporación en los conjuntos de instrumentos acústicos y "étnicos" o "exóticos", uso de objetos cotidianos —grupo Stomp—, el movimiento de música concreta, conciertos desconectados...).

cuenta de los sentidos, del significado de cada proceso, y con un profundo respeto, pero a la media hora de haber terminado la actividad, más de la mitad del centenar de participantes había recortado la flauta traversa por la embocadura para convertirla en una quena, instrumento que ha sido incorporado por los niños y jóvenes nasas como una forma de identificación de las nuevas generaciones y que los vincula a una nueva etnicidad más internacional, panandina (Miñana Blasco, 2003).

Por otro lado, no a todas las audiencias les interesan las habilidades musicales y el virtuosismo de individuos aislados, si el producto sonoro, la interpretación de conjunto, no cumple con las expectativas de la escucha y de la experiencia musical como fenómeno multidimensional. En el Cauca —al igual que sucede con los músicos denominados "chisgueros" en Bogotá— la flexibilidad en la conformación de los conjuntos dependiendo de la disponibilidad de los músicos es notoria, la intercambiabilidad de estos, incluso sobre la marcha, en medio de una correría o una alumbranza; la capacidad improvisatoria de los segunderos para adaptarse a los recién llegados en función del resultado sonoro, nos hace pensar en la banda de flautas como una especie de macro organismo con escasa diferenciación funcional en su interior y donde las competencias o habilidades pareciera que fueran colectivas. Es decir, en las bandas de flautas asistimos a procesos de autoorganización, de prácticas musicales que se organizan sobre la marcha.

Lo que pretendemos enfatizar con todo esto es que la enseñanza y el aprendizaje tienen que ver, no tanto con la "transmisión y adquisición de la cultura", o de esquemas, o de reglas, sino con "la adquisición de habilidades por compromiso (*engagement*) directo perceptual con sus varios constituyentes, tanto humanos como no-humanos" (Ingold, 1994b: 221), con el incremento de la participación en, y la reproducción de, comunidades de practicantes (Haan, 1998; Lave, 1991; Pelissier, 1991).

La cultura o la sociedad no son esencias preexistentes y la educación, la socialización o la enculturación ya no pueden seguirse pensando como un proceso por el que habilidades, valores e identidades propias de una cultura se introyectan en las cabezas (Pelissier, 1991: 90) o se tatúan en los cuerpos de los aprendices. "No sobreimponemos significado sobre un mundo ('naturaleza' o 'realidad física') que pre-existe aparte de nosotros mismos, para vivir debemos habitar *en* el mundo, y para habitar debemos ya relacionarnos con sus constituyentes. El significado está inherente en esas relaciones" (Ingold, 1994b: 222) o mejor, se construye en esas relaciones.

La "chisga" en música se refiere a un tipo de práctica musical relativamente improvisada, a la medida, negociada con el "cliente" que contrata un "toque" según sus gustos y su capacidad económica. Ver el artículo de Goubert en este mismo volumen.

Bibliografía

- Descola, Philippe. 2003. Antropología de la naturaleza. Lima: IFEA Lluvia.
- Douglas, Mary. 1996. Cómo piensan las instituciones. Madrid: Alianza.
- Durkheim, Émile. 1999. Educación y sociología. Barcelona: Altaya.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goslin, David A. (ed.). 1969. *Handbook of Socialization Theory and Research*. Chicago: Rand McNally College.
- Haan, Mariëtte de. 1998. Learning as a Cultural Practice: How Children Learn in a Mexican
 Mazahua Community: A Study on Culture and Learning. Identity in Social Context.

 Amsterdam: Thela Thesis.
- Harris, Judith Rich. 1999. El mito de la educación. Por qué los padres pueden influir muy poco en sus hijos. Barcelona: Grijalbo.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-musicality". En Ethnomusicology, 4: 55-59.
- Ingold, Tim. 1991. Evolución y vida social. México: Grijalbo.
- Ingold, Tim. 1994a. "The Art of Translation in a Continuous World". En G. Pálsson (ed.), *Beyond Boundaries. Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, pp. 210-323. Oxford: Berg.
- Ingold, Tim. 1994b. "Introduction to Social Life". En Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, pp. 737-755. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 1996. "Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment". En R. Ellen y K. Fukui (eds.), *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, pp. 117-155. Oxford: Berg.
- Keil, Charles. 2001. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música". En F. Cruces et al. (eds.), Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología, pp. 261-274. Madrid: Trotta.
- Kuper, Adam. 2001. Cultura. La versión de los antropólogos. Barcelona: Paidós.
- Lave, Jean. 1991. La cognición en la práctica. Barcelona: Paidós.
- Leenhardt, Maurice. 1997. *Do kamo: la persona y el mito en el mundo melanesio*. Barcelona: Paidós.
- Mead, Margaret. 1942. *Growing Up in New Guinea: A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Mead, Margaret. 1963. "Socialization and Enculturation". En Current Anthropology, 184-188.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Miñana Blasco, Carlos. 1987. "Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis". En *A Contratiempo. Música y Danza*, 78-83.

- Miñana Blasco, Carlos. 1994. "Kuvi. Música de flautas entre los paeces". En *Cuadernos Antro- pológicos*, 8: 1-171.
- Miñana Blasco, Carlos. 1997. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura Centro de Documentación Musical.
- Miñana Blasco, Carlos. 2003. "Música y fiesta en la construcción del territorio nasa colombiano". En *Culturas tradicionales, territorio y región. Memorias del IV Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos, Culturas Tradicionales, Territorio y Región*, pp. 66-95. Lima.
- Nettl, Bruno. 2001. "Últimas tendencias en etnomusicología". En Francisco Cruces et al. (eds.), Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología, pp. 115-154. Madrid: Trotta.
- Pelissier, Catherine. 1991. "The Anthropology of Teaching and Learning". En *Annual Review of Anthropology*, 75-95.
- Simmel, Georg. 2002. Cuestiones fundamentales de sociología. Barcelona: Gedisa.
- Slobin, Mark y Jeff Todd Titon. 1996. "The Music-Culture as a World of Music". En Jeff Todd Titon (ed.), *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, pp. 71-139. 3.ª ed. New York: Schirmer
- Treutler, W.J. 1898-1899. "Music in Relation to Man and Animals". En *Proceedings of the Musical Association*, *25th Sess.*, *1898-1899*, 71-91.
- Whiting, John W.M. 1977. "Socialización: aspectos antropológicos". En D. Sills (ed.), *Enciclopedia internacional de ciencias sociales*. Madrid: Aguilar.

Discografía

- De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino. 2000. Disco compacto. Grabación de campo y folleto por C. Miñana. CD MA-TCOL005. Bogotá: Ministerio de Cultura Fundación de Música.
- Nasa kuv'. Fiestas, flautas y tambores nasa. 1998. Disco compacto. Grabación de campo y folleto por C. Miñana. CD MA-ECOLOO3. Bogotá: Ministerio de Cultura Fundación de Música.
- Conjunto Folclórico Alma Caucana. 1975. *Popayán*. Disco larga duración. Chaves 7901. Pasto. Conjunto Folclórico Alma Caucana. *Vol. 2.* Disco larga duración. Chaves 7905. Pasto.
- Aires de Pubenza. 1987. *A Popayán en sus 450 años*. Disco larga duración. Sonolux. Medellín.
- Aires de Pubenza. 1994. Disco larga duración. LD 050101000281. Popayán.
- La Callejera. 1989. Chirimía de Medellín. Disco larga duración. Medellín.
- Maravillas Infantiles. 1998. *Paseo musical por los sonidos de Colombia*. Disco compacto. Popayán.
- Banda de Flautas. 2002. *Chicha y guarapo*. Disco compacto. Participación de C. Miñana como intérprete, compositor y arreglista de varias piezas. Bogotá.



Músico campesino del Corregimiento de San Juan, Bolívar, Cauca (Colombia). Foto C. Miñana



Conjunto urbano Alma Caucana, Popayán. Carátula de disco comercial.

Autores

Lorena Aja Eslava

Decana de Ciencias Sociales, Universidad del Magdalena. Antropóloga, Universidad de los Andes. Maestría en Estudios del Caribe, Universidad Nacional de Colombia. Recientemente ha publicado: "Músicas, cuerpos e identidades híbridas en el Caribe: ¿Cuál música, cuál cuerpo, cuál identidad, cuál Caribe?" en Jangwa Pana. Revista de Antropología Universidad del Magdalena., Volumen Núm. 5, 2006; "Contradicciones y encrucijadas del desarrollo sostenible en el Caribe", en Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional. Editorial Universidad del Magdalena, 2007.

Ana María Arango

Antropóloga de la Universidad de los Andes y candidata a Doctorado en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Investigadora de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó ASINCH. Editó la *Revista World Music* (Barcelona). Dirigió los documentales: *Los Sonidos Invisibles* (2006) y *Unos zapatos para Cassinda* (2007). Fue coordinadora del Componente de Investigación del Plan de Música del Ministerio de Cultura; catedrática de antropología de la música en la Universidad Javeriana y la ASAB e investigadora en el proyecto Odantalán de PangeiArt (Luanda-Angola).

Michael Birenbaum Ouintero

PhD. Etnomusicología en la Universidad de Nueva York. Profesor de Bowdoin College en Maine, EEUU. Investigador de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó ASINCH. Ha colaborado con la Universidad Tecnológica del Chocó y con el Proceso de Comunidades Negras, PCN. Publicaciones recientes en: *Revista TRANS*, la recopilación *Colombia y el Caribe*, y las notas de carátula del CD *iArriba Suena Marimba!* de Smithsonian Folkways. Efectuó su disertación doctoral *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific* sobre música, multiculturalismo y el movimiento afrocolombiano.

Deibys Carrasquilla Baza

Antropólogo de la Universidad del Magdalena. Estudiante de la maestría en Estudios del Caribe, Universidad Nacional de Colombia. Investigador de la Oraloteca de la Universidad del Magdalena. Artículos recientes: "Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos

industrializados: Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano" y "Tambora y tradición. Transformación de la expresión a partir de las puestas en escena" en *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Editorial Universidad del Magdalena, 2007

Alejandro Cifuentes Rubiano

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, 2005. Trabaja actualmente en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Músico percusionista, baterista en la agrupación bogotana "Tumbacatre", investigador de músicas tradicionales colombianas, especialmente de los ritmos del Pacífico colombiano. Proyectos musicales con "La Revuelta" y "La Polifónica".

Adolfo González Henríquez

Abogado de la Universidad Externado de Colombia. Magíster en Sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor de la Universidad del Atlántico y columnista del diario El Heraldo. Entre sus muchas publicaciones están "Danza, mestizaje y carnaval: un fenómeno latinoamericano. El caso de Barranquilla", en *Fiesta y carnavales en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores 2006. "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano" en *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional, 2000. "El caribe colombiano: historia, tierra y mundo" en *Cultura y Globalización*, Bogotá, Universidad Nacional, 1999.

Beatriz Goubert Burgos

Directora del Programa de Antropología de la Universidad Externado de Colombia. Maestría en Antropología de la Lousiana State University. Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Editora de la revista de investigaciones musicales *A Contratiempo*. Ha sido profesora de la Pontificia Universidad Javeriana e investigadora en la Universidad Pedagógica. Coautora con G.P. Zapata y J. F. Maldonado, del libro Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad, Ed. Universidad Pedagógica, 2004.

Alejandra Isaza Velásquez

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Maestría en Historia de las Ciencias. Tesis de maestría: *Suite para la música en la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín, siglos XVII y XVIII*, mención meritoria, 2006. U.N Radio, emisora de la Universidad Nacional sede Medellín; realización del programa *Historias de las músicas* desde julio del 2004. Docente de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Escuela de Historia.

Carlos Miñana Blasco

Doctor en Antropología Social y Cultural, Magíster en Educación y Licenciado en Música. Profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador en el Programa RED de la UNC (categoría A de COLCIENCIAS). Trabajo de campo en el Cauca andino (nasa y yanacona desde 1980), Departamento del Atlántico, Bogotá y Oriente de Cundinamarca. Ha publicado nueve libros en los campos de la educación y de la etnomusicología (http://www.docentes.unal.edu.co/cminanabl/)

Cesar Alejandro Montoya Villa

Antropólogo de la Universidad de Antioquia, 2006. Integrante del grupo de investigación, Rituales y Construcción de Identidad del INER, Universidad de Antioquia. Profesional contratista de CORANTIOQUIA, en el Proyecto de seguridad alimentaria y ambiental en 23 municipios del departamento de Antioquia y cuatro comunidades indígenas.

Jorge Nieves Oviedo

Nació en Barranquilla. Licenciatura en Literatura y Lengua Española en la Universidad del Cauca y Maestría en Etnoliteratura en la Universidad de Nariño. Profesor de la Universidad de Cartagena en el área de semiótica y estudios socioculturales. Publicaciones: *Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias* (2003); artículos sobre imaginarios en la cultura popular del Caribe colombiano en *El Caribe en la nación colombiana* (2006); *IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias* (1999), y en revistas como *Historia y Cultura*, (1994, 1997, 2004) y *Aguaita* (2001, 2002, 2004).

Mauricio Pardo Rojas

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría y estudios de doctorado en la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton. Profesor principal programa de Antropología en la Universidad del Rosario. Trabajó varios años en el ICANH y ha dictado clases en las universidades del Magdalena, Central, Nacional, Javeriana y Andes. Ha editado libros y publicado treinta artículos sobre grupos étnicos y movimientos sociales en el Pacífico.

Alejandra Quintana Martínez

Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Música de la Universidad Javeriana. Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha sido docente de la Universidad Javeriana, Universidad Central y Universidad del Rosario. Áreas de estudio enfocadas a la historia de las mujeres y las construcciones

Este libro apunta a impulsar estudios sociomusicales y la participación en la comunidad académica internacional que trabaja estos campos. Temáticas y enfoques de los artículos muestran la

multiplicidad de esta investigación sobre música y sociedad. Están investigadores de trayectoria como Carlos Miñana sobre músicas indígenas andinas e historiografía del folclor, o Adolfo González y Jorge Nieves sobre música y cultura popular en la región del Caribe. Profesores que han estado configurando sus publicaciones y líneas de investigación como Hugues Sánchez sobre historia musi-

cal en el Magdalena Grande o Beatriz Goubert sobre hibridaciones y pedagogías musicales. Michael Birenbaum en su tesis doctoral se ocupa de las intersecciones entre política y música en el Pacífico. Investigadoras que abren nuevos campos como Alejandra Isaza sobre música colonial en Medellín, Alexandra Quintana sobre discriminación de género y

> mujeres músicas en los festivales de gaitas y Lorena Aja sobre tensiones de la intercuturalidad de las músicas en San Andrés. Investigaciones de jóvenes profesionales como Deibys Carrasquilla sobre los efectos en lo local de la globalización de la música del Caribe, Juan Sebastián Rojas sobre las migraciones y recepciones de músicas y músicos de gaita de San Jacinto a Bogotá, Alejandro Cifuentes sobre una

temática análoga sobre la chirimía chocoana y César Alejandro Montoya sobre las dinámicas actuales de la música de tambor en Uré.





