Devenires sociohistóricos, performance y sonido en las prácticas musicales afrodescendientes del suroccidente de Colombia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Paloma Palau Valderrama[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - palomapalau@gmail.com

Resumo: En la presente comunicación resalto la inseparable articulación entre sonido y acción humana en las configuraciones socio-musicales y la performance para la comprensión de las prácticas musicales a partir del examen de las músicas locales afrodescendientes del suroccidente de Colombia. Desarrollo los argumentos en contraste con las limitaciones de los persistentes enfoques analíticos que pretenden de modo artificial aislar lo que entienden como sonido y contexto. Parto de la etnografía en curso de mi tesis en el campo de las (etno)musicologías.

Palavras-chave: Análisis Musical. Performance. Músicas Afroamericanas.

Sociohistorical Becomings, Performance and Sound in Musical Afro-descendant Practices from Southwestern Colombia

Abstract: In the present communication I highlight the inseparable articulation between sound and human action evident in micro and macro scales for the understanding of musical practices, with the examination of Afrodescendent local music from southwestern Colombia through the ongoing ethnography of my doctoral thesis in the field of (ethno) musicologies. I develop the arguments in contrast to the limitations of persistent analytical approaches that artificially seek to isolate what they understand as sound and context.

Keywords: Musical analysis. Performance. African American music.

1. Más allá de las estructuras sonoras

En esta comunicación pretendo destacar la inseparabilidad entre los devenires sociohistóricos y la producción y audición sonora de las prácticas musicales locales a través del estudio de las músicas afrodescendientes del suroccidente de Colombia. Tal aproximación, contrasta con las perspectivas analíticas desde la teoría musical occidental u otros enfoques denominados analíticos y sistemáticos que se centran exclusivamente en el "funcionamiento interno" de las estructuras sonoras, bajo el argumento de la separación artificial de sonido musical y contexto social con fines teóricos. Si bien, el anterior es un enfoque debatido hace ya varias décadas por las etnomusicologías y las musicologías, es visible su persistencia y renovación en caminos paralelos e independientes hasta los días de hoy en contrapunto con las perspectivas críticas, con las cuales difícilmente dialogan.

Es posible apuntar dos aspectos interconectados de lo social que construyen la experiencia sonora local, a la vez que las prácticas musicales construyen el lugar, tejiendo una territorialidad, en un proceso de emplazamiento. En primer lugar, la trayectoria histórica de contextos y grupos sociales deja su huella en memorias colectivas y materialidades que

inciden en las formas de sentir y conocer mediante lo sonoro (FELD, 2015). En segundo lugar, la música es acción humana, y es en el performance donde la historicidad de las prácticas se manifiesta en lo cotidiano con todas sus contingencias, re-creando el mundo (SEEGER, 2015). En ambas escalas, historia a nivel macro y acontecimiento en una dimensión micro, las prácticas y el sonido musical se moldan mutuamente. De ese modo, condenso en este texto los anteriores argumentos, que pretendo ampliar en mi tesis, con el fin de aportar a la comprensión de las prácticas musicales locales tomando como base la etnografía en curso de mi trabajo de doctorado en música en el campo de discusión interdisciplinar de las (etno)musicologías (COOK, 2008).

2. Configuraciones socio-musicales modernas y tradicionales

La noción de configuración social planteada por el sociólogo Elías (2008) sugiere que la sociedad se construye a partir de vínculos entre individuos que se asocian o separan construyendo instancias de poder o debilitándose con el tiempo, mientras se transforman. Una gran red articula las configuraciones desde la experiencia del sujeto hasta escalas macro intercontinentales y desde periodos cortos a otros de largo plazo que abarcan centurias. También, como apuntan teorías contemporáneas, las cosas participan de las configuraciones y agencian el mundo (HENNION, 2002). De ese modo, he querido adoptar esta concepción relacional, con una adición, configuración socio-musical, para resaltar la singularidad de los fenómenos musicales en su devenir histórico, apuntando que lo sonoro musical nace de ese entramado de fuerzas sociales y ontológicas al tiempo que participa de su emergencia.

La trayectoria histórica de la gente negra en la región suroccidental de Colombia, devino tanto en saberes-prácticas modernos como tradicionales. Tejió una territorialidad en el lugar donde sus antepasados africanos habitaron desde la colonia esclavizados para trabajar en las minas de oro, mientras que otros, libres, transformaron la relación con el territorio para construir nuevos proyectos de vida basados en la solidaridad colectiva, resistiendo a múltiples violencias de la colonialidad del pensamiento racial occidental (QUIJANO, 2000). En interacción permanente con las poblaciones mestizas, indígenas y blancas lograron la inserción de su producción agrícola de tabaco y cacao desde el siglo XIX en mercados articulados a nivel regional y mundial (TAUSSIG; RUBBO, 2011). En ese proceso de intercambios y conexiones de amplia escala, llegaron a compartir algunos aspectos con sus vecinos en sus músicas, deviniendo configuraciones socio-musicales específicas. Una central, significativa de su experiencia moderna, es la lógica de la tonalidad occidental, con temas de

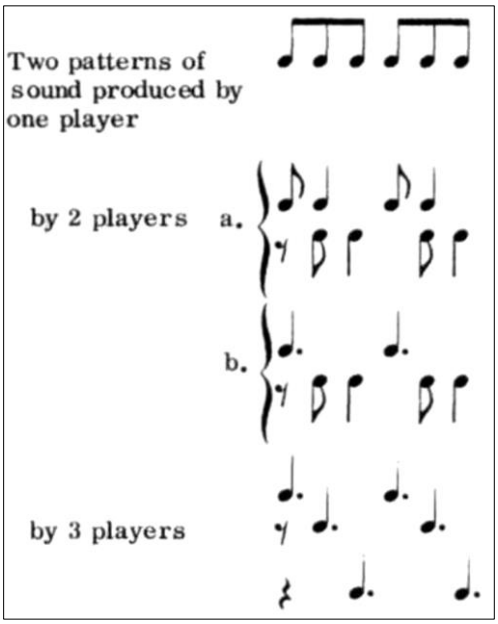
modos menores y mayores, y su estructuración de subdominantes y dominantes en torno a una tónica. Una instrumentación y aires musicales comunes a músicas del interior del país de temprana difusión mediática, como los *bambucos* y *pasillos* con los cordófonos de *tiples* y guitarras. Estos aspectos al tiempo que otros tradicionales, en el sentido de ser saberes con sentido en la interacción social en redes comunitarias de la región, articulados a rituales y eventos públicos donde la música no adquiere plena autonomía. Por ejemplo, estas formas musicales son entendidas desde su experiencia en el territorio y la apropiación del catolicismo en una religiosidad propia, como las *fugas* o *jugas* y el *torbellino* tienen lugar en la fiesta de Adoraciones al Niño Dios.

El mismo repertorio tocado por cuerdas, percusión y voces tiene su paralelo en la interpretación de un pequeño grupo de vientos o papayeras. Se trata de instrumentos de viento convencionales de metal surgidos en su forma contemporánea en el proceso industrial de los últimos dos siglos con la expansión de las bandas de vientos. Tales instituciones tuvieron gran apoyo desde políticas estatales, representando a localidades y a instancias militares en el marco de procesos de modernización de los estados-nación en todo Occidente.

Ahora bien, las músicas locales negras no responden plenamente a un imaginario de las músicas afroamericanas como vinculadas a lo percusivo o a un virtuosismo corporal en el baile (CARVALHO, 2002), o a una memoria africana plausible en las músicas de marimba de la costa del Pacífico Sur colombiano con su compleja polirritmia y divisiones de la octava de cinco o siete intervalos semejantes (MIÑANA, 2010), ni tampoco la improvisación es muy común. Aunque sí comparten rasgos sociomusicales con otras expresiones afroamericanas, como las formas de pregunta y respuesta entre solista y participantes, frases que se repiten y crean formas circulares y abiertas en un "tiempo espiralar" y la articulación baile-música (MAKL, 2011).

3. El performance y lo sonoro en la fiesta y el festival

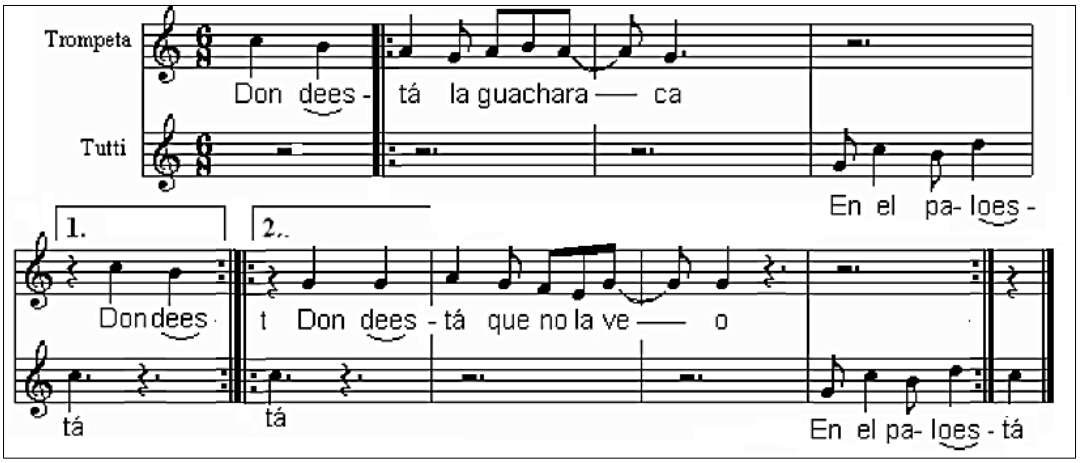
El segundo punto que quiero destacar aquí, es que la música como una serie de actividades de personas con un sentido en un espacio-tiempo específico (LUCAS, 2013) y como *performance* en el sentido de *acontecimiento* (SEEGER, 2015), es decir, otros elementos se añaden a la dimensión sonora, no capturados de modo exclusivo por el análisis de una transcripción musical o análisis de ella. En un esclarecedor argumento, Blacking (1973) en su clásico *How musical is man*, advierte de las limitaciones del papel o de reducir lo musical al fenómeno sonoro a la hora de capturar lo que está en juego en la actividad musical.



Ex. 1. Diferente objeto sónico. Fuente: Blacking, 1973, p. 29.

Un fragmento de tres transcripciones en partitura muestra secuencias de negras (semínimas) y corcheas (colcheias) del golpe de un tambor tocadas por uno, dos y tres intérpretes, que podrían erróneamente describirse como el mismo "objeto sónico" sólo porque suenan igual. Sin embargo, tales interpretaciones que varían en la cantidad de intérpretes "no son artilugios musicales: expresan conceptos de individualidad en comunidad y de equilibrio social, temporal y espacial, que se encuentran en otras características de la cultura Venda y otros tipos de música venda"[2] (Ibíd. p. 30). De modo que los símbolos de la partitura pueden comprenderse junto a descripciones de significados culturales y políticos, y añadiría históricos, materiales y subjetivos, entre otros necesarios.

Algo similar ocurre en la producción sonora en la fiesta religiosa de las Adoraciones al Niño Dios, que se basa en la solidaridad de mantener la música sonando con la alternancia de intérpretes, familiares y amigos; mientras que unos descansan, los otros tocan. El coro es respondido por la mayoría de asistentes que también bailan. Es la oportunidad de aprender para los infantes y para los adultos, de demostrar su compromiso con la colectividad reunida, de modo que algunos tienen momentos de participación al lado de un núcleo estable de músicos. En particular, en el poblado de Santa Rosa en Caloto, durante las Adoraciones que son organizadas por la familia Balanta, la música la toca la Papayera Quilichao hace más de cuarenta años. La papayera, cuyos músicos se formaron en las bandas municipales locales y en linajes familiares de intérpretes, son hombres mestizos y negros de diferentes lugares del Cauca y tienen otros oficios como la construcción, la agricultura y la relojería. La papayera viaja por toda la región para tocar en otras fiestas y celebraciones. El trompetista, es el único

intérprete estable del grupo oriundo de Santa Rosa, aunque cuando la fiesta se hace ahí, se suman dos intérpretes más que son familiares de los músicos y de los organizadores de la fiesta. Así, puede oscilar de número de integrantes. Además de la importancia simbólica de la participación musical de familiares, al indagar el motivo de ello, su director, don Ovidio Dinas me respondió que la exigencia de tocar toda la noche durante la fiesta era alta y si iban varios músicos, podían alternarse y tener intervalos de descanso. De modo que una pieza que alterna dos frases compuestas por una pregunta del solista y la respuesta del resto de instrumentos, puede variar en velocidad, en tímbrica, y repetirse cuantas veces lo requiera el público y lo acepten los músicos en una misma ocasión musical. Hice la siguiente transcripción mediante una observación participante acompañando al grupo musical en varias fiestas durante 2006 y 2007, y más adelante pude corroborar esta dinámica nuevamente en trabajo de campo durante 2017 y 2018 (PALAU, 2007, p. 91).

Ex. 2. La Guacharaca. Fuente: XXXX, p. 91

En el sonido de cuerdas, vientos y voces de las ocasiones donde transcurre el evento musical transparece la corporalidad marcada por oficios que usan la fuerza física, como el cansancio que produce la agricultura, la minería y el oficio de la construcción durante el día, antes de la fiesta nocturna. Timbres caracterizados como opacos, densos o rasgados, que son esquivos a la transcripción textual o a algún software y se entienden al percibir sus condiciones materiales de producción.

Estas sonoridades son a veces simultáneas a otras más límpidas de intérpretes de delicados dedos formados en universidades, con la experiencia de oficios urbanos, invitados a participar en la música para reinventar y prolongar la vida de las músicas locales. Esto se ha dado como una forma de tejer alianzas para fortalecer la práctica musical y expandir su territorialidad. Así, al tiempo que la presencia de la música articula el ritual afrocatólico, otros escenarios para sus sonoridades han surgido. Se trata de festivales de música y eventos,

ligados a procesos de fortalecimiento de una afrocolombianidad que se construye como diferencia cultural con base en el discurso multicultural estatal de las últimas tres décadas y es apropiada como búsqueda del ejercicio de una plena ciudadanía por la gente negra. Al adentrarse en el marco de festivales-concursos y establecer alianzas con músicos de formación académica la práctica sonora se transforma profundamente, en función de un oído occidental y de establecer un parentesco con músicas mediatizadas. Los colores se tornan brillantes, se introducen cortes y arreglos que sorprendan, las secciones se vuelven justas, las duraciones limitadas a pocos minutos y nacen temas que reproducen los tópicos de éxito: la alegría, el sentimiento nacional, entre otras novedades.

4. Consideraciones finales

En este texto me propuse apuntar la necesidad de comprender la relación indivisible entre lo sonoro y las prácticas humanas en la música, ya que como ha sido reiteradamente planteado en la etnomusicología en las últimas décadas, la música es antes que todo, acción. No obstante, ante la persistencia de perspectivas que parten de un enfoque en el cual el "análisis" es entendido sólo abordando lo sonoro sin contar con las condiciones humanas de su producción y demás materialidades involucradas en su agencia considero necesario insistir en los errores y limitaciones de estas perspectivas. El examen de alturas sonoras, divisiones del tiempo, recurrencias tiene su pleno sentido cuando observamos qué actividades les dan origen y al tiempo, los valores y hechos que construyen con su sonido. Desarrollé dos argumentos vinculados entre sí mediante el estudio de las prácticas musicales locales afrodescendientes del suroccidente de Colombia.

De un lado, apunté que las configuraciones sociales de diferentes escalas son construidas por vínculos entre individuos y cosas que instituyen instancias de poder en las que las manifestaciones musicales están embebidas y crean configuraciones socio-musicales. La gente negra de la región del suroccidente colombiano resistió de muchos modos desde la colonia, tejiendo una territorialidad basada en la labranza de la tierra, un catolicismo popular, la solidaridad colectiva y desarrollando saberes tradicionales al tiempo que modernos. En ese proceso sedimentado en la memoria colectiva y formas de sentir y conocer mediante lo sonoro o acustemologías (FELD, 2015), se formaron sus prácticas musicales contemporáneas.

De otro lado, es en la manifestación musical en vivo, durante los acontecimientos que se expresan con plenitud sus diferentes sentidos y que lo sonoro surge moldado por manos, voces y cuerpos al tiempo que participa de la construcción de relaciones sociales entre

cercanos y actores externos a las comunidades. Señalo además cómo la producción sonora es construida a partir de la alternancia entre actores que tienen una posición relevante en el ritual o se encuentra emparentados entre sí. También los oficios inciden en las corporalidades que a su vez marcan el sonido, transformando timbres y adjudicando matices. Así, en los recientes procesos políticos de afirmación de afrocolombianidad, la música adquiere otro carácter y lo sonoro muda junto con nuevos discursos, actores y prácticas.

Referencias

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

CARVALHO, José Jorge. Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable. En: GARCÍA CANCLINI, Néstor (org), Ibero*américa 2002. Diagnóstico y Propuestas para el Desarrollo Cultural.* Madrid: OEI/México: Santillana, 2002. p. 97-132.

COOK, Nicholas. We Are All (Ethno)musicologists Now. In: STOBART, Henry (ed.), *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. p. 48-70

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENKY, Matt (Coords.). *Keywords in Sound*. Durham, NC: Duke University Press. 2015, p. 12-21

HENNION, Antoine. La Pasión musical, Barcelona: Paidós Ibérica, 2002

LUCAS, Maria Elizabeth. Introdução. In: _____. *Mixagens em Campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural.* Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e resposta e tempo espiralar. Em: *Outra Travessa,* Florianópolis, n. 11, 2011, p. 55-70.

MIÑANA, Carlos. Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana. En VVAA. *Música y prácticas sonoras en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010. 287-346.

PALAU, Paloma. *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle*. Monografía (Pregrado en Música). Cali: Universidad del Valle, 2007

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. En: *Journal of World-System Research*. Colorado, v. 6, n. 2, 2000. p. 342-386.

SEEGER. Anthony. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TAUSSIG, Michael; RUBBO, Anna. [MINA, Mateo]. Esclavitud y libertad en el valle del Río Cauca. Universidad de los Andes, 2011.

Notas

[1] Doutoranda em Música na área de Etnomusicologia/Musicologia na UFRGS, com Bolsa CNPq. Mestra em Sociologia (UFPR, Bolsa PEC-PG/CNPq), vinculada ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), coordenado pela Dra. Maria Elizabeth Lucas.

[2] Traducción de la autora. Original: “are not musical gimmicks: they express concepts of individuality in community, and of social, temporal, and spatial balance, which are found in other features of Venda culture and other types of Venda music.” (Blacking, 1973, p. 30).