

rca

revista colombiana de antropología

57 / 2

BOGOTÁ, COLOMBIA

JUL.-DIC. DEL 2021

E-ISSN: 2539-472X

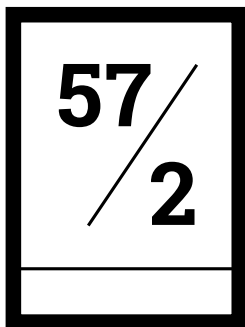


INSTITUTO
ETNOLOGICO
NACIONAL
80 AÑOS

ANTROPOLOGÍA DE LA DANZA

rca

revista colombiana de **antropología**



JUL.-DIC. DEL 2021
E-ISSN: 2539-472X
BOGOTÁ, COLOMBIA

INSTITUTO
ETNOLOGICO
NACIONAL
80 AÑOS





INSTITUTO
ETNOLÓGICO
NACIONAL
80 AÑOS

**Director del Instituto Colombiano
de Antropología e Historia (ICANH)**

NICOLÁS LOAIZA DÍAZ

Subdirectora científica

FRANCY MORALES ACOSTA

Coordinadora del Grupo de Antropología Social

MARÍA TERESA SALCEDO

Directora de la RCA

JUANA CAMACHO SEGURA

Editor general

VLADIMIR CARABALLO ACUÑA

Editoras del dossier

AMÉRICA LARRAÍN

MARÍA TERESA SALCEDO

Coordinadora editorial de la RCA

MARÍA EVA MANGIERI

Consejo asesor

MARGARITA CHAVES

JUAN FELIPE HOYOS GARCÍA

CARLOS ANDRÉS MEZA

MARÍA TERESA SALCEDO

Comité editorial

BASTIEN BOSA

Universidad del Rosario, Bogotá

JUAN ÁLVARO ECHEVERRI

Universidad Nacional de Colombia, sede Leticia

JUAN CAMILO NIÑO VARGAS

Universidad de los Andes, Bogotá

JAIRO TOCANCIPÁ

Universidad del Cauca, Popayán

GABRIELA TORRES-MAZUERA

Ciesas-Peninsular, Mérida

PATRICIA TOVAR

John Jay College, CUNY, Nueva York

JULIE VELÁSQUEZ RUNK

University of Georgia, Athens

Comité científico

CLAUDIA BRIONES

Universidad de Buenos Aires

MANUEL DELGADO

Universidad de Barcelona

ARTURO ESCOBAR

The University of North Carolina at Chapel Hill

CHRISTIAN GROS

Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine
y Centre National de la Recherche Scientifique

CLAUDIO LOMNITZ

Columbia University in the City of New York

ALAIN MUSSET

L'École des Hautes Études en Sciences Sociales

MARÍA CLEMENCIA RAMÍREZ

Investigadora honoraria, ICANH

ALCIDA RITA RAMOS

Universidad de Brasilia

JOANNE RAPPAPORT

Georgetown University

PETER WADE

Manchester University

La *Revista Colombiana de Antropología* es una revista científica semestral del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) que se edita desde 1953. La revista busca contribuir a los debates de la antropología y las ciencias afines en el ámbito nacional e internacional, y se dirige a estudiantes de antropología, profesores universitarios, investigadores y académicos de las ciencias sociales.

El contenido de esta revista se puede reproducir sin necesidad de obtener permiso, siempre que se cite la fuente.

Los autores, no la *Revista Colombiana de Antropología*, son responsables por el contenido de sus artículos.

**La revista está incluida en las siguientes bases
bibliográficas e índices internacionales de citación**

• Índice Bibliográfico Nacional Publindex (IBN Publindex) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, Colombia (categoría B)
• Scopus • SCImago Journal & Country Rank (Q2) • Índice Bibliográfico Scientific Electronic Library Online (SciELO Colombia) • Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), de la Universidad Autónoma del Estado de México • Directory of Open Access Journals (DOAJ) • International Bibliography of the Social Sciences (IBSS), The London School of Economics and Political Science • Hispanic American Periodical Index (HAPI) de la Universidad de California, Los Ángeles • Anthropological Index Online, del Royal Anthropological Institute de Inglaterra • Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (Clase), de la Universidad Nacional Autónoma de México • Handbook of Latin American Studies (HLAS), de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos • Directorio y Catálogo Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) • Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes- und Sozialwissenschaftlicher Literatur • Anthropological Literature, Russian Academy of Sciences Bibliographies • Ulrich's Periodicals Director • Dialnet, de la Universidad de la Rioja • Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (Redib)

Coordinadora de Divulgación y Publicaciones

MABEL PAOLA LÓPEZ JEREZ

Coordinación editorial

BIBIANA CASTRO RAMÍREZ

Corrección de estilo

MARÍA ANGÉLICA OSPINA MARTÍNEZ

Diagramación

PATRICIA MONTAÑA DOMÍNGUEZ

Diseño editorial y pauta interna

CARLOS ANDRÉS HERNÁNDEZ - EDITORIA

Ilustración de cubierta

Expectativas superadas, Michoacán, fotografía de

LAURA ROUSH

Ilustraciones de portadillas

Valle del Cauca, fotografía de EVA MANGIERI

Valle del Cauca II, fotografía de EVA MANGIERI

Correspondencia y canje

Calle 12 n.º 2-41, Bogotá, Colombia

Teléfono (571) 444 0544, ext. 1228. Fax (571) 4440530

Correo electrónico

rca.icanh@icanh.gov.co

Página web

<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/index>

E-ISSN: 2539-472X

© Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2021

Árbitros del volumen

María Florencia Girola

Universidad de Buenos Aires / Conicet (Argentina)

Ramiro Delgado Salazar

Universidad de Antioquia (Colombia)

Maria Cândida Ferreira de Almeida

Universidad de los Andes (Colombia)

Deise Lucy Oliveira Montardo

Universidade Federal do Amazonas (Brasil)

Laura De la Rosa Solano

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

María Eugenia Domínguez

Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

María Teresa García Schlegel

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Adolfo Albán Achinte

Universidad del Cauca (Colombia)

Contenido

rCa

REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA

VOLUMEN 57, NÚMERO 2

JULIO-DICIEMBRE DEL 2021

9 Antropología de la danza

AMÉRICA LARRAÍN

ARTÍCULOS

19 *Performances* indígenas y afrodescendientes en Argentina: recreaciones sonoro-corporales de lo “ancestral”

SILVIA CITRO

JULIA BROGUET

MANUELA RODRÍGUEZ

SOLEDAD TORRES AGÜERO

47 *Fugas y jugas*: alianzas sónicas en un baile-música-performance de la gente negra del sur del valle del río Cauca (Colombia)

PALOMA PALAU VALDERRAMA

69 Jugar al *caboco* en el maracatú de Mata Norte en Pernambuco (Brasil)

NOSHUA AMORAS

89 “El ángel de los perdedores”: una mirada antropológica sobre trayectorias delictivas, moralidades y experiencias espirituales con San La Muerte en una villa de Córdoba, Argentina

MARINA LIBERATORI

113 La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia

JOSHUA KATZ-ROSENE

143 “Esa paz blanca, esa paz de muerte”: tiempos de paz, tiempos de guerra y el *cronos* negro imposible en el posconflicto colombiano

JAIME AMPARO ALVES

169 Arqueología (imaginaria) de la memoria: investigación estética y del simbolismo de la diáspora africana en Colombia

MARTHA LUZ MACHADO CAICEDO

RESEÑA

201 Juan Felipe García Arboleda,
*El exterminio de la isla de Papayal:
etnografías sobre el Estado y la
construcción de paz en Colombia*

JOHN GIRALDO DÍAZ

Contents

rCa

REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA

VOLUMEN 57, NÚMERO 2

JULIO-DICIEMBRE DEL 2021

- 9 Anthropology of dance
AMÉRICA LARRAÍN

ARTICLES

- 19 *Indigenous and afrodescendant performances in Argentina: sound-corporal recreations of the "ancestral"*
SILVIA CITRO
JULIA BROGUET
MANUELA RODRÍGUEZ
SOLEDAD TORRES AGÜERO
- 47 *Fugas and jugas: sonic alliances in a dance-music-performance of the southern Cauca river valley (Colombia)*
PALOMA PALAU VALDERRAMA
- 69 *Playing caboco in maracatú of Mata Norte, Pernambuco (Brazil)*
NOSHUA AMORAS
- 89 *"The angel of losers": an anthropological look about criminal trajectories, moralities and spiritual experiences with San La Muerte in a slum of Córdoba, Argentina*
MARINA LIBERATORI
- 113 *Protest song and countercultural discourses of resistance in 1960s Colombia*
JOSHUA KATZ-ROSENE
- 143 *"Esa paz blanca, esa paz de muerte": peacetime, wartime, and black impossible chronos in the Colombian postconflict*
JAIME AMPARO ALVES
- 169 *(Imaginary) archaeology of memory: an investigation into the aesthetics and symbolism of the African diaspora in Colombia*
MARTHA LUZ MACHADO CAICEDO

REVIEW

201 Juan Felipe García Arboleda,
*El exterminio de la isla de Papaya:
etnografías sobre el Estado y la
construcción de paz en Colombia*

JOHN GIRALDO DÍAZ

Antropología de la danza

América Larrain*

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Colombia

DOI: 10.22380/2539472X.2011

Este dossier es resultado de una iniciativa que surgió como parte del simposio “Antropología de la danza, otras ontologías”, realizado en Cali durante el XVII Congreso de Antropología en Colombia (2019). Algunas de las propuestas que participaron en ese evento componen la colección que aquí presentamos. Así mismo, contamos con valiosas contribuciones recibidas a partir de una convocatoria abierta y del intercambio realizado con la revista *Hawò*, de la Universidad Federal de Goiás en Brasil, que publicó casi de manera simultánea un dossier sobre antropología de la danza.

El tema de la danza no es nuevo en antropología; registros y descripciones sobre prácticas corporales de este tipo están presentes en referencias clásicas de la disciplina. Un ejemplo conocido es el trabajo sobre danzas balinesas realizado por Margaret Mead y Gregory Bateson en la década de los treinta, publicado en 1942 y cuya película se estrenó una década más tarde (Mead y Bateson 1951). Este trabajo es considerado una contribución pionera a los campos de la antropología visual y la antropología de la danza, por abordar aspectos cruciales de la sociedad balinesa a partir de la descripción y el análisis de prácticas que tienen su foco en las imágenes de una danza ritual.

En el mundo anglosajón, el trabajo de Anya Peterson Royce *Anthropology of Dance* (1977) es referido también como un aporte precursor, por haber estimulado las discusiones sobre la definición del concepto *danza* desde una perspectiva transcultural. Esto de forma semejante a lo ocurrido con conceptos como *música*, *arte* o *estética* que, a lo largo de la historia de la disciplina, han suscitado importantes debates en los que se ha cuestionado el carácter universal de los conceptos utilizados desde una mirada occidentalizada para describir experiencias en contextos no occidentales (Blacking 1973; Ingold 1996; entre otros).

Wulff (2015) argumenta que la danza como tema sistemático en la investigación antropológica se estableció en la década de los sesenta y que, a partir de entonces, incluyó estudios de todas las formas de danza occidental y no occidental, de tipo ritual, lúdico y escénico. En estos trabajos son recurrentes las aproximaciones que dan cuenta de las dimensiones políticas y religiosas de la danza,

* aylarraingo@unal.edu.co / <https://orcid.org/0000-0002-5783-2815?lang=en>

en las cuales se evidencia su papel como medio de reivindicación de identidades a través de la creación o la revitalización de danzas étnicas y nacionales.

Es interesante notar que existe una producción sobre danza en el contexto europeo concentrada en la descripción de prácticas asociadas a lo que —desde una perspectiva folclorista— se denomina *danzas tradicionales*. Entre estos trabajos se destacan, por su gran número, los que tienen como tema central las danzas vascas, como es el caso de Barandiaran (1963), Fernández de Larrinoa (1998), Iztueta (1968), San Sebastián (2008) y Urbeltz (2001), además del reciente filme *Dantza* (Esnal 2018), en el que se retoma buena parte del repertorio dancístico del País Vasco. Se trata de estudios que por lo general establecen vínculos directos entre la danza y la identidad social, lo que, para el contexto histórico, social y político en cuestión, es una clara muestra de la efectividad de las prácticas corporales en la construcción y la revitalización de identidades étnicas y regionales.

A partir de lo mencionado, no es de sorprender que la idea de *lo ancestral* aparezca bajo diferentes rótulos como una característica común a los estudios sobre danza en antropología a lo largo de su historia y en diversos escenarios. Más allá de linajes académicos o tradiciones investigativas, lo que, más o menos por consenso, definimos como danza parece remitir de una u otra manera al pasado, a los legados y a los orígenes de distintas sociedades. Tal es el caso de los artículos presentes en este dossier.

La antropología de la danza se ha desarrollado desde perspectivas estructuralistas, simbólicas y semióticas, entre otras. Sin embargo, la mayoría de los estudios antropológicos de la danza han combinado estos tres enfoques, con el propósito de describir y entender un fenómeno que está conectado simultáneamente a diferentes dimensiones de la vida.

Wulff (2015) indica que, más recientemente, la antropología de la danza se ha aproximado a las teorías sobre cuerpo, *performance*, género y sexualidad al comprometerse con las críticas feministas, las políticas de identidad y los estudios culturales. Como consecuencia, este campo de estudios se ha hecho más visible en el mundo académico al desplazarse hacia la etnografía y la teoría social y cultural. Para el caso latinoamericano, Mora (2010) señala que fue a partir de la década de los noventa cuando comenzó a perfilarse esta área de interés académico, precedida por estudios de corte folclorista. Hoy, en la región sobresalen —entre muchos otros— los trabajos de Silvia Citro (2010) y María Julia Carozzi (2011), ambas autoras argentinas que realizan etnografías donde se entrelazan saberes corporales y análisis que cuestionan las visiones naturalizadas sobre estas prácticas, y problematizan, por ejemplo, aspectos relacionados con las identidades nacionales y el género.

Un elemento interesante que destaca Wulff (2015) es que muchos antropólogos de la danza cuentan con algún grado de entrenamiento como bailarines, lo cual se configura como una importante estrategia teórica y metodológica que implica pensar la propia danza en términos de proceso y experiencia. De hecho, una cuota significativa de los estudios recientes sobre danza parte de conceptualizaciones que hablan sobre los cuerpos y la construcción de corporalidades en el marco de una experiencia cultural concreta y como relación sensorial con un espacio determinado. Es decir, la danza, así como otras prácticas corporales, construye socialidades, consolida afectos, genera identidades, relaciones y estéticas diversas, a partir de todo aquello que suscita.

Esto último cobra vital relevancia para pensar la necesidad que se ha señalado, desde la antropología y otras disciplinas, de trascender las percepciones instrumentales sobre el cuerpo (biológico/“natural”) para considerarlo lugar de construcción/transformación de experiencias e interacciones, donde es posible confrontar la perspectiva propia, el punto de vista individual, y cuestionar nuestro lugar de enunciación ampliando las posibilidades teórico-práctico-metodológicas. Reflexiones sobre este asunto son una deuda de esta colección y una puerta abierta para investigadores interesados en el tema.

Entre los trabajos que componen este dossier encontramos contribuciones que describen las experiencias corporales y dancísticas de diferentes grupos indígenas y afrodescendientes en algunos rincones de Colombia y América Latina. La evocación de lo ancestral, que se manifiesta mediante distintas narrativas corporales, es un eje reflexivo importante que comparten las investigaciones del número.

Desde el norte argentino, a las orillas del río de la Plata, pasamos al sur de los Andes colombianos y al nordeste brasileño, aproximándonos a relatos que nos hablan de saberes transmitidos, heredados o recreados; saberes que hoy componen parte del repertorio cultural local y que son fuente de identidad, de reconocimiento, de visibilidad y también de disputas. Se trata, en todos los casos, de investigaciones etnográficas que nos acercan a lenguajes verbales y no verbales, que constituyen formas diversas de estar en el mundo, de narrarlo, de posicionarse en él y de darle sentido a la existencia a partir de prácticas que evocan la ancestralidad y sus historias.

Otro tema presente en la discusión de los artículos que conforman este dossier es el vínculo entre ciertas prácticas dancísticas y la cohesión de allí derivada, que genera identidad local, regional o nacional, con un ancla importante en la cuestión étnico-racial. De esta forma, ser indígena o afrodescendiente en ciertos contextos latinoamericanos pasa por la construcción de una identidad

en la cual las experiencias sensibles, particularmente la musical y la dancística, tienen un rol decisivo.

Los trabajos aquí compilados son una fuente de inspiración para el debate sobre epistemología, ontología y experiencia. Sus distintos acercamientos evidencian que son las prácticas compartidas, el vínculo entre la *performance*, las fiestas, los cuerpos y las subjetividades, lo que renueva los sentidos, reafirma las pertenencias y genera estrategias para sortear los escenarios que históricamente han sido hostiles con las poblaciones nativas y esclavizadas en América Latina.

En todos estos contextos la danza es vital; es un campo de producción de imágenes donde el cuerpo se torna emisor de discursos. La danza se revela entonces como lugar privilegiado de observación y análisis de los mensajes que vehicula, de las imágenes y de las ideas que construyen simultáneamente el entorno en el que ocurren y a las personas que las practican (Larraín 2021). A través de la fiesta, la música y la danza, los cuerpos son conductores de valores y sentidos, modelados por las estéticas dominantes que configuran visiones de mundo e identidades.

Con respecto al carácter identitario de la danza, García (2016) sugiere que allí se localizan redes emotivas que pueden ser evocadas con facilidad para recrear lo común como experiencia personal. Dice la autora que, como nación, olvidamos —o desconocemos— la procedencia de aquello que sabemos y, para el caso colombiano, la danza produciría la experiencia estética de ser parte de la nación mediante actos creativos que actualizan el pasado. Esos actos creativos serían los movimientos que conocemos sin saber exactamente por qué o de dónde; serían formas de conocer que encadenan pasado y presente, donde se articulan, se mantienen, se reformulan y se negocian identidades étnicas, raciales e incluso religiosas.

Propongo entonces que se trata de prácticas que cuentan con el poder de afectar emotivamente la experiencia. Algo semejante a lo ocurrido con el fenómeno del fútbol y las coreografías de los jugadores de la Selección Colombia en la copa de 2014 (Larraín 2015) y a aquello que menciona Hernández (2014) acerca del carácter emotivo de la música.

En suma, en este dossier se encuentran investigaciones recientes en antropología que tienen su foco en la danza desde distintas metodologías y aproximaciones teóricas, articuladas a experiencias etnográficas que nos permiten establecer un mapa inicial de qué y cómo se está produciendo en este campo de conocimiento en América Latina. Se trata de trabajos que nos hablan de formas de resistencia; de las relaciones indisociables entre territorio y cuerpo; de las disputas y las negociaciones entre ontologías particulares y relatos hegemónicos;

de las fugas, de aquello que escapa; de la invención de tradiciones y de la reinven- ción de las subjetividades; de la manera como se alían actores y se crean redes; de las diferentes formas de hacer política, y del cuerpo y el arte como escenarios y medios de este ejercicio.

Esperamos que la colección de trabajos aquí reunida sea útil para las in- vestigadoras e investigadores de este campo y sus derivaciones. Así mismo, que sirvan como base o como fuente de inspiración para indagaciones futuras que nos permitan seguir explorando la forma en que prácticas artísticas como la dan- za articulan pasado, presente y futuro, y revelan su potencial en las luchas de grupos que buscan combatir la invisibilidad y la opresión a través de soportes estéticos que dignifican —en parte— su existencia y las historias de exclusión de las que han sido objeto. Al articular saberes, afectos y política, estas prácticas, aun plenas de contradicciones y conflictos, movilizan deseos e impulsan trans- formaciones. Además, reinventan la historia a través de los saberes corporales que actualizan en cada movimiento, así como las posibilidades de permanencia y existencia de grupos para quienes bailar, hacer música y festejar son el ejerci- cio político más certero que existe.

Agradezco al equipo editorial de la *Revista Colombiana de Antropología* por haber acogido esta propuesta, así como a Indira Viana Caballero y a Luisa Elvira Belaunde, editoras invitadas de la revista *Hawò*, por su colaboración y por haber- se sumado a este esfuerzo colectivo para pensar la danza desde la antropología.

Referencias

- Barandiaran, Gaizka.** 1963. *Danzas de Euskalerra*. San Sebastián: Auñamendi.
- Bateson, Gregory y Margaret Mead.** 1942. *Balinese character: a photographic analysis*. Nueva York: New York Academy of Sciences.
- Blacking, John.** 1973. *How musical is man?* Seattle; Londres: University of Washington Press.
- Carozzi, María Julia, ed.** 2011. *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.
- Citro, Silvia, coord.** 2010. *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Esnaola, Telmo, dir.** 2018. *Dantza*. España: Txintxua Films. DVD, 98 min.
- Fernández de Larrinoa, Kepa.** 1998. *Invitación al estudio de la danza tradicional en el País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

- . 2003. *Calendario de fiestas y danzas tradicionales en el País Vasco*. Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- García Schlegel, María Teresa.** 2016. “La fémina y la danza como experiencia de nación”. Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/56480/39685668.2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hernández Salgar, Óscar.** 2014. “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960”. Tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanas, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. <https://repositorio.javeriana.edu.co/handle/10554/15410>
- Ingold, Tim, ed.** 1996. “Aesthetics is a cross-cultural category”. En *Key debates in anthropology*, editado por Tim Ingold, 201-236. Londres; Nueva York: Routledge.
- Iztueta, Juan I.** 1968. *Viejas danzas de Guipúzcoa/Gipuzkoa'ko dantza gogoangarriak*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Larraín, América.** 2015. “Bailar fútbol: reflexiones sobre el cuerpo y la nación en Colombia”. *Boletín de Antropología, Universidad de Antioquia* 30 (50): 191-207. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/25278>
- . 2021. “Políticas de la músicaailable en Colombia: una aproximación al regionalismo ‘paisa’ a partir de sus estéticas musicales, dancísticas y festivas”. *Revista de Antropología (Universidade de São Paulo)* 64 (1): e184477. <http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2021.184477>
- Mead, Margaret y Gregory Bateson, dirs.** 1951. *Trance and dance in Bali*. Película en 35 mm, de Library of Congress. Video, 22 min. Consultado el 4 de marzo de 2021. <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201/>
- Mora, Ana Sabrina.** 2010. “Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza”. Ponencia presentada en las VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, La Plata. <https://www.academica.org/000-027/644.pdf>
- Pacheco, Laura.** 2009. “Imagens do corpo, dança e performatividade”. Ponencia presentada en la V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 5 y 6 de noviembre de 2009.
- Peterson Royce, Anya.** 1977. *The anthropology of dance*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- San Sebastián, María.** 2008. “Antropología de la danza: el caso de Ataun. Jentilbaratz”. *Cuadernos de Folklore* 11: 81-109. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/antropologia-de-la-danza-el-caso-de-ataun/art-18510/>
- Urbeltz Navarro, Juan Antonio.** 2001. *Danza vasca: aproximación a los símbolos*. Lasarte-Oria: Ostoa.
- Wulff, Helena.** 2015. “Anthropology of dance”. En *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*, 2.ª ed., vol. 5, editado por James D. Wright, 666-670. Oxford: Elsevier.





rca

57 /
2

artículos

REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA

VOLUMEN 57, NÚMERO 2

JULIO-DICIEMBRE DEL 2021

Performances indígenas y afrodescendientes en Argentina: recreaciones sonoro-corporales de lo “ancestral”

*Indigenous and afrodescendant performances in Argentina:
sound-corporal recreations of the “ancestral”*

Silvia Citro*

Universidad de Buenos Aires / Conicet

Manuela Rodríguez***

Universidad Nacional de Rosario / Conicet

Julia Broguet**

Universidad Nacional de Rosario / Conicet

Soledad Torres Agüero****

Universidad de Buenos Aires

DOI: 10.22380/2539472X.1090

RESUMEN

A partir de las políticas públicas del Estado argentino en relación con las poblaciones indígenas y afrodescendientes, examinamos de qué manera las políticas culturales de las provincias de Formosa y Santa Fe, especialmente entre 2003 y 2015, tendieron a visibilizar y revalorizar las *performances* “ancestrales” de estos pueblos. Analizaremos cómo, frente a las interpelaciones multiculturales por performativizar las identidades étnico-raciales ante la sociedad hegemónica, los/as *performers* fueron estimulados/as a seleccionar, recrear y espectacularizar determinadas sonoridades, movimientos e imágenes inscritas tanto en *repertorios corporizados* como en *archivos*. También exploramos cómo en estos procesos de recreación sonoro-corporal de las memorias se construyen nuevos archivos, con la intención político-cultural de resguardar y legitimar una determinada versión de las posiciones identitarias étnico-raciales puestas en juego.

Palabras clave: multiculturalismo, *performances*, identidades étnico-raciales, políticas culturales.

ABSTRACT

Based on public policies of the Argentine State in relation to indigenous and Afro-descendant people we examine how the cultural policies of the provinces of Formosa and Santa Fe, especially during 2003-2015, tended to make visible and enhance the “ancient” performances of these groups. We will analyze how to face the multicultural interpellations of performing ethnic-racial identities before the hegemonic society, the performers were encouraged to select, recreate, and spectacularize certain sounds, movements and images to be found both in embodied repertoires and in archives. We also explore how in these sound and corporal recreation processes of memories new archives are created with the political-cultural intention to safeguard and legitimate certain versions of the ethnic-racial identity positions.

Keywords: multiculturalism, performances, ethnic-racial identities, cultural policies.

* scitro_ar@yahoo.com.ar / <https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

** juliabroguet@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-8246-1203>

*** manuela.guez@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-0761-0763>

**** soledadta@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-4365-1113>

Introducción¹

Especialmente desde los años noventa, las políticas globales que promueven ideologías multiculturalistas y procesos de patrimonialización han influenciado las políticas culturales de los Estados nación latinoamericanos y han promovido las *performances* de diferentes grupos socioculturales, así como la redefinición de sus posicionamientos étnico-raciales. En este proceso, fue clave la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, promulgada en 2003 por la Unesco, y en el caso argentino, la Ley 26118, sancionada en 2006 por el Estado nacional, que ratificó esta Convención y adhirió a todos sus artículos. En este marco, algunas de las provincias con población indígena o afrodescendiente, que hasta ese entonces habían invisibilizado o incluso negado a estos grupos y sus expresiones culturales, lentamente comenzaron a promocionarlos como parte de su *patrimonio*, a través de diferentes políticas culturales. Tal es el caso de las *performances* indígenas en la provincia de Formosa y las afrodescendientes en Santa Fe, que abordaremos en este artículo.

Diversos autores han analizado el modelo excluyente de nación que caracterizó el periodo de consolidación del Estado argentino —entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX—, en el que las élites intelectuales y políticas buscaron consolidar un paradigma eugenésico, racista, sexista y altamente homogeneizador que excluyó a indígenas y afrodescendientes (Briones 2005a; Segato 1999; Solomianski 2003; Terán 1987; entre otros). Este paradigma dio lugar a un proyecto nacional posindependentista que implicó el blanqueamiento de la población como el camino para “la civilización”: un “crisol de razas” conformado fundamentalmente por segmentos blancos europeos. No obstante, como ha planteado Briones (2005a; 2005b), los Estados provinciales fueron “copiando con diferencia” esos lineamientos, de acuerdo con sus formaciones históricas específicas en torno al vínculo provincia/nación y provincia / alteridades internas.

Como hemos analizado en trabajos anteriores (Citro y Torres Agüero 2012; Citro, Mennelli y Torres Agüero 2017), el campo de las políticas culturales y patrimoniales está siendo ampliamente problematizado en las antropologías latinoamericanas (Bayardo 2008; Chaves, Montenegro y Zambrano 2010; Crespo, Losada y Martín 2007; Gonçalves 1996; Lacarrieu 2000; Ochoa 2003; Rotman 2004; entre otros), aunque en Argentina son pocos aún los estudios que se enfocan en su

1 Este trabajo es parte de los resultados de un proyecto de investigación comparativo titulado “*Performances* indígenas y afrodescendientes en las políticas culturales regionales” (UBACyT 20020120100014BA).

implementación en provincias con población indígena (Citro y Torres Agüero 2012, 2015; Kropff 2004; Roig 1996; Ruiz y Citro 2002) o afrodescendiente (Anecchiarico 2018; Broguet, Picech y Rodríguez 2014; Parody 2015; Schávelzon 2003). Por consiguiente, en la primera parte del trabajo sintetizamos las políticas del Estado argentino con relación a indígenas y afrodescendientes, para comprender así comparativamente las políticas culturales de las provincias de Formosa y Santa Fe entre 2003 y 2015. Nuestra hipótesis general sostiene que, en este periodo, el diseño de las políticas culturales provinciales estuvo notoriamente influenciado por las políticas globales y nacionales en torno al multiculturalismo y la necesidad de patrimonialización de determinadas expresiones artístico-culturales, lo cual favoreció la revalorización de aquellas expresiones consideradas “ancestrales” de “pueblos originarios” y “afrodescendientes”; de este modo, se tendió a reproducir una noción esencialista de la cultura, mayormente anclada en el pasado, en desmedro de las problemáticas socioculturales actuales de estos grupos.

En la segunda y tercera parte nos centraremos en las políticas de promoción de las denominadas *música toba o qom*, en Formosa, y *candombe litoraleño*, vinculado a una organización de afrodescendientes de Santa Fe. Para ello, tomaremos especialmente la labor de dos *performers* mujeres que han sido fundamentales para sus respectivas divulgaciones: Ema Cuañeri y Lucía Molina. Nuestra hipótesis específica es que, frente a las interpelaciones multiculturales por *performativizar* las identidades étnico-raciales, estas y otros/as *performers* indígenas y afrodescendientes han sido estimuladas/os a seleccionar, recrear y espectacularizar determinadas sonoridades, movimientos e imágenes que consideran ancestrales, inscritos tanto en *repertorios corporizados* como en *archivos performáticos*. Asimismo, veremos de qué manera estos procesos de recreación sonoro-corporal de las memorias impulsan la generación de nuevos archivos que, como las producciones discográficas, resultan fundamentales para resguardar, transmitir y legitimar una determinada versión de las identidades étnico-raciales puestas en juego.

En nuestra investigación, partimos de asumir que la noción de *patrimonio*² es resultado de una construcción sociocultural históricamente situada, cuyo rasgo fundamental es “su capacidad para representar, mediante un sistema de símbolos, una determinada identidad” (Prats 1997, 1-2). Por tanto, entendido como *recurso* (Yúdice 2002), *lo patrimonial* solo existe en la medida en que es

2 Cabe aclarar que la discusión más extensa sobre la noción de patrimonio, así como el examen detallado de las políticas culturales en cada provincia, fue realizado en artículos anteriores de las autoras (Broguet, Picech y Rodríguez 2014; Citro, Mennelli y Torres 2017; Citro y Torres 2012, 2015).

activado (Prats 1997) dentro de los complejos campos de las políticas culturales que articulan lo global, lo nacional y lo local. Así, toda activación patrimonial depende fundamentalmente de la pugna entre distintos poderes políticos y de la capacidad para generar un cierto consenso entre diferentes instituciones y agentes gubernamentales y de la sociedad civil sobre aquello que es patrimonializable y aquello que no; pugna que, además, produce “rendimientos que los diversos sectores se apropian de manera desigual” (García Canclini 1999, 43).

Para analizar estos procesos situados de activación patrimonial desde la perspectiva de los/as *performers* indígenas y afrodescendientes, nuestra aproximación teórico-metodológica ha venido articulando desarrollos de los estudios de la *performance* y de la performatividad. A partir de los trabajos de Schechner (2000), Taylor (2003) y Turner ([1985] 2002), retomamos la noción de *performance cultural* para caracterizar aquellas prácticas que combinan expresiones musicales, corporales, visuales y discursivas, y que, a la vez, son representativas y constitutivas de diversas identidades socioculturales. Consideramos que esta noción es la más adecuada para describir las prácticas estéticas indígenas y afrodescendientes que, a diferencia de aquellas propias de la modernidad eurooccidental, no escinden estas expresiones (Citro 2009). Tanto el *candombe* como otros géneros de lo que hoy se denomina música toba pueden abordarse en tanto expresiones performáticas que unen canto, danza y ejecución instrumental; por ello, también, utilizamos la expresión *performers* —y no solo cantante y/o bailarina— para referirnos a Ema y a Lucía.

Asimismo, como sostenemos en nuestra hipótesis, entendemos que en este proceso de producción de la cultura como recurso patrimonializable, la recreación y la espectacularización de determinadas expresiones identificadas como ancestrales resulta crucial para legitimar ciertas *performances* culturales como propias de una “identidad” étnico-racial. Por ello, a partir de la noción de Butler (1999), consideramos que se trata de un *proceso de negociación performativo*, pues a través de estas expresiones estéticas performáticas se retoman y reactualizan —reproduciendo pero también disputando— los imaginarios, comportamientos y saberes asociados con determinadas identidades étnico-raciales, en un momento y lugar específicos (Broguet 2018a; Rodríguez 2019). En este sentido, resulta fructífera la sugerencia de Taylor (2003, 19-20) acerca de prestar atención a los diversos modos en que las *performances* “producen, almacenan y transmiten conocimiento” —en cuanto “información, memoria, identidad y emoción”—: por un lado, de manera directa, mediante *repertorios* de actos corporizados que se transmiten de generación en generación y que “ponen en escena la memoria incorporada”, y por otro, a través de *archivos* materiales —que existen en “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos

arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos”— que resisten el paso del tiempo y producen una distancia entre el momento de producción y el de recepción. Nos interesa analizar así los modos concretos en que actualmente los repertorios y archivos se entretajan y son estratégicamente utilizados en las prácticas de los/as *performers* para la incorporación de lo ancestral como recurso identitario característico.

Para finalizar esta introducción, queremos aclarar que, en términos metodológicos, nuestra investigación articuló dos instancias complementarias: el relevamiento y el análisis de fuentes documentales (legislaciones, programas culturales y medios de difusión de organismos públicos del área “cultural”) y una extensa experiencia de trabajo de campo etnográfico con grupos tobas o qom de Formosa —desde fines de la década de los noventa— y con colectivos y expresiones afrodescendientes de Santa Fe —desde 2008—. A partir del trabajo colaborativo, nos interesa contribuir a los estudios recientes que abogan por la emergencia de un *enfoque relacional afroindígena*, para comprender así las inscripciones contextuales del giro al multiculturalismo en América Latina (Goldman 2014; Maffia y Tamagno 2011; Restrepo 2007). En nuestro caso, nos interesa sumar a este enfoque los aportes de los estudios de la *performance* y de la performatividad en una perspectiva de género abordando las prácticas estéticas de estas mujeres indígenas y afrodescendientes que han sido, como nos solían decir, doblemente invisibilizadas.

Indígenas y afrodescendientes en la construcción del Estado nación argentino

Entre 1873 y 1911, el Estado argentino, en continuidad de sus campañas militares hacia el sur del territorio, emprendió el avance sobre la región noreste, desde el norte santafesino hasta la actual Formosa. En esta región, el interés no estaba centrado en los territorios, sino más bien, como sostenía Victorica, el militar a cargo, en “atraer las tribus al trabajo” (Victorica 1885, 5) y proporcionar “brazos baratos a la industria azucarera y los obreros de madera” (23). Una vez finalizada esta etapa, entre 1900 y 1930, se establecieron reducciones estatales y misiones religiosas con el objetivo de sedentarizar allí a los indígenas sobrevivientes, incorporarlos como mano de obra, “civilizarlos y evangelizarlos”. Paralelamente a estos procesos, los gobiernos patrocinaron la inmigración, fundamentalmente europea, y fue Argentina el segundo país —después de Estados Unidos— que

recibió mayor cantidad de inmigrantes en esa época: se calcula que más de seis millones de inmigrantes arribaron en 1930.

En lo que refiere a la población de africanos y afrodescendientes, los estudios historiográficos clásicos han venido reiterando su drástico descenso e incluso su “desaparición” durante el siglo XIX, bajo el argumento de su amplia participación y mortalidad en las guerras de la Independencia (1806-1825) y la guerra del Paraguay (1864-1870), así como en la epidemia de fiebre amarilla de 1871 en Buenos Aires. No obstante, investigaciones más recientes permitieron redimensionar su presencia y develaron que estas hipótesis sobre su temprana desaparición fueron parte de los esfuerzos de las élites políticas e intelectuales por invisibilizar a esta población y producir una sociedad “blanca y europea” (Reid Andrews 1989). Además, como señala Fernández Bravo (2016), en estos análisis quedaron relegados “los complejos procesos de mestizaje que se dieron en las distintas provincias del territorio nacional” (164).

Una de las primeras disrupciones en este imaginario dominante de “nación blanca” se advierte durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1945-1955). En 1949, con la reforma de la Constitución nacional, se eliminó la alusión al “trato pacífico y la conversión al catolicismo” de los indígenas, con la intención de evitar cualquier discriminación racial o de clase entre los habitantes del país. Asimismo, en 1946, la anterior Comisión Honoraria de Reducción de Indios fue reemplazada por la Dirección de Protección al Aborigen, encargada, entre otras tareas, de adquirir ganado y herramientas para las distintas colonias indígenas que se establecían en el país. También se promovieron leyes como la que prohibía reducir los territorios ocupados o explotados por aborígenes y la que reglamentaba el trabajo indígena para evitar la explotación y el trato desigual al que solían ser sometidos (Martínez Sarasola 1992, 410-416).

En esta época, también adquirió renovada visibilidad otro actor social, llamado despectivamente “cabecita negra” por las élites urbanas. Esta denominación refiere a aquellos jóvenes que, en la década de los cuarenta, comenzaron a migrar desde las provincias más pobres del norte del país, con población mestiza, indígena o negra campesina, hacia la ciudad capital, atraídos por la posibilidad de emplearse como asalariados en la industria que allí se estaba desarrollando. Como destaca Gravano, los contingentes de cabecitas negras aumentaron drásticamente la concentración poblacional, principalmente en Buenos Aires y su conurbano, donde la población llegó a sobrepasar el 50% del total del país (1985, 87). Este sector social se convirtió en uno de los grandes beneficiarios de las políticas de inclusión social del peronismo, así como en el principal artífice de sus triunfos electorales.

Ratier (1971) señaló cómo la alusión al “color” del rostro de este actor social mostraba la persistencia de configuraciones racistas entre aquellos sectores sociales más acomodados de Buenos Aires que reivindicaban su ascendencia europea. En su relectura de Ratier, Frigerio (2006, 10) sugiere que la aparición de esta amenaza a la “blanquedad porteña” significó un nuevo sistema de categorizaciones raciales: a medida que se reducía la cantidad de “negros verdaderos” en la ciudad, crecía la visibilidad de “otros negros” que estaban emparentados semántica y hasta genéticamente con sus precursores. Así, investigaciones posteriores retoman esta perspectiva y destacan cómo el criollo-mestizo-provinciano posee, en mayor medida de lo habitualmente afirmado, ancestros africanos, pues la piel oscura del cabecita negra proviene del mestizaje no solo con indígenas, sino también con población negra (Broguet 2018b; Carrizo 2011; Fernández Bravo 2016; Geler 2016; Grosso 2008; Guzmán 2010).

En el campo de las políticas culturales del peronismo, es significativo analizar cómo se conformó en aquellos años el “repertorio folclórico”, sobre todo el musical y dancístico. Por un lado, el Gobierno promovió la difusión del folclore como parte de la definición de una “cultura nacional y popular”, contrapuesta a las anteriores tendencias cosmopolitas del arte de las élites. Así, se financiaron investigaciones folclóricas, se incluyó al folclore en la enseñanza escolar y, a fines de 1949, se promulgó un decreto que obligaba a difundir en lugares públicos y en la radio una proporción igualitaria de música nacional y extranjera, hecho que repercutió en la proliferación de conjuntos de raíz folclórica (Gravano 1985, 90-94). No obstante, al analizar cuáles fueron las expresiones consideradas como músicas y danzas folclóricas de la Argentina, se advierte el predominio de una noción de mestizaje que privilegia la raigambre europea.

Cuando, a mediados del siglo XX, el musicólogo argentino Carlos Vega (1944, 1952) comenzó a documentar las músicas y danzas folclóricas, en sus estudios excluyó a los grupos indígenas y afrodescendientes que existían en el país y consideró que solamente un par de géneros de la región del noroeste andino contenían raíces indígenas (el carnavalito y la baguala) y ninguno afro. Sin embargo, en el caso de Santa Fe, estudios más recientes pudieron rastrear la presencia de expresiones culturales afro (Cirio 2012) e indígenas (Cirro 2006) vigentes en esa época en la provincia. A pesar de que los intereses por las tradiciones de cuño hispánico dominaban el imaginario de las investigaciones folclóricas de la época, la presencia negra e indígena fue lo suficientemente relevante como para que hoy podamos reconstruirla a través de diferentes textos y documentaciones.

Retomando nuestra síntesis histórica, entre 1955 y 1983 Argentina sufrió un conflictivo periodo que incluyó sucesivos golpes de Estado, proscripciones al

peronismo y dictaduras militares, y que excluyó las problemáticas indígenas y afro de la agenda pública. Una excepción fue la realización del primer censo indígena en 1965, bajo el breve mandato del presidente Arturo Illia, del Partido Radical. Posteriormente, aunque a inicios de la década de los setenta comenzaron a gestarse las primeras organizaciones políticas indígenas, la dictadura que se inició en 1976 clausuró muchos de estos procesos. Fue también a inicios de los años setenta cuando se produjeron las primeras investigaciones antropológicas que documentaban las expresiones musicales y dancísticas de los grupos indígenas, gracias al trabajo pionero de Irma Ruiz y Jorge Novati. Con el restablecimiento de la democracia en 1983 y la asunción de Raúl Alfonsín, también del Partido Radical, en 1985 se sancionó la Ley Nacional 23302 de Política Indígena y Apoyo a las Comunidades Aborígenes, hasta hoy vigente.

En relación con las poblaciones afrodescendientes, en 1988 fue fundada en Santa Fe la organización político-cultural Casa de la Cultura Indoafroamericana —en adelante, la Casa—, en una articulación inédita entre los reclamos de los afrodescendientes y las organizaciones indígenas, principalmente mocovíes y qom. En nuestros trabajos de campo, Lucía Molina, fundadora y actual presidenta de la Casa, nos explicaba que sus reclamos políticos iniciales partían de las “condiciones de negación, usurpación, no reivindicación de los negros e indígenas” y que, por esta razón, el nombre subrayaba *lo indoafro*. La fecha escogida, 21 de marzo, recuerda el Día Internacional contra la Discriminación Racial, en memoria de la Masacre de Sharpeville durante el *apartheid* sudafricano, lo cual evidencia las conexiones de la Casa con otras organizaciones de Buenos Aires que, hacia los años ochenta, también estuvieron ligadas a este reclamo internacional.

Ya en la década de los noventa, a partir del retorno del peronismo al poder, el presidente Carlos Menem inició un periodo de políticas neoliberales y retracción del Estado, en consonancia con las políticas económicas impuestas por el Fondo Monetario Internacional y otros organismos internacionales, que concluyeron en una profunda crisis económica y política durante los años 2000 y 2001. En esta etapa también se aprecian las primeras influencias de los discursos multiculturalistas promovidos por las organizaciones internacionales. Tales discursos favorecieron la emergencia de pueblos, grupos y expresiones culturales antes invisibilizados, que comenzaron a reclamar derechos en razón de su identidad y que obtuvieron así reconocimientos legales e incluso algunos recursos económicos de los organismos transnacionales y nacionales. Bajo este marco, en 1994 se aprobó una nueva Constitución nacional que incluía por primera vez el reconocimiento de un pasado y un presente “pluricultural” cuyos principales referentes fueron los “pueblos indígenas” —no así los afrodescendientes—, en cuanto se afirmaba su “preexistencia étnica y cultural” frente al Estado argentino y se

garantizaba “el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural” (art. 75, inc. 17). No obstante, el reconocimiento legal no se tradujo en una mejor calidad de vida para estas poblaciones. En este sentido, y como han señalado diversos autores, la propuesta del multiculturalismo acerca de la coexistencia y el respeto de todas las culturas por igual ha operado como la contracara de una economía política de la desigualdad que emerge del modelo neoliberal (Grüner 2002; Lacarrieu 2000; Povinelli 2002; Rivera Cusicanqui 2010; Segato 1999; Zizek 1998).

Con relación a los pueblos afrodescendientes, a mediados de la década de los noventa, a través del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), líderes afroargentinos participaron del Foro sobre la Pobreza y las Minorías en América Latina y el Caribe, donde se firmó la declaración que sustentó la formación de la Red Afroamérica XXI. A partir de los recursos que ofrecía la vinculación con esta red, en 1997 la afroporteña María Magdalena “Pocha” Lamadrid creó la Fundación África Vive. Ya para el segundo milenio, López (2006) destaca la importancia de la III Conferencia Mundial de las Naciones Unidas contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en Durban, Sudáfrica, en 2001. Allí, por primera vez, los afrodescendientes argentinos estuvieron representados en una conferencia a nivel mundial. La declaración final promovió la visibilización de los aportes afro a los respectivos países en el ámbito de la educación y de la política, y la inclusión de afrodescendientes en los censos nacionales. Así, se volvió un instrumento legal para exigir al Estado argentino el reconocimiento de la existencia de una “minoría negra argentina”. A partir de esta conferencia y aunque con discusiones y controversias, se propuso incluir el término *afrodescendientes* en cualquier documento que tratara la diversidad cultural y reemplazar el de *pueblos indígenas* por el de *pueblos originarios*.

En 2003, con otro gobierno peronista, el de Néstor Kirchner, y luego el de su esposa, Cristina Fernández de Kirchner, comenzaron a revertirse muchas de las políticas económicas de la década anterior, a partir de una mayor intervención estatal en la producción y la redistribución económicas y de una creciente integración económica-política y cultural con Latinoamérica. En este contexto, las políticas culturales nacionales evidencian posicionamientos ideológicos que destacan “el carácter multicultural del país” (Bayardo 2008, 17). Esta postura se ha fortalecido sobre todo a partir de 2010, año del bicentenario. En un trabajo anterior (Citro 2017) analizamos la expresión de un *imaginario multicultural y popular* en los festejos del bicentenario, así como en otros actos de gobierno de esa época que intentaron descolonizar tiempos y espacios claves para la construcción de los imaginarios identitarios nacionales, por ejemplo, ciertos hitos del

calendario oficial, las imágenes y los nombres que pueblan la sede central de gobierno o el dinero circulante. De esta manera, se ha confrontado parte del imaginario que, desde fines del siglo XIX, construyeron las élites gobernantes acerca de una nación blanca, heredera fundamentalmente de las tradiciones europeas.

El canto ancestral qom en una Formosa diversa y conflictiva

En la última década, tanto los qom como otros pueblos originarios de esta provincia fueron objeto de políticas públicas que incluyeron programas de construcción de viviendas, centros de salud y educación, y diversos planes de asistencia social. No obstante, tanto en esta como en otras provincias del norte argentino, persistieron los conflictos por la propiedad de la tierra y las problemáticas por el avance de la frontera agrícola —principalmente por el cultivo de soja— que condujo al desmonte de los bosques nativos y a la reducción de los territorios de caza y recolección y de los cultivos para el autoconsumo. Además, muchas de las políticas asistenciales del Estado se entrelazaron con redes de clientelismo político local, lo que profundizó las situaciones de desigualdad. En este complejo escenario, algunos grupos qom empezaron a generar modalidades propias de organización política que involucraron asambleas, *cortes de ruta*³ y la formación de asociaciones independientes del Estado y de los partidos políticos tradicionales. En muchos casos, la respuesta del Estado provincial incluyó la deslegitimación y la persecución de los nuevos líderes, la criminalización de la protesta social, la represión y el abuso de las fuerzas policiales (Cardín 2013; Iñigo Carrera 2011; Vivaldi 2008).

En este conflictivo contexto, el gobierno formoseño empezó a impulsar políticas culturales que intentaban enfatizar el carácter *pluri-* o *multicultural* de la provincia. Una de las primeras transformaciones fue la reforma de la Constitución provincial en 2003, en la que se reafirma “la auténtica identidad multiétnica y pluricultural” de la provincia (preámbulo) y se alude a la “preexistencia de los pueblos aborígenes que la habitan” (art. 79, cap. 4); asimismo, el Estado se compromete con el “desarrollo integral de la cultura”, a partir de la “defensa,

3 Así se denomina en Argentina a una modalidad de protesta que consiste en obstruir las vías de acceso, con personas que se manifiestan políticamente y recurren a diversos elementos, como encendido de fogones, formación de barricadas, etc.

preservación e incremento del patrimonio cultural” (art. 92, inc. 3). En 2004, la Subsecretaría de Cultura provincial organizó el I Encuentro de Pueblos Originarios de América como una apuesta por el patrimonio cultural indígena. Un año después, en el marco del Cincuentenario de la Provincialización de Formosa, la Subsecretaría de Cultura comenzó a promover las presentaciones artísticas de algunos músicos indígenas como Ema Cuañeri, Romualdo Diarte y Pilancho González. No obstante, con la intensificación de los conflictos territoriales y políticos con los líderes indígenas, los encuentros dejaron de realizarse y el apoyo estatal a estos artistas se tornó cada vez más errático, hasta prácticamente desaparecer en la actualidad (Citro y Torres Agüero 2012; Iñigo Carrera 2011).

En suma, si bien desde los discursos oficiales se intenta legitimar un “ser formoseño multicultural” que responde a las políticas globales y nacionales de promoción del multiculturalismo y la patrimonialización, en su implementación práctica estas políticas han sido fuertemente dependientes de los vaivenes políticos y, en especial, de los conflictos entre los diferentes grupos sociales. Por eso, tal como en trabajos anteriores (Citro y Torres Agüero 2012, 2015), consideramos que estas políticas han sido utilizadas estratégicamente para fortalecer la imagen de una administración que adheriría a los mandatos globalizados impuestos a las democracias y para enmascarar así el alto grado de conflictividad que aún se mantiene con los grupos indígenas que luchan por sus reivindicaciones territoriales, económicas y político-sociales.

Veamos cómo, en este complejo contexto, Ema Cuañeri reivindica lo que denominó *canto ancestral qom*. Ema suele autodefinirse como cantora, actriz y docente, y en muchas de nuestras conversaciones nos explicaba que la música que practica podría llamarse *ancestral*, por ser “la que se transmitió de generación en generación”, gracias a las “recopilaciones que tenemos de nuestras familias... de nuestros ancestros” (comunicación personal, septiembre de 2014). Esta música refiere a los géneros previos a la conversión religiosa de los qom a distintas modalidades del cristianismo: principalmente, el denominado *evangelio* —con influencias pentecostales—, el anglicanismo y, en menor medida, el catolicismo. Este proceso condujo al abandono de la ejecución pública de algunos géneros vinculados a rituales y festividades del pasado que fueron duramente criticados por las iglesias, como los cantos-danzas de los jóvenes solteros, los rituales de iniciación femenina o los cantos chamánicos con la sonaja de calabaza. Pero ni las críticas ni las discontinuidades en las prácticas impidieron que algunos rasgos musicales de estos géneros persistieran en la música evangélica, lo que dio lugar a procesos de hibridación musical y coreográfica (Citro 2009; Ruiz y Citro 2002).

A pesar de la vitalidad y la hegemonía que hoy adquiere este movimiento evangélico entre los qom formoseños y de la deslegitimación que este provocó

sobre sus músicas y danzas anteriores, a las que suelen llamar “antiguas”, en 2005 se realizaron las primeras —y por ahora únicas— grabaciones en CD, gracias al apoyo de organismos de cultura nacionales y provinciales. En este sentido, consideramos que la elección del término *ancestral* les ha permitido a Ema y otros músicos diferenciarse de las connotaciones negativas que posee la expresión *música y danza antiguas* entre los qom evangélicos, en oposición a “lo civilizado y moderno” (Citro 2009).

Así, en 2005 Ema participó en la creación del CD *Cuatro mujeres: cantos de la tierra*⁴, financiado por el Fondo Nacional de las Artes y la ONG Asociación Civil Runa Wasi, que incluye, además de los cantos de Ema, los de otras tres mujeres indígenas pertenecientes a las comunidades quechua, kolla y mapuche. Posteriormente, frente a la falta de apoyo del gobierno provincial, tanto Ema como Romualdo Diarte profundizaron sus vínculos con investigadores académicos. Tal es el caso de las colaboraciones con nuestro equipo, que dieron como fruto la realización de dos videos y de un libro en coautoría sobre música y danza qom⁵. Más recientemente, Ema también comenzó a colaborar con otros músicos formosños no-indígenas, con quienes ha realizado diversas presentaciones y giras.

A continuación, profundizaremos en los sentidos que Ema ha construido en torno a la noción de *ancestralidad*. Si bien su madre “no quería que ella retomara la cultura”, con su padre sí hablaban y cantaban en idioma toba, y de ese entorno familiar surgió su preocupación por evitar que se “pierdan” esas canciones:

Mucho tiempo sufrí por eso, porque pensaba que se iba a perder: ¿cómo no se van a cantar más esas canciones? Creo que eso fue lo que me movilizó a cantar. Mi papá cantaba; él me enseñó mucho a interpretar, a valorar el canto. A mí las canciones me salen del alma. (Ema Cuañeri, comunicación personal, marzo de 2014)

Ema también nos contaba que se dedica a “transmitir lo ancestral, repetir lo que hacían, porque trato de hacer tal cual era antes”. Esta perspectiva también es expresada en el encabezamiento de su *curriculum vitae*, donde escribe:

A la memoria de las mujeres indígenas he dedicado por más de tres décadas la recuperación histórica del canto del pueblo qom. Nosotras elevamos nuestras voces haciendo un llamado por el respeto a la madre tierra, la vida, el territorio y nuestros derechos ancestrales. Con este llamado

4 Disco disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-iNoWau2cQY>

5 Los cortometrajes audiovisuales *ÑamaqtaGa ca César* (*Visitando a César*) (Torres Agüero et al. 2007a) y *Potai Napokna* (*Colonia La Primavera*) (Torres Agüero et al. 2007b) se encuentran disponibles en <http://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/cortos/videos>. El libro *Memorias, músicas, danzas y juegos de los qom de Formosa* (Citro et al. 2016) puede descargarse en <http://publicaciones.filo.uba.ar/memorias-m%C3%BAasicas-danzas-y-juegos-de-los-qom>

buscamos aunar esfuerzos para una mejor conservación de esta filosofía, sus valores éticos, estéticos y espirituales, fundamentados en la cosmovisión de nuestros ancestros. Las mujeres qom, junto con las nuevas generaciones que damos a luz, somos las guardianas y responsables de mantener, transmitir, proteger y desarrollar los valores que nos identifican como pueblo. De allí la importancia de las mujeres en el accionar histórico y en las luchas ligadas a la mantención de la vida, un papel que rara vez se nos reconoce.

En la narrativa que Ema construye para presentarse como artista, las mujeres, en su asociación con *la Madre Tierra, el territorio y la generación de la vida*, son revalorizadas como transmisoras y protectoras de la cultura qom. Sin embargo, en la narrativa biográfica que Ema construyó durante nuestras entrevistas, fue su padre —y no su madre— quien le transmitió los cantos.

Por otra parte, en su presentación⁶ en el CD *Cuatro mujeres* (2005) también destaca esta tarea de transmisión de lo ancestral. Desde hace años “recibe” los cantos ancestrales de sus mayores y generosamente los comparte. Tiene la inmensa tarea de recuperar los mensajes de sus ancestros y transmitirlos. Todos los temas que aquí interpreta pertenecen a la memoria colectiva del Pueblo Qom.

En relación con esta importancia de los ancestros, cabe destacar que el primer tema que Ema canta en el CD, luego de un breve relato sobre sus orígenes familiares, es una canción del linaje de su padre y otra del linaje de su madre. Los dos cantos que siguen refieren a historias sobre cómo se formaron las estrellas y el canto para llamar al picaflor, “encargado de juntar en las flores las almas de los muertos y llevarlas a su morada final” (*Cuatro mujeres* 2005). El último canto es una canción qom para dormir a los bebés. Estos temas son precedidos por explicaciones verbales en español, que aparecen también escritas en el interior del CD. Dicha modalidad ya había sido adoptada por el grupo Chelaalapi, un coro toba de la vecina provincia de Chaco que realizó diferentes grabaciones desde los años noventa, las cuales inspiraron el trabajo de Ema. Tal es el caso de la canción para dormir al bebé, que ya había sido grabada anteriormente por ese coro. En suma, entre sus memorias, lo que “le sale del alma” y los archivos históricos que constituyen las grabaciones de Chelaalapi, Ema fue construyendo el repertorio para sus *performances* y para este nuevo archivo que es su CD.

Finalmente, en lo que refiere a la imagen corporal de Ema, encontramos que aparece en el CD con una fotografía en primer plano, vestida con un tejido artesanal de chaguar (planta nativa de fibra textil, de la familia de la Bromeliaceae)

6 Véase <https://soundcloud.com/ema-cua-eri/presentaci-n?in=ema-cua-eri/sets/cuatro-mujeres-cantos-de-la-tierra>

en tonalidades marrones, con el pelo negro suelto y la mirada hacia atrás, como “contemplando a los ancestros... para que lo de atrás no se pierda”, como nos explicó en una de nuestras conversaciones.

Esta vestimenta, así como el recurso de explicar los orígenes de cada canto y remarcar su carácter ancestral, son utilizados por Ema tanto en el CD como en sus *performances* artísticas en diferentes escenarios. Probablemente, tales elementos permiten enfatizar una cierta “autenticidad” indígena, a través de “expresiones originarias” o ancestrales que han sido transmitidas de generación en generación. Incluso algunas de estas parecen evidenciar una cierta exotización de lo indígena que resaltaría su otredad y asociación al pasado: tal es el caso de la vestimenta que luce Ema en sus actuaciones —un tejido tradicional que hoy se comercializa como artesanía, pero que no habría sido utilizado como vestimenta— o también el énfasis en el vínculo con una “naturaleza” prístina, especialmente de las mujeres. Como ha sugerido Ramos (1998), en estos casos parece apelarse a imágenes de un *indígena hiperreal*, que no necesariamente se condicen con las/os indígenas contemporáneos y que, en parte, estarían dirigidas a satisfacer los imaginarios de utopías primitivistas de algunos espectadores “blancos” y “no-blancos”.

El candombe “del Litoral” entre las/os afrodescendientes de Santa Fe

Desde su creación, Lucía Molina y las/os integrantes de la Casa se dedicaron al trabajo de lectura, revisión de archivos y entrevistas sobre la población negra en el continente. También ensayaron formatos que articularon diferentes lenguajes estéticos, como una puesta teatral llamada *Los negros de Santa Fe* y talleres teórico-prácticos de candombe afrouuguayo, junto a un músico uruguayo afrodescendiente criado en Santa Fe.

La Casa se ubica en la zona oeste de la ciudad de Santa Fe, en una vivienda que fue el hogar materno-paterno de Lucía Molina. Durante la segunda mitad del siglo XX, como parte de un proceso tendiente a la modernización del tejido urbano, en la zona se implementaron planes de vivienda destinados a familias trabajadoras, entre las cuales había algunas compuestas por afrodescendientes, como los Molina. Fue justamente en esta zona donde se realizó en 2005 la primera Prueba Piloto de Autopercepción de Afrodescendientes, que se proyectaría hacia el Censo Nacional del 2010. Así, en el mencionado censo se acordó el uso de la

categoría *afrodescendiente* y sus resultados, aunque muy cuestionados por serias falencias en su aplicación, arrojaron un 0,4% de la población nacional.

Durante estos años, en Santa Fe comenzaron a apreciarse algunas políticas culturales emprendidas desde el Estado provincial y municipal, en conjunto con la Casa, tendientes al reconocimiento simbólico de la población afrodescendiente en la historia local. En 2009, en el marco del Año Internacional de los Afrodescendientes, el Concejo Deliberante aprobó la nueva denominación para un espacio público del casco antiguo de la ciudad: este pasó de llamarse Paseo de las Dos Culturas —en alusión a la indígena y la europea— a Paseo de las Tres Culturas, incluyendo así una “tercera raíz”, la de los africanos, no reconocida hasta ese momento. Este espacio comenzó a ser sede de diferentes eventos organizados por agrupaciones afrodescendientes que se identifican como *del tronco colonial*, con apoyo de instituciones gubernamentales, gremiales y universitarias.

Recién en 2011 se hizo la inauguración oficial del Paseo con una placa conmemorativa y con diversos espectáculos en torno al candombe: los integrantes de la Casa, junto a otros invitados, ejecutaron candombes litoraleños; la organización de afroporteños Misibamba hizo lo propio con candombe porteño y un grupo santafesino de jóvenes con candombe afrouruguayo. Cabe aclarar que la expresión *afroargentinos del tronco colonial* comenzó a ser usada por un sector del movimiento afro en Argentina hacia fines del 2000, en busca de articular su adscripción étnico-racial y nacional y legitimarla con esta referencia a su antigüedad histórica; de este modo, también se ha ido diferenciando de otros procesos migratorios de población afroamericana y africana más recientes.

También en 2011, con el apoyo de la Cámara de Diputados de la provincia de Santa Fe, se editó el libro *Una historia a contramano de la “oficial”: Demetrio Braulio Acosta “el Negro Arigós” y la Sociedad Carnavalesca Negros Santafesinos* (López 2011). Este trata de un afrodescendiente nacido en Paraná a finales del siglo XIX y radicado en Santa Fe desde comienzos del XX, quien tuvo un papel relevante en la cultura popular santafesina. Desde principios de siglo XX hasta 1950, Demetrio dirigió la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos, compuesta mayormente por afrodescendientes, que ejecutaban sus candombes cantados con guitarras, violines y tambores.

En estos últimos años, también se desarrolló una serie de políticas museísticas tendientes a revertir la total ausencia de representación de africanos y afrodescendientes en la historia local, especialmente en el Museo Etnográfico y Colonial Juan de Garay, el Parque Arqueológico Santa Fe La Vieja y el Museo Histórico Provincial Brigadier General Estanislao López. A su vez, las iniciativas de Atardecer en los Museos o La Noche de los Museos, organizadas por el Ministerio de Cultura e Innovación de la provincia, convocaron a la Casa. Más

recientemente, la Universidad Nacional del Litoral organizó actividades de difusión y debate de la realidad actual de algunos grupos de afrodescendientes. Sin embargo, estas iniciativas muchas veces no trascienden los “reconocimientos simbólicos”, como también lo han planteado Frigerio y Lamborghini (2011) para el caso de Buenos Aires.

En el contexto de estas reivindicaciones surgen los procesos de *recreación* de los denominados *candombes del Litoral*. La recreación de este género musical y dancístico forma parte de una historia común de intercambios y desplazamientos de personas, prácticas y objetos entre las vecinas ciudades de Santa Fe y Paraná, provincia de Entre Ríos (Broguet 2019). El barrio del Tambor o del Candombe es el nombre con el que se conoció, hasta mediados del siglo XIX, a una zona anegadiza del norte de la ciudad de Paraná que se conformó, según categorías de la época, con pobladores negros, pardos y morenos, en su mayoría libres o libertos que habían accedido a esas tierras.

Después de más de un siglo, a inicios de los 2000, un grupo de jóvenes de sectores medios, que no se reconocían como afrodescendientes y que participaban de un taller de candombe afrouruguayo en Paraná, comenzó a indagar y a hacer circular relatos sobre este antiguo barrio, como parte de una trama histórica que describían como “oculta” y “escondida”. Así, con la intención de traer al presente esa historia, el grupo organizó el primer *contrafestejo* previo al 12 de octubre, en Paraná, y empezó a vincularse con Lucía Molina y con la Casa⁷ (Broguet, Picech y Rodríguez 2014).

En 2005 uno de los músicos coordinadores de este taller recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes para estudiar aspectos de la cultura afro (afroargentina y afrouruguaya) en ambas márgenes del Río de la Plata. A partir de esta iniciativa, convocó a músicos paranaenses y santafesinos —que ya eran practicantes de candombe afrouruguayo— para iniciar una investigación musical e histórica en torno al legado afro en el Litoral argentino y, más específicamente, sobre cómo habría sido el universo sonoro del barrio del Tambor de Paraná en el siglo XIX. Esto derivó en un proceso al que los músicos denominan *recreación de la música afrolitoraleña*, con base en registros históricos escritos —sobre todo crónicas, descripciones periodísticas y letras de canciones—, pero en ningún caso material estrictamente sonoro. Como iremos viendo, en este proceso se fueron articulando tanto practicantes de candombe afrouruguayo no afrodescendientes como activistas afroargentinos/as; hasta hoy, tanto unos como otros

7 Los primeros contrafestejos se realizaron en Argentina en 1992, en rechazo de los quinientos años de la denominada conquista o descubrimiento de América. Estos eventos fueron impulsados por organizaciones de pueblos indígenas y, en menor medida, del movimiento afrodescendiente.

realizan alternativamente candombe afrouuguayo y recreaciones de estos candombes del Litoral (Broguet 2018a, 2019)⁸.

Con la idea de que esta música no podía ser ejecutada con instrumentos modernos, en paralelo, el grupo inició la construcción de tambores unimembranófonos de tronco ahuecado, a los que incorporaron accesorios de hueso (como quijada de caballo), metal (triángulo) y semillas (chequeres de mate)⁹. A diferencia de los tambores del candombe afrouuguayo —ejecutados con palo y mano—, estos tambores se percuten con las manos, lo cual, según Cirio (2007), es característico del candombe porteño, al que estos músicos de Paraná y Santa Fe tomaron como referencia.

En 2008, con el apoyo del Programa Identidad Entrerriana, orientado a la divulgación y la revalorización del patrimonio cultural, el grupo logró editar el CD multimedia *Tangó de San Miguel: candombes del Litoral argentino*¹⁰. En su contratapa dice que el trabajo cuenta con “documentación histórica y antropológica referente a la temática afroargentina”, y se ofrece una selección de notas periodísticas, fragmentos de artículos académicos, crónicas antiguas y fotos. La tapa del CD es una fotografía en blanco y negro de la cúpula de la primera capilla de la iglesia San Miguel, ubicada en la zona del antiguo barrio del Tambor¹¹. En consonancia con este interés por *lo afro* como algo “escondido” u “oculto”, la imagen tiene en primer plano una construcción antigua, con señales de abandono, que no es visible para el público en general, pues solo se accede a ella a través de un pasillo trasero. La contratapa vuelve a hacer referencia al antiguo edificio, en este caso, con una imagen de la puerta de ingreso, también abandonada.

Para este proyecto, los jóvenes convocaron a Lucía Molina y, con ella, recrearon una canción tradicional de la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos, a partir de un registro de Agustín Zapata Gollán (1966) de la década de los cuarenta. Aquí transcribimos su versión:

8 En este sentido, como sostuvimos en un artículo previo (Broguet, Picech y Rodríguez 2014), en el caso de Santa Fe no ha habido una comunidad afrouuguayana migrante que dispute las reappropriaciones y las resignificaciones del candombe desplegadas por practicantes argentinos/as, cuestión que sí ha sucedido, en cambio, en Buenos Aires y que ha sido analizada por otros autores que localizaron allí sus investigaciones (Domínguez 2007; Lamborghini 2015, 2019).

9 Varios recursos que aparecen en estos candombes se basan en las investigaciones de Cirio (2002) sobre la charanda en Corrientes como antecedente regional de prácticas musicales de procedencia afro.

10 Según Rossi (1926), el término *tangó* es de origen africano. En el Río de la Plata los tangos “englobaban local, instrumentos y baile, y esta manera de interpretar fué sujerida [sic] por los mismos negros, que titulaban a sus reuniones por el acto principal de ellas: ‘tocá tangó’ (tocar tambor)” (144).

11 El enlace al disco es <https://www.youtube.com/watch?v=MinI6lAXUHE> [N. del E.]

Oixa, musimba, musimba,
molena, molena, molá,
que vende escoba y plumelo,
y nadie le quiele complá.
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá,
una molena que quiele bailá.
Oooioxá, oooioxá, oooioxá,
musimba, molena, molá.
Macumbalibá, balicumba, licumba, libá.

Según analiza Cirio (2012, 18), este canto emula el *bozal*, un tipo de “habla propia de los negros en la esclavitud”, que reemplaza la “r por la l en la lengua española” y posee además gran cantidad de palabras en algún idioma africano que aún no ha sido identificado. Sin embargo, en la versión discográfica, se descartó el bozal y se escogió ejecutarla según el español actual. Además, se utilizó el término *orisá*, en alusión a las entidades propias de los cultos religiosos yorubas que llegaron a diferentes regiones de América con el tráfico de esclavizados. Estas referencias religiosas son reforzadas en las *performances* de danza que acompañan las presentaciones del CD, mayormente protagonizadas por mujeres de la Casa, sobre todo en sus vestuarios, con colores y accesorios que remiten a entidades sagradas femeninas como Oxum o Iemanjá. Así, predomina una estética vinculada a un imaginario colonial, en el cual la vestimenta femenina se caracteriza por polleras anchas, delantales y pañuelos en la cabeza. Los bailes también retoman cierta gestualidad de los *orixás* afrobrasileños y un conjunto de movimientos provenientes de otras *performances* culturales como el *candombe* afrouroguayo, *afroporteño* e incluso la propia *cumbia santafesina* (Broguet 2018b).

La grabación del CD comienza con sonidos de voces que insinúan una muchedumbre y la irrupción del canto de Lucía. El término *orisá* se prolonga en el tiempo como una invocación, hasta recibir la respuesta de un coro femenino con el cual se introducen los tambores, el triángulo y las semillas. La canción asume una estructura responsorial (coro-solista), una característica propia de la música afroamericana (Frigerio 2000; entre otros). En las conversaciones y entrevistas con Lucía nos contaba que, al leer la letra recopilada por Zapata Gollán, “la tarareé de una manera” y esa “inspiración [me] salió desde el alma”, lo que también sugiere una conexión ancestral con ese acervo. En la búsqueda por comprender este recuerdo, Lucía fue hilando argumentos históricos y también biológicos, apelando a un origen que, pese al paso del tiempo, los olvidos y las interrupciones en el traspaso generacional, se “inscribiría en el ADN” como

una marca indeleble. Así, Lucía nos explicaba: “[los] afro genéticamente tenemos cosas que traemos y no sabemos hasta que las descubrimos [...] sabemos que es un mundo mágico el nuestro, que hay muchas cosas que se pierden en el habla, pero no en los instintos”. A diferencia de lo sucedido con Ema, Lucía nos contó que con su padre no tuvo una “comunicación ancestral”, un saber explícitamente transmitido de generación a generación en torno a una identidad negra. Así, la forma de ir reconociéndose como afrodescendiente fue inicialmente a partir de sus rasgos corporales, porque desde pequeña ella percibía que “era distinta”: “Yo no puedo pasar desapercibida, yo soy negra, negra”, nos decía.

Como ocurrió con muchos afroargentinos, Lucía explica que el corte generacional en parte se vinculó con las aspiraciones de sus padres con respecto a su futuro. Pese a que su padre participaba de los carnavales, a ella, hija única y “muy mimada”, “no la dejaban”. Su familia era “de origen humilde” y sentía que siempre la guardaron “en una caja de cristal”. Así, fomentaron sus estudios como algo imprescindible “para avanzar en la vida” y, en parte, suspendieron la conexión con el resto de sus familiares, con lo cual la transmisión de prácticas y creencias vinculadas a una posible historia en común como *negros* se vio interrumpida. Para subsanar esas omisiones y silencios familiares, Lucía se volcó a estudiar la temática “intelectualmente”: “Lo que adquirí fue en base a la intelectualidad, de investigaciones, de las charlas que tuve con distinta gente y comparando”. Lucía también reconoce que, en su búsqueda de una ancestralidad negra, la música y el baile ocuparon un lugar de relevancia: “En la época que había empezado la televisión acá y pasaban programas de Centroamérica de artistas, me gustaba ver todo lo que sea negro; aprendí a bailar jazz, todo lo que sea danza, [...] música brasilera”. En particular, Lucía señala lo significativas que fueron sus primeras experiencias con los tambores de candombe afrouruguayos hacia fines de la década de los noventa, por “el sentimiento que le despertaban” y la “conexión” que establecían “con su raíz”.

En ese marco, la invitación a “recrear candombes propios” para la edición del CD fue para ella un “autodescubrimiento”. La recreación de este candombe “propio” —contrapuesto al estilo afrouruguayo, concebido como “ajeno”, en términos de fronteras nacionales jurídico-políticas— operó como un recurso cultural de visibilización de la afrodescendencia y contribuyó a la organización político-cultural de los afrodescendientes de Santa Fe, como también a la divulgación de estas expresiones entre jóvenes pertenecientes a sectores medios, no necesariamente afrodescendientes.

Reflexiones finales

A partir del análisis comparativo, constatamos la importancia de la reivindicación de lo ancestral en las prácticas estéticas y significaciones construidas por *performers* indígenas y afrodescendientes de Argentina, en el contexto de los procesos de multiculturalismo y activación patrimonial propiciados por las políticas culturales.

Tanto Ema como Lucía apelan a un conocimiento ancestral que interpretan como un antiguo legado cultural incorporado, encarnado, que hoy les permite legitimarse en sus roles de divulgadoras de sus respectivas pertenencias étnico-raciales. Para ello, ambas participan en procesos de recuperación de *repertorios* y *archivos* históricos que, a su vez, se transforman en el mismo proceso creativo. Así, se generan nuevos recursos que pasan a formar parte del bagaje cultural disponible, tanto en la forma de repertorios originales como de nuevos archivos. Tal es el caso de la producción discográfica, que es especialmente valorada como un modo de resguardar y a la vez transmitir ese legado ancestral. Vemos entonces cómo aquello que las/os *performers* consideran lo propio, lo ajeno y lo recreado se mezcla en este proceso, en el cual intervienen historias familiares y regionales, pero también investigaciones folclóricas, históricas y antropológicas.

No obstante, encontramos algunas diferencias en los modos en que se ha producido performáticamente esa “ancestralidad”. En el caso de Ema, los llamados cantos ancestrales fueron reconstruidos principalmente mediante repertorios encarnados, es decir, incorporados a través de las memorias sonoras de su escucha, en el contexto de sus vivencias familiares y con su grupo étnico, y también recurriendo a algunos archivos recientes, como las grabaciones del coro Chelaalapí. Para Lucía, en cambio, existieron pocas posibilidades de explorar este tipo de repertorios familiares, por lo cual sus reconstrucciones estuvieron mediadas por archivos, en especial por investigaciones llevadas a cabo por historiadores y antropólogos, así como por jóvenes músicos, y por repertorios que se relocalizaron en Argentina, mayormente de la mano de migrantes afroamericanos de países limítrofes, como sucedió con el *candombe* afrouruguayo.

Consideramos que estas estrategias son resultado de los distintos procesos de invisibilización que atravesaron indígenas y afrodescendientes en Argentina. En el caso qom, a pesar de que los procesos de colonización y evangelización condenaron la celebración de muchos rituales colectivos, y por ende de sus músicas y danzas, el ámbito familiar permitió su relativa continuidad, a partir de las memorias de algunos adultos y ancianos que, en ciertas ocasiones, podían recrear estas expresiones y posibilitaron así su transmisión intergeneracional. Cuando

el contexto sociocultural fue más favorable al reconocimiento de la diversidad cultural, Ema pudo retomar esas memorias familiares circunscriptas al ámbito doméstico, combinarlas con los archivos producidos por otros músicos qom y montar sus propios espectáculos, a la vez que crear nuevos archivos.

En el caso de las/os afrodescendientes de Santa Fe, en cambio, la violencia del proceso de blanqueamiento penetró con mayor fuerza, incluso en los ámbitos familiares, lo que propició el silencio y el abandono de la transmisión cultural intergeneracional. Así, para Lucía, la reconstrucción de los *candombes* litoraleños fue posible gracias a una búsqueda *intelectual* en los archivos —sobre todo textuales y visuales— y *expresiva*, mediante la indagación de prácticas culturales afro transnacionalizadas, así como a una cierta intuición que, en sus palabras, le vino “desde el alma” y estaría inscrita “en sus genes”, y le permitió la conexión con ese pasado olvidado. En este sentido, es interesante destacar cómo estas “intuiciones” son concebidas, por un lado, bajo la persistente influencia de un paradigma racializador que concibe las expresiones culturales como inscritas en un cuerpo-alma, pero también como fruto de relaciones socioafectivas específicas que se potencian a partir del contacto vivencial con los archivos, en el marco del interés y la revalorización que produce un grupo de jóvenes músicos que no se reconocen como afrodescendientes.

Finalmente, hemos destacado cómo estos procesos locales son parte de un marco nacional y global de promoción del multiculturalismo y la patrimonialización que ha tendido a enfatizar y exotizar las expresiones indígenas y afrodescendientes, ligadas principalmente al pasado, por sobre la expresión de las problemáticas y expresiones culturales contemporáneas de estos grupos subalternizados. Como sugiere Povinelli (2002), a diferencia de la dominación colonial que, según Franz Fanon, inspiraba a los colonizados a identificarse con los colonizadores, la dominación multicultural del liberalismo tardío opera por contraste, inspirando a los subalternos y a las minorías a identificarse con el objeto imposible de una identidad “auténtica”, “tradicional”, “pre-nacional, domesticada y libre de conflictos” (13-20).

No obstante, nuestro estudio también muestra de qué manera las recreaciones sonoro-corporales de la “ancestralidad” han sido estratégicamente utilizadas por Ema y Lucía como recursos para visibilizar sus propias demandas político-sociales como mujeres integrantes de colectivos —pueblos originarios y afrodescendientes, respectivamente— y sus luchas a través del tiempo. Así, ellas se han apropiado de estos significantes claves de las políticas culturales actuales, los han tensionado y les han imprimido sus propias significaciones a partir de sus historias de vida y elecciones estéticas. Por ello, en estos usos de la “ancestralidad” se evidencian tanto las huellas de estas interpelaciones multiculturalistas

y patrimoniales que propician la reproducción de ciertos estereotipos culturales sobre lo indígena y lo afro como la agencia de estas mujeres que, al re-crear con sus propias modulaciones performáticas algunos de esos *esencialismos estratégicos* (Briones 2005b; Spivak 1987), también crean espacios de legitimidad no solo frente a la sociedad hegemónica, sino también para ellas mismas frente a sus colectivos de pertenencia.

En suma, en este campo cultural ambivalente e híbrido conformado por las políticas culturales de nuestras sociedades poscoloniales (Bhabha [1994] 2002), las recreaciones sonoro-corporales de lo ancestral se instituyen como lo propio, lo heredado y lo legítimo. Y en este complejo campo, estas y otras mujeres *performers* indígenas y afrodescendientes oscilan performativamente entre lo que han recibido y lo que innovan, lo que reproducen y lo que subvierten, lo que desconocen, lo que rechazan y lo que crean; entre las coacciones y las elecciones que delimitan el flujo de sus vidas y, dentro de ellas, de sus prácticas artísticas.

Referencias

- Annechiarico, Milena.** 2018. “El patrimonio cultural afroargentino: un análisis del programa ‘ruta del esclavo’ Unesco en Argentina”. *Revista del Museo de Antropología* 11 (1): 229-240. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v11.n1.17543>
- Bayardo García, Rubens.** 2008. “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7 (1): 17-29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38070103>
- Bhabha, Homi.** (1994) 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Briones, Claudia.** 2005a. “Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. En *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*, compilado por Claudia Briones, 9-36. Buenos Aires: Antropofagia.
- . 2005b. *(Meta)cultura del estado-nación y estado de la(meta)cultura*. Jigra de Letras 4. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Broguet, Julia.** 2018a. “Itinerarios del candombe en el sur del Litoral argentino”. En *Memoria e identidad en las artes escénicas de Rosario*, compilado por Juan Bautista Lucca y Leonardo di Lorenzo, 127-170. Rosario: Editorial Glosa.
- . 2018b. “Mujeres, negras y argentinas’: articulaciones identitarias entre mujeres afrodescendientes de la ciudad de Santa Fe (Argentina)”. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, 3.ª época, 23 (46): 81-109. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31653529006>

- . 2019. "Salir de la blanquitud": candombe afrouruguayo y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines siglo XX a 2015)". Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Broguet, Julia, María Cecilia Picech y Manuela Rodríguez.** 2014. "Argentina tiene un gran problema de identidad...": resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino". En *Experiencias de la diversidad*, compilado por Cristina di Bennardis, 350-364. Rosario: UNR Editora.
- Butler, Judith.** 1999. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.
- Cardín, Lorena.** 2013. "La comunidad qom Paotae Napoqna Navogoh (La Primavera) y el proceso de lucha por la restitución de su territorio". Ponencia presentada en la X Jornada de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1.º al 6 de julio de 2013.
- Carrasco, Morita y Claudia Briones.** 1996. *La tierra que nos quitaron*. Buenos Aires: IWGIA.
- Carrizo, Marcos.** 2011. *Córdoba morena (1830-1880)*. Córdoba: Asociación Cooperadora de la Facultad de Ciencias Económicas de la UNC.
- Chaves, Margarita, Mauricio Montenegro Riveros y Marta Zambrano.** 2010. "Mercado, consumo y patrimonialización cultural". *Revista Colombiana de Antropología* 46 (1): 7-26. <https://doi.org/10.22380/2539472X.971>
- Cirio, Norberto Pablo.** 2002. "Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La 'charanda' de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)". *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12618/12918>
- . 2007. "¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 21: 84-120. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/959>
- . 2012. "La presencia afro en la producción académica argentina. El caso del Cancionero de Santa Fe, de Agustín Zapata Gollán". *Música e Investigación* 20: 131-159. http://bibliofba.unlp.edu.ar/meran/opac-detail.pl?id1=22349#.X_zID-hKjIU
- Citro, Silvia.** 2006. *La Fiesta del 30 de Agosto entre los mocovíes de Santa Fe*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2009. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2017. "Cuando 'los descendientes de los barcos' comenzaron a mutar. Corporalidades y sonoridades multiculturales en el Bicentenario argentino". *AIBR: Revista Iberoamericana de Antropología* 12 (1): 53-76. <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1201/120104.pdf>
- Citro, Silvia y Adriana Cerletti.** 2009. "Aboriginal dances were always in rings...". Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco". *Yearbook for Traditional Music* 41: 138-165. <http://www.jstor.org/stable/pdf/25735482.pdf>
- Citro, Silvia, Mariana Gómez, Soledad Torres Agüero, Lucrecia Greco, Ema Cuañeri, Romualdo Diarte, Amanda García, Ramón González, Gerson Ortiz, Paula Ortiz, Alejandra Quiroga e Isabel Salomón.** 2016. *Memorias, músicas, danzas y juegos de los qom*

de Formosa. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras.
<http://publicaciones.filo.uba.ar/memorias-m%C3%BAasicas-danzas-y-juegos-de-los-qom>

- Citro, Silvia, Yanina Mennelli y Soledad Torres Agüero.** 2017. “Cantando al patrimonio...: las expresiones indígenas, entre discursos globales y creatividades locales”. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología* 29: 175-197. <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.08>
- Citro, Silvia y Soledad Torres Agüero.** 2012. “Es un ejemplo no solamente para los de su raza *qom* sino para toda la juventud formoseña’. El patrimonio cultural inmaterial y la controvertida política formoseña”. *RUNA* 33 (2): 157-174. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4815766>
- . 2015. “Las músicas indígenas del Chaco argentino entre la hibridación y la exotización”. *Le Journal de la Société des Américanistes* 101: 101-116. <https://journals.openedition.org/jsa/14358>
- Crespo, Carolina, Flora Losada y Alicia Martín, comps.** 2007. *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Cuatro mujeres: cantos de la tierra.** 2005. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes de Argentina y la Asociación Civil Runa Wasi. CD. <https://soundcloud.com/ema-cua-eri/sets/cuatro-mujeres-cantos-de-la-tierra>
- Domínguez, María Eugenia.** 2007. “De negros a afro. Prácticas culturais negras e elaboração de categorías étnico-raciais em Buenos Aires, Argentina”. *Ilha* 9 (1-2): 101-118. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/6297>
- Fernández Bravo, Nicolás.** 2016. “El regreso del cabecita negra. Ruralidad, desplazamiento y reemergencia identitaria entre los santiagueños ‘afro’”. En *Cartografías afrolatinoamericanas 2: perspectivas situadas en Argentina*, editado por Lea Geler y Florencia Guzmán, 161-182. Buenos Aires: Biblos.
- Frigerio, Alejandro.** 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- . 2006. “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”. *Temas de Patrimonio Cultural* 16: 77-98. http://www.elortiba.org/old/pdf/Frigerio_Negros_y_blanco_Bs_As.pdf
- Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini.** 2011. “(De)mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino”. *Boletín Americanista* 63: 101-120. <https://core.ac.uk/download/pdf/39088586.pdf>
- García Canclini, Néstor.** 1999. “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En *El patrimonio cultural de México*, compilado por Enrique Florescano, 57-85. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Geler, Lea.** 2016. “Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital”. *Runa* 37 (1): 71-87. <https://doi.org/10.34096/runa.v37i1.2226>
- Goldman, Marcio.** 2014. “A relação afroindígena”. *Cadernos de Campo* 23 (23): 213-222. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v23i23p213-222>

- Gonçalves, Jose Reginaldo Santos.** 1996. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Río de Janeiro: UFRJ-IPHAN.
- Gravano, Ariel.** 1985. *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Grosso, Juan Luis.** 2008. *Indios muertos, negros invisibles*. Córdoba: Encuentro.
- Grüner, Eduardo.** 2002. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma.
- Guzmán, Florencia.** 2010. *Los clarososcuros del mestizaje: negros, indios y castas en la Catamarca colonial*. Córdoba: Encuentro.
- Iñigo Carrera, Valeria.** 2011. "La producción de la 'cultura aborigen' en el Chaco argentino. De naturalezas, estigmas, exotismos y fetichismos". *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares* 3 (1): 7-25. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/4602>
- Kropff, Laura.** 2004. "Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política". *Ilha* 2 (5): 115-134. <https://doi.org/10.5007/%25x>
- Lacarrieu, Mónica.** 2000. "Construcción de imaginarios locales e identidades culturales en la mundialización". Ponencia presentada en el Seminario Nuevos retos y Estrategias de las Políticas Culturales frente a la Globalización, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 22-25 de noviembre.
- Lamborghini, Eva.** 2015. "Candombe afro-uruguayo en Buenos Aires: nuevas formas de sociabilidad, política y apropiación del espacio público". Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- . 2019. "Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires". *Cuicuilco* 26 (75): 225-248. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crca/v26n75/0185-1659-cuicui-26-75-225.pdf>
- López, Laura.** 2006. "De transnacionalización y censos. Los 'afrodescendientes' en Argentina". *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 1 (2): 265-286.
- López, Mario.** 2011. *Una historia a contramano de la "oficial": Demetrio Acosta "el Negro Arigós" y la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos*. Santa Fe: Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe.
- Maffia, Diana y Liliana Tamagno.** 2011. "Lo afro y lo indígena en Argentina. Aportes desde la antropología social al análisis de las formas de la visibilidad en el nuevo milenio". *Boletín Americanista* 63: 121-141. <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13571>
- Martínez Sarasola, Carlos.** 1992. *Nuestros paisanos los indios: vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Ochoa Gautier, Ana María.** 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Parody, Viviana.** 2015. "Patrimonio intangible, políticas culturales y universidades públicas en las acciones de 'salvaguardia' del candombe (afro) uruguayo en Buenos Aires". En *Actas Primer Encuentro de Patrimonio Vivo*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

- Povinelli, Elizabeth A.** 2002. *The cunning of recognition: indigenous alterities and the making of Australian multiculturalism*. Durham; Londres: Duke University Press.
- Prats, Llorenç.** 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Ramos, Alcida.** 1998. *Indigenism: ethnic politics in Brazil*. Madison: Wisconsin University Press.
- Ratier, Hugo.** 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reid Andrews, George.** 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Restrepo, Eduardo.** 2007. "El 'giro al multiculturalismo' desde un encuadre afro-indígena". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 12 (2): 475-486. 10.1525/jlaca.2007.12.2.475
- Rivera Cusicanqui, Silvia.** 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos / Tinta Limón.
- Rodríguez, Manuela.** 2019. "Imaginarios, estéticas y performatividades negras en el Litoral: tensiones entre archivos y repertorios". Ponencia presentada en el XXXIX Encuentro de Geohistoria Regional, Universidad del Nordeste e Instituto Superior de Formación Docente de Ituzaingó, Corrientes, 12-13 de septiembre.
- Roig, Elizabeth.** 1996. "El coro toba Chelaalapi: un bolsón aislado de música tradicional". *Revista Argentina de Musicología* 1: 71-80. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/9/6>
- Rossi, Vicente.** 1926. *Cosas de negros: los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*. Río de la Plata; Buenos Aires: Librería Hachette.
- Rotman, Mónica.** 2004. *Antropología de la cultura y el patrimonio*. Córdoba: Ferreira Editor.
- Ruiz, Irma y Silvia Citro.** 2002. "Toba". En *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Sociedad General de Autores, 308-315. Madrid: Editores de España.
- Schávelzon, Daniel.** 2003. *Buenos Aires negra: arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Schechner, Richard.** 2000. *Performance: teoría y práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Segato, Rita.** 1999. "Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global". *Anuario Antropológico* 97: 161-196. <https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1304>
- Solomianski, Alejandro.** 2003. *Identidades secretas: la negritud en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- Spivak, Gayatri.** 1987. *In other worlds: essays in cultural politics*. Nueva York: Methuen.

- Tangó de San Miguel: candombes del Litoral argentino.** 2008. Idea original y producción de Pablo Suárez. Con el apoyo del Programa Identidad Entrerriana, Argentina. CD multimedia. <https://www.youtube.com/watch?v=MIInl6LAXUHE&list=PLtDkaGAqALt4vwqp38rQRTMugc4uJfWl8&index=1&t=386s>
- Taylor, Diana.** 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Terán, Oscar.** 1987. *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Torres Agüero, Soledad, Juan Carlos Caballero, Romualdo Diarte y Clara Sarraute.** 2007a. *ÑamaqtaGa Ca César (Visitando a César)*. Argentina: Na la vill'llaGac qataq na lquii na qarhuo' (La Voz y la Imagen de Nuestra Gente) / Fondo Nacional de las Artes. Cortometraje, 11:30 min. <https://vimeo.com/5232075>
- . 2007b. *Potai Napokna (Colonia La Primavera)*. Argentina: Na la vill'llaGac qataq na lquii na qarhuo' (La Voz y la Imagen de Nuestra Gente) / Fondo Nacional de las Artes. Cortometraje, 19:29 min. <https://vimeo.com/5232705>
- Turner, Victor.** (1985) 2002. "La antropología de la performance". En *Antropología del ritual*, 103-144. Ciudad de México: INAH/ENAH.
- Unesco.** 2012. *Sitios de memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay*. Vol. 1, *Huellas e identidades*. Montevideo: Unesco. <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002277/227700s.pdf>
- Vega, Carlos.** 1944. *Panorama de la música popular argentina en seis ensayos sobre la esencia del folklore*. Buenos Aires: Losada.
- . 1952. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Victorica, Benjamín.** 1885 *Campaña del Chaco*. Buenos Aires: Imprenta Europea.
- Vivaldi, Ana.** 2008. "Un indio tiene que pagar": *violencia y disputas en la construcción de subjetividades indígenas*. Vancouver: Calacs.
- Yúdice, George.** 2002. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zapata Gollán, Agustín.** 1966. "El carnaval en Santa Fe (República Argentina)". En *Actas del XXXVI Congreso de Americanistas*, vol. 2, 439-444. Sevilla: Congreso Internacional de Americanistas.
- Žižek, Slavoj.** 1998. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, editado por Frederic Jameson y Slavoj Žižek, 137-188. Buenos Aires: Paidós.

Fugas y jugas: alianzas sónicas en un baile-música-performance de la gente negra del sur del valle del río Cauca (Colombia)

*Fugas and jugas: sonic alliances in a dance-music-performance
of the southern Cauca river valley (Colombia)*

Paloma Palau Valderrama*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

DOI: 10.22380/2539472X.1149

RESUMEN

En el presente artículo analizo cómo se agencian los significados y las disputas en las *fugas* o *jugas*, una expresión que oscila entre un ritual afrocatólico y un baile-música de la gente negra que habita el sur del valle geográfico del río Cauca (Colombia). Sostengo que las fugas/jugas están basadas en una epistemología y una ontología que articulan políticas-saberes-afectos que construyen lo que denomino *alianzas sónicas*, las cuales invitan a la participación más allá de fronteras étnico-raciales y humanas para la expansión del mundo, en *performances* donde se traban luchas y negociaciones *cosmopolíticas*. Parto de mi experiencia etnográfica desde el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías, en diálogo con la antropología de la danza, la antropología de la *performance* y los estudios afrodiaspóricos.

Palabras clave: saberes locales, *performance*, etnomusicología, antropología de la danza.

ABSTRACT

In this paper I analyze how meanings and disputes are created by fugas or jugas, an expression that oscillates between an Afro-Catholic ritual and a dance-music of the black people who inhabit the southern geographic valley of the Cauca river (Colombia). I argue that fugas/jugas are based on an epistemology and ontology that articulates politics-knowledge-affects that build what I call sonic alliances, which invite participation beyond ethnic-racial and human borders for the expansion of their world in performances where they engage in cosmopolitical struggles and negotiations. I draw on my ethnographic experience from the interdisciplinary field of (ethno)musicologies, in dialogue with the anthropology of dance, anthropology of performance and African diaspora studies.

Keywords: local knowledges, performance, ethnomusicology, anthropology of dance.

palomapalau@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-2832-0762>

Múltiples movimientos bailados, cantados y narrados

En el presente artículo¹ indago por los significados de la *fuga* o *juga*, una manifestación performática que oscila entre un baile-música y un ritual católico de la gente negra² que habita el sur del valle geográfico del río Cauca en Colombia. Parto de la siguiente cuestión: ¿qué significados y disputas se agencian en las fugas/jugas y cómo ocurren? Me baso en mi experiencia recorriendo la región desde 2004 y en la etnografía que adelanté entre 2016 y 2019 para mi tesis doctoral desde el campo interdisciplinar de las (etno)musicologías³, en diálogo con la antropología de la danza, la antropología de la *performance* y los estudios afro-diaspóricos.

La fuga o juga es de difícil aprehensión no solo al intentar conceptualizarla, sino también en su escurridizo movimiento corporal. Se baila con un paso básico, de modo individual, en una fila que crece en caprichosas formas según el rumbo que tome el primer bailarín. Los cantos responsoriales o estróficos se repiten circularmente con un ritmo constante, acompañados por diferentes instrumentaciones actualmente conocidas como violines caucanos y papayeras o bandas de viento. El baile-música de fuga o juga es además la actividad central del ritual afrocatólico de las Adoraciones al Niño Dios en la cosmología local, de modo que incluso, a veces, reemplaza su denominación.

Las fugas o jugas en las Adoraciones se transforman en ciertos momentos en una expresión performática que articula la representación de personas disfrazadas de figuras católicas, bailes, cantos y versos recitados. Entre otras ocasiones religiosas y comunitarias basadas en una reciprocidad colectiva, las fugas/jugas se tocan, cantan y danzan en eventos que resaltan la afrocolombianidad,

-
- 1 Este trabajo se deriva de mi tesis de doctorado en Música (Palau 2020) en el área de concentración Etnomusicología/Musicología, financiada por las becas Capes y CNPq (Brasil) y vinculada al Grupo de Estudos Musicais de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordinado por la doctora Maria Elizabeth Lucas.
 - 2 En este texto utilizo los conceptos con prefijo *afro-* y *negrx(s)* como sinónimos, dado que, aunque han sido objeto de debate, el grueso de la población en la que se enfoca este estudio, mis interlocutores, los usan para autodenominarse.
 - 3 Con (etno)musicologías me refiero al gran campo interdisciplinar que intenta ir más allá de una definición colonialista y que atribuye a la musicología el estudio de las músicas de Occidente y a la etnomusicología, el estudio de las otras músicas. Algunos autores que desde hace varias décadas han abordado tal discusión son Bohlman (1992), Kidula (2006), Menezes (2014) y Stobart (2008).

en fiestas familiares y, cada vez más, en diferentes acontecimientos con una apertura hacia nuevos públicos⁴.

Además del sentido religioso de la Adoración al Niño Dios, la ambivalencia en la pronunciación de la efe (f) y la jota (j) en fuga/juga —característica de la fonética de la población afrocolombiana en la región— despliega la discursividad en varios significados señalados por mis interlocutores. Así, se explica la juga como *juego* y diversión colectiva mediante la experiencia del goce y la creatividad. Otro sentido, en sintonía con la construcción de una identidad étnica, señala que la fuga adquiere su nombre porque las personas esclavizadas en el pasado aprovechaban la fila de baile para *fugarse*. En este artículo mantendré tal ambivalencia sonora/textual.

El baile es sencillo y abierto a la participación de todas las personas, locales y externas; sin embargo, su aparente facilidad, inclusión y saber colectivo no están libres de tensiones que asoman en su movimiento corporal, sónico y en sus narrativas. En este artículo sostengo que las fugas/jugas están basadas en una epistemología y ontología particulares que construyen lo que denomino *alianzas sónicas*, movilizadas como estrategia para la pervivencia de la vida colectiva negra y la expansión de su mundo en *performances* donde traban luchas y *negociaciones cosmopolíticas*, noción sobre la que me extenderé en el siguiente apartado⁵.

El documento tiene seis secciones. Luego de la introducción, presento la discusión teórica que sustenta el texto. En el tercer apartado argumento que la circulación de mujeres y hombres negros en la región y su convergencia en el baile/música son formas de crear territorialidad. En las secciones cuarta y quinta profundizo en la acepción de las nociones de *juga* y *fuga*: mientras en la cuarta señalo la relevancia de la improvisación y el juego como formas de expresión de la individualidad dentro de la colectividad y como poderosos medios de creación de vínculos sociocosmológicos, en la quinta apunto la reinención de sentidos que adquiere la palabra y el movimiento de la acepción *fugas*. Finalmente, en el sexto apartado señalo los encuentros y desencuentros ontológicos que se agencian mediante el baile/música en contextos de escenarios urbanos de amplia concurrencia.

4 Un fragmento de grabaciones de fugas/jugas realizadas en el trabajo de campo puede consultarse en <https://youtu.be/34U4CCnRDgY> (Palau 2019).

5 Aunque el baile es indisoluble de la música, aquí no profundizo en el análisis del sonido musical, para delimitar el tema en discusión.

Performances en cosmopolítica

La etnomusicología, la antropología y los estudios de la *performance* han cuestionado la idea de la universalidad de las nociones occidentales de *música* y *danza* señalando su diversidad y difícil aprehensión (Gonçalves y Osorio 2012). Ambas pueden abarcar diferentes prácticas, como canto, escucha, baile, dramatización; pueden estar articuladas a distintos aspectos de una sociedad, como la política y la religión; y pueden ser conceptualizadas de diferentes modos o incluso no existir en ciertas sociedades. Algunas alternativas conceptuales han buscado ser más abarcadoras, como las nociones de *práctica sonora*, *práctica musical*, *hacer musical* o *performance*.

De otro lado, la discusión interdisciplinaria que reunió en los *estudios de la performance* a la antropología, el teatro, la lingüística, la etnomusicología, entre otras áreas, ha conceptualizado la *performance* como el evento donde se negocian, afirman y transgreden las estructuras sociales (Sandroni e Iyanaga 2015; Turner y Bruner 1983). Siguiendo esta línea, la etnomusicología ha resaltado la relevancia de esta noción para comprender el acontecer de las prácticas sonoro-musicales como hecho social y *performance*, donde participan diversos actores en un espacio-tiempo específico (Lucas 2013; Seeger 2015). Así, tanto la fiesta de las Adoraciones al Niño Dios como otros eventos en los que tiene lugar la música/danza de jugas/fugas pueden ser entendidos como *performances*. Ahora bien, las fugas/jugas, al igual que otras prácticas locales en un contexto de modernización, adquieren distintos estatutos ontológicos entre baile, música y *performance* al ir y venir entre fiestas familiares, rituales comunitarios afrocatólicos, festivales y eventos que celebran la afrocolombianidad.

Una primera clave para comprender tal flexibilidad es estudiar el *hacer y experimentar musical de la gente*, como propuso Titon (2008, 29), con una etnomusicología basada en la fenomenología que señala la relevancia de la experiencia, la sensorialidad y la situacionalidad del saber sonoro. Esta aproximación advierte la centralidad de la articulación de baile y música, la diversidad de actores participantes en un momento específico, y resalta que los sentidos y saberes están anclados en la experiencia y en el evento.

También la idea de sonido pasa por una revisión, que profundizan los *sound studies* y la etnomusicología, en la que es entendido como la interrelación entre materialidad y metáfora (Feld 2013). Es decir, el sonido es construido por la percepción mediante la vibración y captura por el diseño biológico de nuestros oídos y cuerpos, así como por las asociaciones filosóficas, políticas y culturales que ayuda a configurar (Novak y Sakakeenky 2015). En ese sentido, el sonido es

punto entre músicas y baile, en la medida en que resuena adentro de los cuerpos y no solo fuera de ellos, incluso con ondas inaudibles en una dimensión *sónica*, que abarcan el aspecto *sonoro* restringido a las ondas audibles (Goodman 2010).

Ahora bien, las fugas/jugas se vinculan primero a una trama de sociabilidades de urdimbre histórica, en la que la gente negra del sur del valle del río Cauca comparte con la población afrodiáspórica en las Américas la experiencia de la esclavización de sus antepasados producida por el capitalismo moderno que continúa como *colonialidad del poder* (Quijano 2000). El catolicismo, instrumento de la colonización y de la esclavización, fue apropiado por la gente negra, que le imprimió formas de sentir y saber mediante las prácticas sonoras y *corporales* (Maya y Cristancho 2015) que conjugan memorias africanas, resignificaciones y resistencias en suelo americano.

De acuerdo con Ferreira Makl (2011), los estudios sobre las músicas afro-latinoamericanas a lo largo del siglo XX se han realizado desde cuatro enfoques: africanismos, africanías, matrices africanas y africanidades. Este autor señala que los *africanismos* buscaron *retenciones culturales* africanas en América, mientras que las *africanías* indagaron por elementos de culturas africanas específicas. El tercer enfoque, las *matrices africanas*, se basa en las teorías lingüísticas para el análisis de los sistemas culturales. Finalmente, las *africanidades* constituyen un proyecto político dirigido a construir una etnicidad. Ferreira Makl utiliza los dos últimos enfoques para sugerir que las prácticas musicales portan *códices* de resistencia histórica que no se limitan a ella, sino que además constituyen “prácticas vitales portadoras de valores de vida” (59); así mismo, señala que, a través de la música y la danza, los afrodescendientes desarrollaron *políticas de la síncope*⁶ que sedujeron a los sectores dominantes, aunque en las prácticas musicales mantuvieron “ambivalencias y tácticas de doble voz” (59). Esta sugerencia resuena con el argumento de Scott (2000), quien afirma que la negociación de los grupos subordinados se expresa cuando estos actúan como si durante las *performances* aceptaran su situación frente a los grupos dominantes, mientras que en espacios donde los últimos están ausentes cuestionan su legitimidad. Tales argumentos son relevantes para comprender algunas de las negociaciones que se agencian en las fugas/jugas.

En Colombia, la africanidad se consolidó durante la década de los ochenta, cuando el movimiento afrocolombiano apeló a una identidad étnica que logró reconocimiento en la Constitución Política multicultural de 1991, y particularmente con la Ley 70 de 1993, cuya principal reivindicación fue otorgar el derecho a la

6 Una explicación para legos del argot musical sobre la *síncope* es: al llevar el ritmo con las palmas, la *síncope* constituye los golpes que no coinciden con ellas.

propiedad colectiva de la tierra para las comunidades de la costa pacífica (Pardo 2016). Con este proceso, las músicas afrocolombianas se tornaron índices étnicos que contribuyen a la performatización de las etnicidades afrocolombianas en diferentes escenarios, algunos de los cuales constituyen una arena de disputa donde la población afrocolombiana rural y urbana negocia mayor visibilidad y una identidad étnico-racial frente a los sectores dominantes que impulsan la lógica de la espectacularización. Carvalho (2002) ha apuntado que la expansión de músicas afrolatinoamericanas a circuitos más amplios actúa en vía doble, pues al tiempo que permite mayor visibilidad y acceso a recursos de poblaciones locales, ocurre una negociación en la que las músicas se adaptan a las exigencias del mercado e, incluso, algunas de ellas reducen sus sentidos o se muestran como formas de entretenimiento. Esto responde a longevos estereotipos de sensualización del oído-mirada occidental (Bohlman y Radano 2000; Carvalho 2002).

Por otra parte, a diferencia de las perspectivas que exaltan solo la dimensión simbólica y epistemológica de los saberes musicales y las prácticas sonoras, entiendo el baile y la música fugas/jugas como *acustemologías*, noción propuesta por Feld (2013, 2017) al unir la acústica y una acepción de epistemología basada en la experiencia colectiva localizada. De acuerdo con este autor, las acustemologías son formas de saber y de estar en el mundo a través del sonido, de manera que las fronteras entre epistemología y ontología se funden en la experiencia sónica subjetiva y en la práctica compartida. Otros estudiosos de la antropología y la etnomusicología han señalado la inseparabilidad de los procesos epistemológicos y ontológicos construidos por la experiencia sónica en colectivos indígenas en Brasil (Stein 2015) y Colombia (Martínez 2017).

La acustemología local de la gente negra es heterogénea y está atravesada por tensiones de diverso tipo. La experiencia histórica de algunas redes campesinas de gente negra en el sur del valle geográfico del río Cauca llevó a la configuración de una ontología relacional que entiende el territorio como la vida misma, con lo cual se aleja de la separación moderna entre naturaleza y cultura (Mina *et al.* 2015). Desde la segunda mitad del siglo XX, a partir de la perspectiva capitalista moderna, la región se transformó en un “lugar producido por el desarrollo” (Rojas 2016, 215), proceso que la gente negra experimentó en negociación y en pugna con tales intervenciones, en encuentros y desencuentros ontológicos.

De la Cadena (2010) observa que las disputas en la esfera política que adelantan los movimientos indígenas exceden la visión tradicional de lo político para llamar la atención sobre la participación de entidades no humanas que, desde la perspectiva moderna, habían sido relegadas a manifestaciones culturales o del folclor. Basada en la noción de *cosmopolítica*, esta autora señala que en la disputa pública participan entidades inimaginables para la perspectiva de la política

occidental. Para comprender su argumento, debemos remitirnos a la propuesta de cosmopolítica de Stengers (2014), que sugiere considerar lo múltiple y lo divergente de los mundos en la cuestión política, en situaciones concretas en las que “todos tienen que estar presentes de manera de darle a la decisión su máximo de dificultad” (17). En el mismo sentido, las músicas-bailes afrocolombianas de la región han sido concebidas desde una perspectiva occidental como expresiones culturales, segregándolas así de su expresividad política. Específicamente, se puede entender que la *puesta en presencia* de todos, alegada por la propuesta cosmopolítica (Stengers 2014), se da en el momento de la *performance* en fiestas, festivales y otros eventos de jugas/fugas, donde se disputan la continuidad de la vida de la población negra y la vida del territorio, entendidos de modo indisoluble como una ontología particular. Esta disputa y esta negociación ocurren mediante la invitación constante que las personas expertas en los saberes musicales/dancísticos hacen a vecinos, aliados y actores “externos” —que no comparten las mismas premisas sobre la vida colectiva y el territorio— a participar de las prácticas sonoras y crear así redes intercomunitarias en expansión.

Si bien para Stengers (2014) la cosmopolítica implica la construcción de un mundo común, Blaser (2016) apunta —en su estudio sobre el debate entre colectivos indígenas y otros actores en Canadá en torno a una “entidad natural”— que también es plausible una cosmopolítica que no implique la creación de mundos u ontologías comunes y que posibilite el cuidado de la vida para todos los involucrados. Considero que el argumento de Blaser nos permite comprender lo que ocurre en la *performance* de las jugas/fugas con la participación de múltiples actores y acustemologías diferentes que, no obstante, han impulsado su revitalización.

De acuerdo con Carozzi (2009), los saberes del baile en el tango, como en otros, presentan una dimensión esotérica o un *secreto*. A simple percepción y de acuerdo con las narrativas de “facilidad” e “inclusión” en el baile/música de las fugas/jugas por parte de mis interlocutores, se pensaría que no hay en ellas ocultación alguna. Sin embargo, el secreto de los saberes de las fugas/jugas consiste en que la narrativa del saber fácil y accesible a todos no necesariamente crea mundos comunes, aunque sea una estrategia para el fortalecimiento de sus epistemologías-ontologías sónicas.

Pensando el baile/música a través del anterior marco conceptual y de mi experiencia en campo, quiero sugerir una interpretación que exploraré en este texto. Las fugas/jugas se basan en acustemologías que —a pesar de confrontarse con escenarios de espectacularización y aun en los propios territorios que habita la gente negra, donde se configuran ontologías relacionales y territorialidades heterogéneas— participan y agencian disputas cosmopolíticas en *performance*. En particular, sostengo que los múltiples significados y movimientos de las

fugas/jugas articulan políticas-saberes-afectos basados en una epistemología-ontología sónica que, al ser puesta en escena, invita a la participación de actores más allá de fronteras humanas y étnico- raciales como una estrategia vital de la gente negra. Al mismo tiempo, en esta práctica subyace el riesgo permanente de la transformación de los significados y de la reproducción de las condiciones de dominación. Denomino a esta pulsión integradora *alianzas sónicas*. En las siguientes líneas exploro esta interpretación.

Adoraciones al Niño Dios: la invitación a un encuentro de caminos

El baile-música de las *fugas* o *jugas* tiene su principal ocasión en la fiesta de Adoración al Niño Dios, una expresión de apropiación del catolicismo celebrada en distintos poblados entre diciembre y marzo. Dado el protagonismo de ese baile-música en la Adoración, también a la fiesta se le llama así. De acuerdo con un hombre organizador del evento, la “Adoración es como demostrar el amor”, a lo que una mujer negra mayor o *mayora*, también organizadora, añade: “Se arrulla al Niño, con loas, coplas y jugas”, lo que abarca varias prácticas musicales y performáticas.

Durante la Colonia, esta región geográfica estuvo ocupada por haciendas esclavistas y vastas zonas de bosque seco. Con la evangelización católica realizada en las haciendas mediante los autos sacramentales, nacieron las dramatizaciones y los cantos que, posteriormente, cobraron independencia de la Iglesia con la autoridad de las mujeres negras y dieron origen a las Adoraciones al Niño Dios (Atencio Babilonia y Castellanos 1982) y a otras prácticas musicales que constituyeron espacios de fortalecimiento del vínculo social (Sevilla 2009), basados en sus creatividades y resistencia (Velasco Díaz 2016). Muñoz (2016) señala que, en la época de la esclavitud, los afrodescendientes “tomaban prestada” o “robaban” temporalmente la imagen del Niño Dios para hacer su celebración después de atender a las familias terratenientes en las haciendas y de que estos retornaran a Popayán.

De acuerdo con las voces de mayores y mayoras, en las décadas pasadas se transformó la “naturaleza”, así como las prácticas musicales de la fiesta. Así, en la vereda Santa Rosa del municipio de Caloto, ya no se le canta a un tipo de pájaros, las *guacharacas*, pues, como afirma una cantora, “para qué si ya no hay”. Mientras que “antes toda la noche era solo jugas”, en la actualidad las Adoraciones han

incluido la reproducción de músicas populares comerciales. Las filas de juga se deshacen intercaladas con los bailes de pareja —sin perder sacralidad— y abarcan, de modo simultáneo, otro tipo de sociabilidades. Esta transformación se dio en toda la región.

Con la amplificación sonora y el crecimiento de las fiestas, el volumen aumentó hasta hacerse indispensable, animando el baile y añadiendo vibraciones sónicas inaudibles (Goodman 2010) que atraviesan cuerpos y territorios. Es decir, los cambios en las prácticas musicales se dieron de modo simultáneo a la construcción de la territorialidad heterogénea que, para algunos, se basaba en la ontología relacional del territorio como la vida, aunque en conexión con diferentes ontologías y permeada por las distintas transformaciones socioeconómicas que tuvieron lugar en el siglo XX (Mina *et al.* 2015).

Así, la urbanización, la modernización y la consecuente adopción de una economía capitalista desplazaron en algunos lugares a las economías basadas en la solidaridad y la reciprocidad, como las fiestas rurales de fugas/jugas y otras prácticas musicales que fueron vistas como “atrasadas”. En otros casos, la expansión extractivista de la agroindustria de la caña de azúcar —que tuvo lugar en el norte de la región desde la segunda mitad del siglo XX— obligó a la proletarianización y a la conurbación del campesinado, procesos que conllevaron un empobrecimiento. Con estos, también ocurrió una reconfiguración socioeconómica y acustemológica (Feld 2013) de las Adoraciones.

Es certera la observación de Atencio Babilonia y Castellanos (1982) realizada hace cuatro décadas, cuando afirmaron que las Adoraciones creaban una *comunidad transitoria* que no necesariamente abarca la población entera de una comunidad, sino que se renueva en forma de red intercomunitaria, a la cual se convocan diferentes actores para construir alianzas sónicas mediante las prácticas musicales y las corporalidades en *performance* que construyen territorio con su movimiento. Así, según algunos interlocutores, hay personas de allí a las que no les gustan las jugas, y hay antiguos pobladores y vecinos que, viviendo en otros lugares, van a las jugas y circulan entre las fiestas regionales.

A pesar de que la mayoría de los asistentes son gente negra de la comunidad, acuden también algunas personas de veredas vecinas y que han emigrado a las ciudades, indígenas, blanco-mestizos y extranjeros curiosos. “Aquí invitamos a todo el mundo, pero esta es una fiesta de negros”, me aclaró una mujer dueña de la fiesta. Ahora bien, se trata de una red que traza el territorio en su vínculo con la circulación de personas.

Algunas asistentes de la comunidad y de veredas vecinas son mujeres a quienes les gusta “adorar al Niño” y van en moto, en bus o caminan kilómetros de una vereda a otra para participar en las jugas, en las que bailan incansablemente

durante largas horas. Con gran fortaleza bailan toda la noche en suelos de tierra, por lo cual, a veces con humor, les llaman *patirruccias*, es decir, “patas rucias”. Su circulación teje la red que establece la territorialidad común a mucha gente negra de la región, aunque no a toda, dada la heterogeneidad de su experiencia. Con la concurrencia a las jugas y con las *patirruccias*, aprendí que este baile implicaba el encuentro de caminos iniciado mucho antes, desde el lugar de vivienda como mapa de la territorialidad, aunque esta no fuera compartida por todos los asistentes y convocara a todos aquellos que, además de la gente negra, quisieran participar “adorando”. Es decir, el suelo sobre el que se baila no es el mismo para todos: es lugar de encuentro para migrantes, territorialidad vital para moradores, palco de diversión para el público en eventos en las ciudades, suelo extranjero para visitantes y parada en el camino para los vecinos y las mayores bailadoras.

Las jugas como juego: improvisación y participación

Siempre he visto que el baile de jugas inicia un instante después de las primeras notas melódicas de la trompeta o el violín con la primera persona en salir a la que siguen todos los participantes formando una fila de baile. Viejos, jóvenes y niños integran filas que crecen tomando rumbos circulares o sinuosos, de acuerdo con los pasos del líder de la fila, entrecruzándose, rompiéndose y rearmándose en nuevas filas. Jugas de letras religiosas o que remiten a asuntos del trabajo campesino y otras que tratan distintos asuntos con humor suenan en cualquier evento, fiesta y festival.

Al inicio, hace más de una década, yo, una blanca-mestiza y *extranjera* —en el sentido de extraña— de la vecina ciudad de Cali, recién llegada a los territorios negros del sur del valle del río Cauca, tenía el imaginario estereotipado difundido por Occidente sobre el virtuosismo dancístico de los cuerpos negros (Bohlman y Radano 2000), por lo que observaba con respeto y timidez. Tampoco tales prácticas musicales se limitaban a la percusión, pues las alimentaban las cuerdas y los vientos (Palau 2010). Otras prácticas musicales negras también se alejan de tales estereotipos, como señalan Larraín y Madrid (2018), cuando refieren la instrumentación de cuerdas usada por una población negra en Antioquia, otro valle interandino colombiano con una historia similar. Vi que estaba equivocada cuando percibí que los distintos movimientos en las jugas no buscaban precisamente grandes agilidades y un solo paso básico bastaba. Debí deconstruir

esta idea respecto a tales corporalidades para observar y practicar junto a los danzantes. Además, las *mayoras*, quienes más contienen sus movimientos, son consideradas las expertas en el dominio de este saber. No obstante, no se trata de un saber exclusivo. Eran ellas quienes me invitaban a unirme al baile ondeando sus faldas o con la pregunta “¿Ya bailó juga?”. Así, las jugas suman la voluntad individual de bailar y la coordinación colectiva al seguir a otros y ser seguido con el mismo ritmo en los pies.

Durante las Adoraciones o jugas, hay momentos específicos en los que niños y adultos se visten como los personajes de la Natividad, bailan “con mucho respeto” —de acuerdo con las mayores— y dicen versos frente a los espectadores que interrumpen el baile en ese momento. Los Reyes Magos, los pastorcitos, María y José, entre otras figuras, bailan en círculos con deferencia y devoción “adorando al Niño Dios” representado en una imagen que reposa en un pesebre. También la mula y el buey tienen su propio baile de jugas con un carácter más alegre, aunque se muestran un poco torpes dando pequeños empujones hacia el público. Frente al Niño Dios, los bailarines hacen una vuelta sobre su propio eje que también aparece en cualquier curva del baile cuando ingresa el resto de los asistentes.

A veces se forman varias filas distinguidas por generación. Presencé las filas donde bailan los mayores, principalmente mujeres a un ritmo más pausado, con un paso fijo, un moderado ondear de sus faldas y movimientos contenidos. En otras ocasiones, los jóvenes varían los gestos de acuerdo con lo que plantee el primero de la fila, creando pasos novedosos y divertidos. Mientras que la *improvisación* en el baile es relevante entre jóvenes y adultos, los adultos mayores apuntan que es una novedad introducida en décadas recientes y que descuida la reverencia de *adorar* que deberían expresar.

Algunos indican que se dice *juga*, enfatizando la fonética de la jota, porque se trata de un *juego*, de la diversión colectiva mediante la experiencia del goce y la creatividad. En otra ocasión, una mujer me señaló que “se dice juga porque al Niño Dios le gusta jugar”, lo que sugería una concepción humanizada de la figura católica, consonante con algunas letras de jugas y tal como se manifiestan otros catolicismos negros del país (Arocha *et al.* 2008).

En el municipio de Suárez, sobre la cordillera Occidental, la ruptura generacional es más fuerte y pauta los espacios de jóvenes y de mayores, tanto en el hacer musical como en el baile (Lora 2017). Un anciano de la vereda de Domingullo (municipio de Santander de Quilichao) me explicó que antes al baile-música le llamaban *arrullos* o *adoraciones* y se restringía a letras religiosas: “Se bailaba con mucho respeto y no se bebía licor. Hoy en día los jóvenes hacen muchas payasadas; por eso les dicen *jugas*, ya no son solo arrullos o adoraciones. Ha cambiado mucho la tradición”. En efecto, en muchas ocasiones observé las filas

que improvisaban los pasos: extendían los brazos haciendo el movimiento de “avioncito”, bajaban y subían ondeando, la mano tras la oreja y la otra sobre la cadera, arrastrando una pierna tiesa... “Lo que les gusta es la recocha”, dijo una vez una mujer entre risas y crítica.

Yo llevaba varios años disfrutando del paso “ortodoxo” de la juga, pero como *extranjera vecina* y debido a mi timidez y falta de confianza con los demás, no me había atrevido a participar de las improvisaciones. Fue junto al grupo musical Aires de Domingullo —conformado por algunos integrantes de la familia Lasso Caracas, con quienes establecí una relación cercana en campo— como comencé a intervenir en el baile. A ellos se sumó mi voluntad y una nueva invitación: “¡Vamos!”. Solo después de esta experiencia, fue más evidente para mí que el baile de jugas se practica junto a conocidos, vecinos y familiares en un ambiente de confianza y con los que se juega a plenitud. Luego, uno de ellos, joven, me dijo: “Antes yo me la pasaba *jugando* con mis amigos”. Es decir, lo que yo desde el inicio había caracterizado como baile era señalado como *juego*.

Las jugas coinciden con lo que Quintero (2009) llama *músicas mulatas* y que resignifica el origen peyorativo del término: expresiones de matriz africana que emergieron de hibridismos a lo largo de procesos históricos semejantes en América, que no disocian el baile de la música, lo vocal de lo corporal; donde el colectivo manda y los solistas adornan sobre la estructura, y no tienen un único principio centralizador. Sin embargo, aunque comparten características con las músicas afrolatinoamericanas, como los cantos responsoriales, cierta circularidad y ritmos en síncope (Ferreira Makl 2011; Quintero 2009), tales estructuras sonoras no se restringen a las musicalidades negras locales, pues también son comunes a los diversos mundos sonoros e identidades sociales vecinos. Así, Miñana (1997) apunta que el bambuco engloba a una gran cantidad de músicas del suroccidente y centro de Colombia que atraviesan todas las capas étnico-raciales desde hace más de dos siglos.

En ese sentido, como percibí en mi experiencia, la improvisación, ampliamente extendida en las músicas de matriz negra, es más común en el baile que en el sonido de las jugas y se trata de una manifestación de la individualidad dentro del colectivo. Durante su recorrido por un territorio en forma de baile y dando continuidad a los caminos intercomunitarios, el cuerpo se convierte en el lugar privilegiado para la creación individual con base en el paso básico. Es mediante la improvisación y el juego como se crean alianzas sónicas que afirman el vínculo social, que invitan a la participación no solo de la gente negra de todo el territorio, sino de los seres que pueblan el mundo: indígenas, mestizos, extranjeros, los Reyes Magos, el Niño Dios y todos sus parientes.

Las fugas como huida: aprendizaje y ancestralidad como porvenir

En otro sentido y en sintonía con la construcción de una identidad étnico-racial, las fugas/jugas pueden ser descritas como una estrategia de huida de los antiguos esclavizados, apelando a la variación de *fuga*, con efe (f). Como me explicó un músico, las “*fugas* se hacían cuando les daban permiso a los esclavos; era cuando ellos aprovechaban para *fugarse*; por eso se baila en fila, para que fuera más fácil escaparse uno por uno”. Más allá de la imposibilidad de comprobar la veracidad histórica del hecho, me interesa resaltar que es la narrativa compartida la que se torna relevante, en cuanto tiene efectos de verdad al señalar la capacidad de agencia de sus antepasados.

La población afrocolombiana ha gestado procesos políticos de identificación étnica con la creación de consejos comunitarios y organizaciones, y ha insertado sus disputas en el campo jurídico con proyectos de búsqueda de autonomía territorial en el escenario multicultural abierto por la Constitución Política de 1991 y la Ley 70 de 1993 (Pardo 2016; Vanegas Muñoz y Rojas 2012). En este proceso, las músicas afrocolombianas se convirtieron en índice de una identidad étnico-racial. No es extraño entonces que muchos músicos, bailarines, gestores culturales y organizadores de fiestas religiosas sean también líderes comunitarios y sociales, promotores de la identidad étnico-racial. Lo anterior se da en el marco de un *multiculturalismo neoliberal* (Hale 2014), según el cual el neoliberalismo no se restringe a lo económico, sino que constituye un proyecto de gobernanza que otorga “reconocimiento cultural” sin una “redistribución material” (23). Paradójicamente, este reconocimiento ha hecho que la concesión de derechos de propiedad territoriales afroindígenas en América Latina sea compatible con el neoliberalismo. Parte de la dificultad de la lucha por una autonomía territorial para los afrocolombianos en la región, además de no poseer extensos territorios titulados como en la costa pacífica⁷, es la superposición de múltiples territorialidades en conflicto o en alianza con colectivos indígenas, conglomerados empresariales y actores armados ilegales.

7 La población del sur del valle del río Cauca no fue abarcada en el logro de la titulación de un poco más de 5 millones de hectáreas para las comunidades negras de la costa pacífica, debido a que, supuestamente, la mayor parte de la región está a nombre de particulares, a diferencia de la costa cuyos territorios eran baldíos y de la dispersión urbana de la población afro. Sin embargo, la Asociación de Consejos Comunitarios del Norte del Cauca (Aconc) actualmente agrupa más de cuarenta consejos que exigen la titulación colectiva, entre otras demandas.

Una herramienta del movimiento afrocolombiano vinculada con la disputa territorial es la noción de *ancestralidad*, inicialmente guiada por la idea de *etnicidad indígena*. Se trata de una idea que remite al pasado como proyecto del futuro o lo que Valencia García (2018) entiende como *porvenir de los recuerdos*, un modo de construir memorias en el que los grupos subalternizados imaginan lo que se quiere recordar en un intento de incidir en el futuro. Así, conectando pasado, presente y futuro y resaltando las destrezas de la gente negra, una cantora y organizadora de las Adoraciones al Niño Dios afirma que “la fuga es la inteligencia de nuestros ancestros”, que carga una “nostalgia africana”, y manifiesta su deseo por “dejar la tradición a [los] nietos”. La ancestralidad conjuga entonces una africanidad, entendida como un proyecto de construcción de una identidad (Ferreira Makl 2011), al tiempo que una ontología relacional en la que, recordemos, el territorio es entendido como un entramado con la vida humana y otros actores. Pero también se vincula a la experiencia sónica y cimenta la memoria fragmentada, las sensorialidades y las corporalidades amarradas a ella. De modo que la narrativa de la ancestralidad en la versión de las fugas como huida, que resalta la agencia de los sujetos esclavizados para luchar contra sus constreñimientos, es movilizadora en el baile y construye una historia de reverberaciones futuras. También habla de una capacidad de los antepasados que vive en la gente negra, que tiene el desafío de *huir* de las formas de dominación contemporáneas. En tal sentido, en el baile de fugas se materializan y se entranan el olvido y el aprendizaje, la reinención y la resistencia.

El siguiente es uno de los momentos en campo en que percibí este entrelazamiento. El 24 de diciembre de 2017 viajé, junto al grupo Aires de Dominguiño, desde el campo de Santander de Quilichao hasta una vereda en las altas y frías montañas occidentales, a la celebración del Nacimiento. Había sido un largo viaje en ascenso a la cordillera Occidental por una carretera destapada en una pequeña camioneta donde nos apretábamos junto a los instrumentos musicales y los equipos de sonido. Aires de Dominguiño había ido en varias ocasiones durante los diez años anteriores con el compromiso de tocar en la fiesta hasta el amanecer.

Ahí las filas de baile no se formaban tan rápido como en otros lugares; algunos jóvenes bailaban con timidez, mientras que otros se reían de ellos, ¿julgando? Una mujer mayor entraba intermitentemente al espacio destinado a las fugas y, con experto movimiento de *bailadora* y seguro también de *caminante*, arrastraba tras de sí a algunas personas. Entré a la fila de baile con mi paso

convencional y un señor muy animado y un poco borracho se unió a la fila y comenzó a gritarles a todos mientras bailaba: “¡Entren! ¡Bailen, que luego no van a querer salir!”. Me dijo: “Me gusta que esté aquí porque esto es de negros”. Así, revelaba las tensiones raciales respecto a mi tez clara y, al mismo tiempo, extendía la invitación a participar, como ya había experimentado antes. En el momento del Nacimiento, a las doce de la noche, la mayoría de los participantes jóvenes dudaban de qué hacer hasta que una joven exclamó: “¡Ella sabe qué sigue ahora!”, refiriéndose a doña Ana, la cantora del grupo y organizadora de su propia fiesta de Adoraciones. Doña Ana les indicó los versos, cantos y bailes que debían hacerse en ese momento. Los jóvenes se apresuraban a anunciar que serían los padrinos del Niño Dios, o sea, quienes se encargarían de coordinar y reunir los recursos para financiar la fiesta el siguiente año. Fue un proceso de aprendizaje entre la reinvencción y la restauración del olvido de tales prácticas sonoras.

A la mañana siguiente, una de las señoras organizadoras nos comentaba: “Hacemos esto por nuestra cultura y porque lo hacían *nuestros ancestros*; estamos tratando de recuperar la memoria de lo que hacían ellos. Ahora que estamos con lo del consejo comunitario, para nosotros esto es importante”. Eran los tiempos de negociación del proceso de paz entre el Gobierno y la guerrilla; el verde brillante de las plantaciones de coca que cubrían las montañas y la minería aurífera ilegal y de empresas representaban extractivismos que significaban poner en riesgo la vida. Mientras tanto, la comunidad experimentaba una tensa calma con la esperanza de un futuro tranquilo en el territorio; una esperanza que era bailada, cantada, tocada y tejida en alianzas sónicas de redes intercomunitarias, en el proceso de aprendizaje de una memoria colectiva fragmentada, no obstante impulsado por su concepción de ancestralidad para moldear el futuro.

En los últimos tres años se ha hecho más visible el asesinato de líderes sociales en el país. Irónicamente, este fenómeno ha alcanzado su pico a partir de la firma del acuerdo de paz entre el Gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) en 2016. En este contexto, los recientes procesos de aprendizaje y reinvencción de las *fugas* constituían, además de la afirmación de una memoria que resaltaba la agencia de ancestros esclavizados con sus fugas, formas contemporáneas de *huir* en sí mismas, mediante el baile/música, para pervivir en medio de las violencias avivadas por los extractivismos y el conflicto armado. Y, simultáneamente, constituían maneras de retornar al territorio, entendido como la vida presente y futura, y de construirlo en cada paso bailado.

Un baile con democracia: paradojas de la difusión

Al norte de la región, en Cali, la gran capital del suroccidente colombiano, una amplia población es afrocolombiana; parte de ella tiene su morada en el norte del Cauca, desde donde se desplaza para trabajar en la ciudad en un proceso de conurbación. En tal contexto, otro aprendizaje y otra transformación del baile-música han sucedido y nuevas tensiones se han puesto en juego: las fugas ingresaron al Festival de Músicas del Pacífico Petronio Álvarez en el 2008 —un evento centrado en músicas afrocolombianas, aunque su nombre no lo explicita— cuando se creó la categoría de violines caucanos, en los grupos de cuerdas, percusión y voces. El Petronio —como se le dice de modo coloquial—, que emerge en pleno auge de la nueva Constitución multicultural de 1991, es una arena de disputa que ha logrado la visibilidad de la diferencia cultural afrocolombiana e interpela a la amplia población negra de la ciudad y alrededores, al tiempo que opaca las condiciones de desigualdad socioeconómica de la población afro con la espectacularización del evento.

Dicho evento reúne varias expresiones musicales afrocolombianas, como los conjuntos de marimba, declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2010 con el nombre de “Música de marimba y cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico sur y de la provincia ecuatoriana de Esmeraldas”. Al igual que sucedió con los más conocidos conjuntos de marimba, las fugas⁸ iniciaron un proceso de transformación con arreglos más complejos y virtuosos y corporalidades moldeadas para la puesta en escena, en una separación clara entre público e intérpretes (Ó. Hernández 2010). Además, se articularon a procesos de larga escala que han llevado a las músicas tradicionales afroamericanas a la espectacularización, y en este proceso las formas performáticas de juego, drama y ritual se orientan a la creación de géneros musicales populares (Carvalho 2002).

Entre 2008 y 2009, cuando asistí a las primeras versiones del festival en las que participaron los grupos de violines caucanos, observé que no se formaban las filas de baile de fugas por desconocimiento del público, mientras que se había popularizado una serie de pasos estandarizados por folcloristas en procesos de aprendizaje informal en el festival desde años anteriores. En 2017 dos interlocutores jóvenes iniciaron de modo espontáneo la coordinación del baile al que

8 También las fugas/jugas y la nueva categoría de los violines caucanos son objeto de procesos de patrimonialización que no examino en este texto.

las personas circundantes nos unimos en un híbrido de fila de jugas y ondear de pañuelo, con los pasos del currulao, la práctica musical más conocida de la música de marimba de la costa pacífica. El alto volumen animaba los cuerpos más allá de lo audible, en lo que Goodman (2010) ha apuntado como su espectro *sónico* en contraste con lo que se ha entendido como *sonoro*. Había un carácter de alegría, de juego y, por supuesto, no de *arrullo religioso*; no obstante, la improvisación estuvo controlada dentro de las variaciones de los pasos folclóricos establecidos y los más excéntricos, como “el avioncito” o “la pierna tiesa”, no aparecieron, pues tienen convenciones para que puedan ocurrir: unos proponentes y unos seguidores unidos por el conocimiento mutuo, de modo que la confianza impulse el juego y la improvisación, con una base de solidaridad social.

Para el Petronio, Jose Edier, cantor y director del grupo Puma Blanca, del municipio de Buenos Aires, compuso *Así se baila la juga*, canción que invita al amplio y heterogéneo público del festival a participar en la juga, anunciando que se trata de “un baile con democracia”:

Un baile con democracia,
Se baila la juga (coro)
Sea hombre o sea mujer
Se baila la juga
Aquí no hay discriminación
Se baila la juga
Sea niño, joven, viejo
Se baila la juga
Solo métase al montón
Se baila la juga
Se baila en forma de trencito
Se baila la juga
Y no te pueden coger
Se baila la juga
Y lo que hace el de adelante
Se baila la juga
Así mismo vas a hacer
Se baila la juga
Así, así,
Se baila la juga

Así como antes describí la invitación a participar como una forma de ampliar el mundo y el territorio en las Adoraciones al Niño Dios, nuevamente este

impulso de convocar aliados mediante el baile aparecía en escena en un festival de asistencia masiva. También don Walter, violinista en Aires de Domingullo y líder comunitario, afirma con satisfacción que “las fugas ya las baila todo el mundo, el indio, el mestizo... ya no son solo de negros”. Se reitera que es un baile “de todos”, de gran facilidad e inclusión: “Doña Ana, ¿me enseña a bailar juga?”, y ella respondía entre risas, con sarcasmo: “¡Para lo difícil que es bailarla!”.

Estas narrativas apuntan a la creación de alianzas sónicas con actores externos; buscan afectarlos mediante los saberes incorporados, lo que va más allá de un sentido de goce efímero o de la afirmación de una identidad étnico-racial. Se trata de que el afecto del movimiento bailado y cantado lo trascienda para instaurar su potencia en una política vital, en una ontología donde la política excede la perspectiva moderna (De la Cadena 2010) y atraviesa las prácticas musicales que en el escenario del festival han sido concebidas como “músicas tradicionales” o folclor. Así, las fugas/jugas cargan una potencia bailada que se presenta como fácil, accesible a todos, como un baile democrático que, sin embargo, aun pasando por una espectacularización y por reglamentos musicales, no ve reducidos sus múltiples significados al de una música para el goce.

La retórica de la simpleza y de la democracia es constituida por múltiples capas donde la afectación del baile como juego, como narrativa de fuga y ancestralidad en la agencia de un porvenir de los recuerdos (Valencia García 2018), en el impulso individual de componer la fila de baile, se entrama con discursos ocultos (Scott 2000) de una memoria en resistencia de un grupo históricamente subordinado. “Es una forma de mantenernos unidos y hacer resistencia pacífica”, respondía José Edier a una periodista. Y aun cuando las fugas/jugas se manifiestan como poderosas prácticas de afectación y creación de vínculos con la narrativa y los movimientos de un saber “fácil”, “para todos”, un dominio experto, entramado en su *acustemología*, está latente en sus giros.

Carozzi (2009) llama *secreto* a la dimensión esotérica que atraviesa las relaciones de saber-poder y que en el baile del tango consiste en la “ignorancia deliberada” con la cual la mujer debe ceder el control de sus movimientos a la guía del hombre. En ese sentido, el secreto de la narrativa del saber común consiste en que las alianzas sónicas son posibles para fortalecer una política colectiva de la vida durante *performances* cosmopolíticas, aun cuando no siempre construyan ontologías comunes, como sugiere Blaser (2016) con otra interpretación de la cosmopolítica. Se trata de alianzas sónicas no necesariamente verbalizadas, es decir, prácticas fundamentalmente participativas mediante el baile y el canto.

Finalmente, otro caso de expansión de los saberes *jugueros* hacia actores más allá de su mundo advierte que la negociación con un multiculturalismo neoliberal (Hale 2014) aún rendirá muchas reconfiguraciones y estrategias en las

que distintas ontologías se disputarán o convergerán en una cosmopolítica. Tal como la vecina ciudad de Cali creó hace unos años el Salsódromo por su amplia tradición salsera, inspirada en el Sambódromo brasileiro, el Fugódromo de la Cámara de Comercio del Cauca, realizado en Santander de Quilichao en diciembre de 2019, pretendió ser un “centro comercial a cielo abierto” (S. Hernández 2019). Acompañados de violines caucanos, varios grupos de danzas formales creados en las veredas recorrieron algunas calles bailando jugas, mientras el público observaba inmóvil. Alrededor había una exposición de artesanías, moda y gastronomía. A pesar de la intención de movilizar la economía, de acuerdo con un bailarín, ninguno de ellos recibió un pago por su participación, de modo que fue la práctica menos beneficiada económicamente. Sin embargo, los conjuntos de danzas, muchos de ellos en realidad grupos de adultos mayores, acogieron el evento con entusiasmo. Mientras exhibían imágenes del Niño Dios y pabellones de colores, como en las Adoraciones, afirmaron que venían “para darnos a conocer y mostrar el legado de nuestros ancestros”. En ese sentido, más allá de la perspectiva mercantilista que promovía el evento, los bailarines lo consideraron como la posibilidad de seguir afirmando redes de baile-música-fiestas y establecer alianzas sónicas en la ciudad con nuevos actores.

Así, en ambos casos reaparece la tentativa de crear alianzas sónicas por parte de los saberes-políticas-afectos jugueros o la acustemología de las fugas/jugas que se moviliza en los nuevos escenarios urbanos, insertados en lógicas del multiculturalismo neoliberal que tienden a reducir los sentidos en juego. Esto no desalienta a los actores, quienes aceptan los desafíos que se abren ante ellos, incluso a costa de los riesgos que esto pueda conllevar.

Referencias

- Arocha, Jaime, Sofía González, Lina del Mar Moreno, Dilia Robinson, Juliana Botero, Alfonso Cassiani, Alejandro Camargo, Carlos Andrés Meza, Oscar Almario, Mario Diego Romero, Zamira Díaz, Cristina Lleras y Ramiro Delgado. 2008. *Velorios y santos vivos: comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Atencio Babilonia, Jaime e Isabel Castellanos. 1982. *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las Adoraciones del Niño Dios*. Cali: Universidad del Valle.
- Blaser, Mario. 2016. “Is another cosmopolitics possible?”. *Cultural Anthropology* 31 (4): 545-570. <https://doi.org/10.14506/ca31.4.05>

- Bohlman, Philip V.** 1992. "Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology". En *Disciplining music*, editado por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, 116-136. Chicago: The University of Chicago.
- Bohlman, Philip y Ronald Radano.** 2000. "Music and race, their past, their presence". En *Music and the racial imagination*, editado por Philip Bohlman y Ronald Radano, 1-45. Chicago: The University of Chicago.
- Carozzi, María Julia.** 2009. "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires". *Religião e Sociedade* 29 (1): 126-145. <https://doi.org/10.1590/S0100-85872009000100006>
- Carvalho, José Jorge.** 2002. "Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable". En *Iberoamérica: diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*, editado por Néstor García Canclini, 97-132. Madrid; Ciudad de México: OEI/Santillana.
- De la Cadena, Marisol.** 2010. "Indigenous cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond 'politics'". *Cultural Anthropology* 25 (2): 334-370. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01061.x>
- Feld, Steven.** 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): 217-239. <https://doi.org/10.22380/2539472X79>
- . 2017. "On post-ethnomusicology alternatives: acoustemology". En *Ethnomusicology or transcultural musicology?*, editado por Francesco Giannattasio y Giovanni Guirriati, 82-98. Údine: Nota.
- Ferreira Makl, Luis.** 2011. "Artes musicais na diáspora africana. Improvisação, chamada-e resposta e tempo espiralar". *Outra Travessa* 11: 55-70. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p55>
- Gonçalves, Renata de Sá y Patrícia Osorio.** 2012. "Apresentação: dossiê Antropologia da Dança". *Antropolítica* 33: 13-23. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2012.0i33.a41484>
- Goodman, Steve.** 2010. *Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Hale, Charles.** 2014. "Entre lo decolonial y la formación racial: luchas afro-indígenas por el territorio y por (¿o en contra de?) un nuevo lenguaje contencioso". *Cuadernos de Antropología Social* 40: 9-37. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/1276>
- Hernández, Óscar.** 2010. "De currulaos modernos y ollas podridas". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla, 237-284. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.
- Hernández, Sophia.** 2019. "Histórico, así se vivió el Fugódromo en Santander de Quilichao". *Proclama del Cauca*, 9 de diciembre. <https://www.proclamadelcauca.com/historico-asi-se-vivio-el-fugodromo-en-santander-de-quilichao/>
- Hurtado, Teodora y Fernando Urrea.** 2004. "Políticas y movimiento social negro agrario en el norte del Cauca". En *Gente negra en Colombia: dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*, editado por Olivier Barbary y Fernando Urrea, 359-396. Medellín: Lealon.

- Kidula, Jean Ngoya.** 2006. "Ethnomusicology, the music canon, and African music: positions, tensions, and resolutions in the African academy". *Africa Today* 52 (3): 99-113. <https://www.jstor.org/stable/4187723>
- Larraín, América y Pedro Madrid.** 2018. "Música negra en los Andes colombianos. Historia y política de las sonoridades afro en Girardota-Antioquia". *Orfeu* 3 (2): 10-24. <https://doi.org/10.5965/2525530403022018010>
- Lora, Leonela.** 2017. "Las fiestas de Adoración al Niño Dios en la vereda la Toma, Suárez, Cauca". Tesis de pregrado en Antropología, Universidad del Cauca, Popayán.
- Lucas, Maria Elizabeth.** 2013. Introducción a *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade cultural*, editado por Maria Elizabeth Lucas, 11-14. Porto Alegre: Marcavisual.
- Martínez, Óscar.** 2017. "Música propia: una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia". Tesis de maestría, Instituto de Filosofía e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. <http://hdl.handle.net/10183/159144>
- Maya, Adriana y Raúl Cristancho.** 2015. *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Menezes, Rafael Jose de.** 2014. "Esboço de uma teoria da música. Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem Homem". *Aceno* 1 (1): 49-101. <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/1800>
- Mina, Charo, Marilyn Machado, Patricia Botero Mosquera y Arturo Escobar.** 2015. "Luchas del buen vivir por las mujeres negras del Alto Cauca". *Nómadas* 43: 167-183. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n43a10>
- Miñana, Carlos.** 1997. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *A Contratiempo* 9: 7-11. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-9.html>
- Muñoz, Paloma.** 2016. "Las almas de los violines 'negros'". Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad del Cauca, Popayán.
- Novak, David y Matt Sakakeenky.** 2015. Introducción a *Keywords in sound*, editado por David Novak y Matt Sakakeenky, 1-11. Durham, NC: Duke University Press.
- Palau, Paloma.** 2010. "Bombarra, tuba y helicón: música de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle". En *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*, editado por Carolina Santamaría, Juan Sebastián Ochoa y Manuel Sevilla, 109-142. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.
- . 2019. "Fugas/jugas de afrocolombianos en el sur del valle del río Cauca". MP4 video, 1:32 min., junio 24, <https://youtu.be/34U4CCnRDgY>
- . 2020. "Que sea para bien! Saberes musicales y alianzas sónicas de la gente negra del sur del valle del río Cauca, Colombia: una interpretación desde las (etno)musicologías". Tesis de doctorado, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. <http://hdl.handle.net/10183/214297>

- Pardo, Mauricio.** 2016. “Movimentos negros na região do Pacífico colombiano: organizações, violência e território”. Tesis doctoral, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Quijano, Aníbal.** 2000. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World-System Research* 6 (2): 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Quintero, Ángel.** 2009. *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rojas, Axel.** 2016. “Estrategias de localización: desarrollo, capital y comunidades negras en la región norte del Cauca”. En *Territórios de gente negra: processos, transformações e adaptações: ensaios sobre Colômbia e Brasil*, editado por Antonio Pires, Flávio Gomes y Axel Rojas, 215-246. Cruz das Almas; Belo Horizonte: EDUFRB/Fino Traço.
- Sandroni, Carlos y Michael Iyanaga.** 2015. “Apresentação do dossiê Música e Festa”. *Antropológicas* 26 (1): 1-14. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23914>
- Scott, James C.** 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Seeger, Anthony.** 2015. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sevilla, Manuel.** 2009. “‘No vengo a pedirte nada’: la música en Villa Rica, Cauca, como un espacio donde se hace sociedad”. *Revista Colombiana de Antropología* 45 (2): 399-429. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1005>
- Stein, Marília Raquel Albornoz.** 2015. “Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyà-guaraní en el sur de Brasil”. *Antropológica* 33 (35): 205-233. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/14642/15228>
- Stengers, Isabelle.** 2014. “La propuesta cosmopolítica”. *Pléyade* 14: 17-41. <https://www.revis-tapleyade.cl/pleyade/ediciones/numero-14/>
- Stobart, Henry.** 2008. *The new (ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press.
- Titon, Jeff Todd.** 2008. “Knowing fieldwork”. En *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, 2.^a ed, editado por Gregory Barz y Timothy Cooley, 25-41. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Victor y Edward Bruner.** 1983. *Anthropology of experience*. Urbana; Chicago: University of Illinois.
- Valencia García, Guadalupe.** 2018. “Los recuerdos del porvenir y el porvenir de los recuerdos. Breves reflexiones sobre los usos del pasado”. *Revista de Estudios Sociales* 65: 2-11. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/10106>
- Vanegas Muñoz, Gildardo y Axel Rojas.** 2012. *Poblaciones negras en el norte del Cauca: contexto político organizativo*. Bogotá: Observatorio de Territorios Étnicos / Pontificia Universidad Javeriana.
- Velasco Díaz, Carlos Alberto.** 2016. “Violines, creatividades y resistencia afronortecauca-na”. *Páginas de Cultura* 9 (11): 58-63. <https://es.calameo.com/read/004341400e3e6d5e81c18>

Jugar al *caboco* en el maracatú de Mata Norte en Pernambuco (Brasil)*

Playing caboco in maracatú of Mata Norte, Pernambuco (Brazil)

Noshua Amoras**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.22380/2539472X.2017

RESUMEN

Este artículo analiza las *figuras* (personajes) del maracatú, un juego típico de la región de la Zona da Mata (zona forestal) pernambucana en Brasil, que data del periodo colonial y que moviliza planos míticos, poéticos y corporales. Mostraré que jugar al *caboco*, una de las figuras más emblemáticas del maracatú, implica tanto un cuidadoso procedimiento de ornamentación ritual como un aspecto menos visible, relacionado con las transformaciones corporales que emergen en los festejadores y que les permiten adquirir ciertas fuerzas y poderes. Dado que estos últimos se vinculan con el “tiempo antiguo” del juego —admirado y temido a la vez—, jugar al *caboco* envuelve un dilema para los festejadores: ¿cómo experimentar transformaciones corporales y vinculaciones con ciertas fuerzas sin dejar que estas los tomen por completo?

Palabras clave: Pernambuco, Zona da Mata, cultura popular, maracatú.

ABSTRACT

This article analyzes the figuras (characters) of the maracatú, a typical play of the Pernambuco region of the Zona da Mata (forest zone) in Brazil, that dates back to the colonial period and which mobilizes mythical, poetic and corporal elements. I will demonstrate that playing caboco (a emblematic maracatu's figure) involves both a careful ritual ornamentation procedure and a less visible aspect, related to the bodily transformations that emerge in the players and that allow them to acquire certain strengths and powers. Given that the latter are linked to the “old time” of the play —admired and feared at the same time— playing caboco involves a dilemma for the players: how to experience bodily transformations and connections with certain forces without letting them take them over in full?

Keywords: Pernambuco, Zona da Mata, popular culture, maracatú.

* Este artículo es una derivación de reflexiones que iniciaron durante el pregrado y la maestría (Amoras 2015, 2018) y de un trabajo de campo de más de ocho meses entre 2014 y 2017. Agradezco la financiación para adelantar la investigación que recibí del Departamento de Antropología de la Universidade de Brasilia y de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (Capes). Así mismo, a los festejadores por los diálogos y la convivencia durante estos años. Finalmente, agradezco los valiosos comentarios y las lecturas atentas de Bárbara Cruz y Helena Assunção. Traducción de América Larraín González (Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín). La RCA agradece al autor y a la revista *Hawò* haber permitido su traducción al español para este número especial [N. del E.]

** noshua.amoras@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-2955-9230>

El maracatú es un juego presente en la Zona da Mata (área forestal), al norte de Pernambuco, una región brasileña mayoritariamente caracterizada por las plantaciones de caña de azúcar desde el periodo colonial o desde el “tiempo antiguo” —para usar una expresión local—. Tal como expuse en un trabajo previo (Amoras 2015) y como muestra Acselrad (2019), en las narrativas locales se argumenta que juegos como el maracatú, los *caboclinhos* y el *cavalo marim* fueron creados en los ingenios azucareros, y se destaca su carácter agnóstico estructural en planos míticos, poéticos y corporales que conciernen también a los peligros de los juegos. La afirmación “Estamos jugando aquí. Es en serio” condensa la atmósfera creada por el maracatú.

El carnaval es uno de los principales periodos en que los festejadores (hombres, mujeres, jóvenes, adultos y ancianos que juegan maracatú) visten sus trajes y *samban* —haciendo maniobras y “evoluciones”— como *baianas* (bahianas), indias, cazadores, burras, *mateus*, *catita*, *arreiámás* o *cabocos*¹. Esas *figuras* (personajes) corresponden a un conjunto más o menos fijo que sale de las sedes de los maracatús los domingos de carnaval y se presenta en las calles de Mata Norte y de Recife hasta el martes siguiente. Cada uno de esos tipos tiene una vestimenta y una *performance* únicas alusivas a su grupo.

Por ejemplo, los *cabocos* visten grandes túnicas bordadas con lentejuelas y cuentas que les cubren de los hombros a los pies, y portan las *guiadas*, bastones de madera de casi dos metros de altura decorados con cintas de tela, utilizados tanto en sus *maniobras* (*performances* coreográficas) como para *golpear* (embates físicos entre dos o más *cabocos*). En la cabeza lucen sombreros coloridos y en la espalda cargan zurroneos o sonajeros, un pesado conjunto de campanas que indican desde lejos que hay un *caboco* en los alrededores, bien sea solo o en pequeños grupos.

En ese sentido, las expresiones más frecuentes para referirse a quien viste una figura son: “está jugando al *caboco*”, “ese es un buen *caboco*”, “ella salió como bahiana”, “ella es bahiana en el maracatú”. Es decir, todos esos términos (ser, jugar, salir) indican de manera general el acto de una persona que se viste de determinada figura y realiza la *performance* esperada. Así, en buena parte, el maracatú puede definirse por su aspecto más visual.

En general, la literatura antropológica ha prestado poca atención a las figuras de los juegos de Mata Norte —así como a otras presentes en Pernambuco y alrededores—. Por esta razón, rara vez se piensa un estatuto propio para ellas. No está de más decir que los análisis se han limitado a describir las características

1 *Caboco* o *caboclo* es una palabra en portugués que designa de modo general a un mestizo y que puede ser usada peyorativamente para descalificar. [N. de la T.]

estéticas más visibles de las figuras y a especular sobre lo que representan —en la historia o en la sociedad— por medio de la idea de identidad. Así, en el caso del maracatú, se presume que, vistiéndose de *cabocos*, los festejadores representarían que de hecho son *cabocos* —es decir, descendientes de negros o indígenas— (Assis 1997; A. Silva 2016; Garrabé 2010; Medeiros 2005; Murphy 2008; S. Silva 2005). Sin embargo, intentar descubrir las representaciones sociales e históricas evocadas por las figuras no me parece muy provechoso, pues los análisis de ese tipo se basan en causalidades o simples continuidades entre un plano que sería “más real” (el contexto histórico, social, económico, por ejemplo) y otro “menos real” (el juego).

El desafío que este artículo aborda, por lo tanto, es el de buscar una manera de describir y entender las figuras del maracatú sin recurrir a una perspectiva simbólica o performativa. De esta forma, doy continuidad a las reflexiones iniciadas en contextos semejantes —como el del *cavalo marim* (Acselrad 2013; Teixeira 2013; Tenderini 2003)—, donde las figuras son pensadas como “otros dentro de un solo yo” y revelan la multiplicidad de subjetividades de los festejadores (Acselrad 2013, 138-139).

Para avanzar con este argumento y atender al funcionamiento de esa *multiplicidad*, abordaré el *caboco* como figura emblemática del maracatú. La decisión se justifica por la centralidad de esta figura en el juego. Tomando en cuenta la amplitud de significados que el término tiene en antropología, adquiere contornos específicos en este contexto. Así, el *caboco* resulta ser una especie de metonimia del maracatú, considerando que en el llamado tiempo antiguo el juego no se estratificaba en grupos bien definidos, como ocurre hoy, sino que se entendía como sinónimo de “andar por el mundo”; es decir: *caboco* es maracatú y el maracatú implica transitar.

Si bien la figura del *caboco* se caracteriza primeramente por los accesorios singulares descritos, no se limita a ellos. Se afirma que los grandes festejadores, aquellos que juegan como se hacía antiguamente, no requieren estar vestidos con sus disfraces para ser *cabocos* porque, según veremos, ellos mismos *son cabocos*². Para argumentar esto, me baso en una etnografía realizada junto a los festejadores del maracatú Leão de Ouro, con sede en la ciudad de Condado, cuyo dueño es Severino Alexandre³. Este grupo está compuesto por una red de festejadores de

2 Según se verá a lo largo del texto, los términos *festejador* (*folgazão*) y *caboco* pueden aparecer como equivalentes en algunos contextos, pues los interlocutores se alternan para usarlos. Mostraré que esto se relaciona con la propia constitución de la *figura* de maracatú.

3 Severino Alexandre es además dueño de Cavalo Marinho Estrela de Ouro, donde también participan sus descendientes. *Cavalo marim* y maracatú integran el mismo complejo de juegos de Mata Norte, pero la relación entre ellos es particularmente estrecha en el caso de esa familia, pues los juegos comparten festejadores y sede, lo que no necesariamente ocurre en otros lugares.

Condado y municipios vecinos, muchas veces unidos por relaciones de parentesco, compadrazgo y vecindad. Así, aunque los hijos, nietos y bisnietos de Severino Alexandre juegan en el maracatú, también lo hacen vecinos, conocidos y residentes de otros lugares. La cantidad de personas que participa allí va entre menos de doce en el transcurso del año hasta más de cien en tiempos de carnaval. El maracatú, en cuanto grupo que sale en el periodo de carnaval, es apenas uno de los aspectos del maracatú como juego que continúa existiendo en el transcurso del año, bien sea en momentos destacados, como sambadas y ensayos, o en las conversaciones de los festejadores, en sus comportamientos y en sus prácticas cotidianas.

El propósito de este artículo es abordar las *figuras* del maracatú, centrándonos en el *caboco*. Para ello, mostraré que jugar al *caboco* implica tanto un cuidadoso procedimiento de ornamentación ritual como un aspecto menos visible: las transformaciones corporales que emergen cuando los festejadores juegan y que les permiten la adquisición de ciertas fuerzas y poderes. Esas fuerzas y poderes están asociados al tiempo antiguo del juego, el cual es tan admirado como temido. En ese sentido, jugar al *caboco* envuelve un dilema con el que los festejadores se enfrentan: ¿cómo experimentar transformaciones corporales y vínculos con ciertas fuerzas sin dejar que estas se apoderen completamente de ellos? Lo que veremos entonces es en qué consiste, desde el punto de vista de los festejadores, jugar al *caboco* en el maracatú.

El *caboco* y su ornamentación

Antes de dejar la sede y salir al carnaval, en el maracatú cada *caboco* hace su *llegada*. Las llegadas son una especie de presentación y se hacen una tras otra: a medida que los *cabocos* arriban a la sede, el público abre espacio en la calle para que ellos las realicen. Uno de los objetivos de la llegada es que el *caboco* muestre su belleza y habilidad al público.

El *caboco* se adentra en el espacio haciendo sus maniobras al ritmo del golpe del *terno* (el conjunto musical) y enseguida arrea los pies del maestro invitándolo a cantar sus loas. El maestro anuncia el nombre del *caboco* y hace comentarios elogiosos sobre él. Al concluir, el *caboco* termina su maniobra y le da la entrada a la siguiente llegada. Finalmente, todas las *figuras* del maracatú se reúnen y maniobran frente a la sede para dar apertura a los tres días de carnaval hasta el Miércoles de Ceniza. Me gustaría destacar que, a partir de ese momento

y hasta el final del carnaval, el festejador casi nunca será llamado por su nombre propio. Es decir que, después de su llegada, pasará simplemente a ser un *caboco*.

Sin embargo, se puede decir que el carnaval inicia antes de la llegada, cuando el festejador se viste de *caboco*, es decir, cuando se pone la ornamentación, que es un proceso lento y demorado. Primero va la *fofa*, un tipo de pantalón, y después la camisa; luego se amarra un pañuelo en la cabeza, se cuelga el zurrón (sonajero) en la espalda —de modo tal que quede bien adherido al cuerpo—, se pone la túnica decorada sobre los hombros dejándola caer hasta los pies y, enseguida, se coloca el sombrero; después se pinta el rostro de rojo, pone un clavel en su boca y toma agua de sus manos; y, por las dudas, se persigna al terminar.

Cada *caboco* de maracatú posee una ornamentación propia. Aunque de manera general haya un mismo formato, no siguen un patrón idéntico de motivos, colores o tamaños; de hecho, aunque exista un estilo que varía según la región, cada *caboco* compone su propio traje con el objetivo de producir el atuendo más bonito y decorado. Por otro lado, aquellos que solo salen esporádicamente en maracatús suelen tomar prestados los ornamentos de sus respectivas sedes, confeccionados para que los participantes ocasionales los usen y los devuelvan el mismo día. Esto no siempre es bien visto por los festejadores, que pueden considerarlos vestuarios muy gastados y “que cualquiera usa”. En contraste, aquellos que se dedican a producir sus propios trajes y ornamentos cada año suelen ser considerados *cabocos bien preparados*.

La ornamentación consiste en diversos objetos que en sí mismos son bastante pesados; sin embargo, es común que suela verse muy bien, incluso ligera, cuando el festejador la usa. Gracias a esta apariencia, los *cabocos* consiguen lanzar sus bastones hacia lo alto y agarrarlos de vuelta, además de andar con sus zurrones por largas distancias sin cansarse.

Un *caboco* bien preparado vestirá su traje apenas unos instantes antes de la salida del maracatú. Las túnicas, los sombreros y los bastones utilizados a lo largo del año serán los del carnaval anterior: nada nuevo se incluye cuando, por algún motivo, el maracatú se presenta en teatros, festivales, etc. Durante los meses previos al carnaval, buena parte de los festejadores está confeccionando sus túnicas y atando las cintas en sus bastones, además de haber escogido los nuevos colores de su sombrero. Algunos, incluso, les ponen nuevas campanas a sus zurrones. Quizá por la sospecha de una posible envidia, se recomienda hacer todo esto en casa y en secreto, lejos de los ojos curiosos de los vecinos. Es común oír comentarios de reprobación a quien toma fotos de sus túnicas o las confecciona en lugares muy públicos —lo cual no impide que ocurra con cierta frecuencia—. Ese cuidado se extiende a los otros objetos y ropas del maracatú, como la bandera del grupo y los vestidos de las bahianas.

Don Ramiro es un famoso *caboco* de maracatú y por mucho tiempo estuvo al frente del grupo del Leão de Ouro como *mestre caboco*, liderando las manio-bras y “evoluciones” de ese maracatú. Él habla sobre los cuidados de su ornamentación que, desde la compra de los materiales hasta los últimos detalles de la confección, es producida exclusivamente por él y su familia:

Nadie ve mi túnica antes del día indicado. El estandarte del maracatú tampoco debe ser visto, menos por maestros de otros maracatús. Un día, mi mujer estaba haciendo mi túnica y llegó un señor; cuando ella lo vio, cubrió la tela. Entonces él le preguntó: “¿De quién es esa túnica?”, y mi mujer le respondió “Del muchacho tal”, para despistarlo. Después, él fue a la casa de mi suegra, que no sabía nada, y le preguntó también por la túnica. Ella le confirmó que era mía. Al día siguiente, el señor trajo una tela nueva y marcada, y se la entregó a mi mujer para que se la decorara. Yo ni toqué la tela porque sospechaba que él la había llevado a un *catimbozeiro* (curandero/hechicero); mi hija la agarró, la dobló, la puso en una bolsa y la botó. Faltaban dos meses para el carnaval. (Ramiro, agosto de 2014)

Son frecuentes las narrativas que aluden a los minuciosos cuidados que deben tomarse durante la preparación para el carnaval. Eso implica, por ejemplo, confeccionar esos objetos lejos de ojos curiosos o envidiosos, pero también estar atento a posibles hechizos que puedan causar una caída del *caboco*, su desorientación o una enfermedad. De esta forma, don Ramiro indica que ser un *caboco* bien preparado no significa solamente usar las ropas más bonitas, es decir, no se limita a una dimensión estética. Además de la túnica, otro elemento de la ornamentación es el zurrón o sonajero que se carga en la espalda, el cual emite un sonido alto cuando el *caboco* camina y anuncia su presencia a metros de distancia. Sin embargo, algunos zurrones emiten sonidos bajos, roncós, debido a que sus dueños “no buscaron su sonido”⁴.

El zurrón es quizá el objeto que mejor contiene los misterios del *caboco*, razón por la cual, a pesar de su aparente peso, solamente su dueño y eventualmente sus hijos consiguen manejarlo con facilidad. Cuando un festejador interrumpe definitivamente su juego, suele dejar su zurrón recostado, colgando en el tope del tejado de su casa o guardado en un lugar de su residencia. Al zurrón se le escucha hacer ruido desde donde sea y sin la intervención de nadie. Se trata de un fenómeno poco extraordinario y sobre el cual se habla con relativa normalidad. João Pererê, famoso *caboco* de la ciudad, contó que cuando era niño oyó algunas veces

4 Este no es un asunto sobre el cual los festejadores hablen con frecuencia. Cuando oí acerca de “buscar el sonido”, las personas hacían referencia a que los festejadores debían dirigirse a un lugar específico, entrar en un embate con un ser similar a un *caboco* de maracatú y regresar victoriosos.

el zurrón de su padre hacer ruido por sí solo. Incluso su propio zurrón comenzó a hacer lo mismo cuando él paró de jugar:

Muchas veces ocurre, cuando pasas mucho tiempo sin jugar... Las mías [refiriéndose a las campanas] ya han sonado algunas veces. Un día puse mi zurrón recostado en la pared y se movió solo. Entonces, mis hijos se dieron cuenta... dijeron que mi zurrón tenía algo... A veces mi hijo lo agarra y lo hace sonar. Cuando yo era pequeño, el zurrón de mi papá estaba colgado en la pared —antes se cubrían con piel de cabra, ahora son más bonitos—. Yo miraba a mi papá que lo pintaba de rojo y, de repente, el zurrón empezó a sonar. Entonces, sorprendido, le dije: “Papá, tu zurrón está sonando”, y él me respondió: “Tranquilo, hijo, no pasa nada...”. (João Pererê, agosto de 2014)

“Eso no es nuevo”, me dijo una vez doña Bibi, quien está relacionada con los juegos de la región desde la infancia por haber visto a su padre jugar y por acompañar anualmente las llegadas de su marido, un *caboco* conocido en la región. Doña Bibi aludía a la recurrencia de este fenómeno, pero también a las raras ocasiones en que estos objetos se guardaban en casa, y explicó que no era costumbre que la ornamentación del maracatú “se convirtiera en una herencia” para ser usada por alguien distinto a su dueño o que se guardara sin intención de jugar; estas son prácticas recientes. Antiguamente, al final del carnaval, las ornamentaciones solían quemarse frente a las sedes de maracatú. Sin embargo, parece que hoy nadie más quema su traje —por lo menos frente a las sedes— y lo más común es deshacerse de él en caso de fallecimiento. Cuando se interrumpe definitivamente el movimiento del *caboco*, se debe dar fin también a su ropa: antes “no quedaba herencia”, destacó doña Bibi con énfasis y añadió que “se enterraba todo; se enterraba o se quemaba”.

Si la ornamentación se mantiene “viva” y tiende a ejercer su fuerza aun cuando el juego se ha detenido, ¿qué puede hacer un festejador cuando quiere o necesita dejar de jugar definitivamente? Hasta donde pude percibir, cuando un festejador deja de jugar por un periodo —y de alguna forma presente que puede retornar—, vende su ropa o la deja guardada hasta que pueda retomar el juego. Mientras tanto, a pesar de que el festejador esté detenido, la ropa seguirá en movimiento, por ejemplo, en el cuerpo de otro festejador o en el zurrón haciendo ruido solo. De hecho, un festejador se alegra mucho cuando compra la ornamentación de alguien considerado un buen *caboco*.

Pero ¿qué ocurre cuando el festejador abandona el juego por “molestia”, por nuevas creencias religiosas⁵ o porque fallece? En esos casos, la ropa debe ser destruida. Cuando no se realiza la destrucción definitiva de la ropa, en cierta medida sigue existiendo, en el sentido de que tanto ella como su fallecido dueño pueden espantar a los familiares del festejador. En la siguiente narrativa, un señor que jugaba como burra (otra figura del maracatú) especificó el destino que quería que tuviera su ornamentación después de su muerte:

Mi papá jugaba en la burra. Le ponía un lazo, la arreglaba, le hacía vestido y todo. Cuando era sábado de carnaval, iba bien temprano al río de Agua Limpia a tomar un baño con jabón amarillo. Llegaba a casa y le ponía ropa a la burra. Daba tres relinchos, arrodillado en el piso y después iba hacia la ventana. Nadie se hacía frente al espejo porque podría traer mala suerte. Él, su madre o su padre podrían morir. Se iba y regresaba el miércoles. Relinchaba fuerte los miércoles. Mi mamá decía “Llegó tu papá”, ella abría la puerta, ponía una vela en la esquina de la pared, él iba para un lado y para otro relinchando; se arrodillaba al pie de la vela y se quitaba todo. De madrugada se iba a trabajar. Jugaba solo en medio del mundo. Jugaba porque sabía jugar. Cuando él murió, quedó su burra. Él murió en Paraíba y nos había pedido que pusiéramos la burra y la ropa, todo en su féretro. Yo le dije: “Papá, no tengo cómo ir a Paraíba cuando mueras. Tienes que avisarme y entierro las cosas donde tú me digas”. Cuando murió, se me apareció y me preguntó: “¿Dónde están mi ropa y la cabeza de mi burra? Entierra todo al mediodía en el cruce de caminos”. Entonces fui y lo enterré. Cuando ya había regresado a casa, él me lanzó una piedra en el tobillo. Le dije: “¿Fuiste tú, papá?”. ¡Él me agradeció lanzándome una piedra! [risas]. (Agosto de 2014)

Una figura se define por sus ropas y objetos característicos. Así, un *caboco* no puede usar un sombrero de *arreamá*⁶ en lugar del suyo o el pequeño bastón de *mateus*⁷ en lugar del propio. Ese tipo de mezcla sería impensable para

5 El maracatú no está necesariamente vinculado o circunscrito a una religión. Los festejadores se reconocen como católicos y muchos también practican y frecuentan religiones de matriz africana —como por ejemplo, xangô, umbanda, jurema y catimbó—. Hay una movilidad religiosa entre las personas. Sin embargo, la conversión a las religiones evangélicas impide hacer parte de los juegos.

6 Ocasionalmente, la figura que usa este sombrero es llamada *caboco de pena*. También hay registros bajo el nombre de *tuxauas* o *tuchauás* (Oliveira 1948). Usan túnicas con bordados más simples, cargan un machetico en las manos y llevan en la cabeza un gran sombrero hecho de plumas de pavo real. Su *performance* consiste en movimientos corporales extremadamente rápidos y habilidosos. En la Zona da Mata, hay comparsas de carnaval llamadas *tribos de índios* que fueron numerosas en el pasado e incluyen varias de esas *figuras*.

7 La mención a la figura de *mateus* puede ser encontrada en juegos de diferentes regiones de Brasil. En todas, actúa como un tipo de *trickster* o pícaro divino, frecuentemente con una

los festejadores que probablemente dirían que ni siquiera se trata de un maracatú. Además de eso, como vimos, esos objetos deben ser cuidadosamente creados, trabajados, usados e incluso destruidos, por la estrecha relación entre las ornamentaciones y sus dueños. En ese sentido, los accesorios de la ornamentación de un *caboco* no son simplemente vestimentas que cubren el cuerpo. Constatar el estatuto de esos objetos va más allá de afirmar que poseen agencia o que se constituyen mutuamente con los festejadores. Aunque esto sea cierto, no es suficiente para comprender la complejidad que compone una figura de maracatú. “Jugaba porque sabía jugar”, dijo la señora que contó la historia de su padre. Así, además de la constatación elogiosa sobre lo bueno que era el padre jugando como burra —su *performance*, digamos—, saber jugar implica otras capacidades.

Transformaciones corporales y adquisición de fuerza

Desde los primeros registros del maracatú (Bastide 1945; Ferreira 1951; Freyre 1968), se ha especulado acerca de la existencia de esos seres avistados en medio de los cañaduzales o calles de las ciudades, cubiertos con una ropa llena de lentejuelas coloridas y cintas relucientes, que cargan un bastón de madera para usar en enfrentamientos. Se especula también acerca de aquello que posibilitaría las hazañas extraordinarias ampliamente narradas por los festejadores, especialmente sobre sus antepasados.

Sobre esto, es común encontrar dos hipótesis. Una explica las capacidades de los *cabocos* a partir de las relaciones de los festejadores con religiones de matriz africana y afrobrasileña: jugar al *caboco*, según esta explicación, implicaría ser poseído por alguna entidad espiritual (ver Bonald Neto 1991; Omim 2008; Real 1967). Otra hipótesis recurrente es la ingestión de sustancias psicotrópicas, más específicamente el *azougue* (bebida hecha con pólvora, aguardiente y limón), que los festejadores tomarían durante los días de carnaval. Como argumenta Estrada (2015, 131), la imagen del *azougue* continúa influenciando las representaciones del maracatú actualmente. Así, la literatura sobre el tema se refiere a ello como una posible fuente para alcanzar estados de consciencia alterada (Assis

performance cómica. En el caso del maracatú, parece que viste versiones más pequeñas de los accesorios del *caboco*: un sombrero, una túnica pequeña y un bastoncito.

1997; Estrada 2015; Garrabé 2010; Vieira 2012). Sin embargo, según los mismos estudios, esa práctica estaría en desuso en la actualidad.

En un contexto etnográfico distinto, Marilyn Strathern (2013, 26-28) resalta que la ideología euroamericana comprende el acto de decorarse para situaciones rituales como una representación, de manera que los cuerpos decorados revelarían el contexto social más amplio y funcionarían como vehículos de información que ejercen papeles sociales. Sin embargo, según muestra la autora, esos actos implican un juego mucho más complejo de hacerse y transformarse, de ocultar y revelar las relaciones. Si el cuerpo está siendo ocultado por objetos y decoraciones, la persona a su vez es representada como el nexo de relaciones. De esta forma, máscaras, pinturas y ornamentos rituales —al menos en el caso melanesio que documenta Strathern— operan como una especie de juego de fondo y forma entre interior y exterior; y, más que ocultar un cuerpo, hacen visibles las relaciones que antes eran internas, domésticas y ocultas (46-48).

El problema con las dos hipótesis presentadas en la bibliografía sobre el maracatú es que ambas condicionan las experiencias de los festejadores a explicaciones y motivaciones externas. Algunas personas que juegan maracatú frecuentan centros religiosos de matriz afro y no consideran la experiencia del juego en analogía o proximidad con la de posesión; por esta razón, creo que les parecería extraña la idea de que jugar al *caboco* implica necesariamente la presencia de divinidades y entidades como condición para las transformaciones en las cuales se encuentran implicadas⁸. Y aunque entidades espirituales y sustancias como el *azougue* eventualmente estén presentes en el juego, suelen ser menos importantes que aquello que las antecede. Tomando en cuenta la propuesta de Strathern (2013), quien afirma que ornamentarse implica evidenciar, hacer visibles ciertas relaciones, mi hipótesis es que en el acto del juego son producidas y obtenidas distintas fuerzas, características y relaciones. A diferencia de la interpretación externalista —según la cual son las cosas externas las que permitirían las hazañas extraordinarias—, algo que ya está allí de manera latente es producido y externalizado en unos nuevos términos. Veamos esto con detenimiento.

Es común oír comentarios de los festejadores sobre sí mismos y sobre sus colegas en los que resaltan que sus expresiones faciales se transforman y se hacen “diferentes” cuando juegan maracatú. Algunos llegan a decir que no recuerdan ciertos eventos cuando están jugando. Derivan, un joven *caboco* de Leão de Ouro que se enfermó pocos días antes de un carnaval, mejoró de repente justo

8 Este punto no será tratado con la profundidad que merece, pues requiere una reflexión más cuidadosa que no es posible en los límites de este artículo. Por ahora, enfatizo que el ejercicio consiste en dar un estatuto propio a la experiencia de jugar al *caboco*.

el día de la salida del maracatú y hasta el Miércoles de Ceniza. “Misterio del carnaval”, sentenció él. Los festejadores afirman que suelen ser evidentes distintos cambios en sus semblantes y comportamientos; según ellos, se vuelven más serios, introspectivos y poco dados a intercambiar palabras con otras personas. Algunos, incluso, llegan a tornarse irreconocibles.

Como vimos, aun cuando los objetos que caracterizan las figuras son fabricados y utilizados con cierto cuidado e incluso son partes destacables constitutivas de los festejadores, el disfraz de un *caboco* y sus objetos no son simples envoltorios sobre el cuerpo. Al contrario, son complementos de la persona y eventualmente traen a la vista trazos de ella misma (gestos, expresiones faciales y otros aspectos físicos). João Pererê habla de cuando acostumbraba a vestir su ornamentación para jugar maracatú e indica la complejidad de ese proceso:

Antiguamente se usaba azarcón. Cuando estábamos vistiéndonos, empezábamos a pintarnos y al poco tiempo teníamos los ojos hundidos. Era... cuando se unta el azarcón se transforma a la persona, era de ese mismo color, rojo. Si se pintaba todo, se hundían los ojos. Nadie podía reconocerte y empezaba a temblarte el rostro. Entonces, el *caboco* salía a andar y el azarcón no salía durante tres días. Hoy con labial es otra cosa⁹. (João Pererê, agosto de 2014)

Esta descripción demuestra que disfrazarse posibilita una transformación de sí mismo, uno de cuyos efectos es que nadie conozca al festejador. Eso quiere decir que, en su caso, cuando alguien viera al *caboco* João Pererê, difícilmente conseguiría enfocar bien su rostro para reconocer a la persona tras él. Pero, más que eso, significa que nadie podría siquiera *conocer* a aquel ser como João Pererê.

Ciertos periodos del maracatú propician situaciones como la narrada por el festejador. Además del carnaval, existe el maracatú de Semana Santa, usualmente considerado como el más peligroso. En esta ocasión, no es el juego, como agremiación carnavalesca, el que sale a la calle, sino los *cabocos* invocados por el deseo de “andar por el mundo”. La consideración de los maracatús de Semana Santa como peligrosos deriva de los enfrentamientos que normalmente no sucederían en otras ocasiones y que sí toman lugar en esa época, al igual que ocurre en los encuentros con el diablo, con los espíritus, con *cabocos* que murieron, entre otros seres. Un festejador que resolvió salir en estas fechas por presión de sus amigos señaló que, “si hubiera sido por él”, no lo habría hecho. Decidió ponerse su zurrón y salir a andar por los alrededores. En una de las calles se encontró

9 Todo *caboco* de maracatú se pinta el rostro de rojo. Como dijo João Pererê, hoy normalmente se utiliza labial, pero antiguamente se usaban sustancias como el azarcón.

con tres *cabocos* que, cerrándole el paso, lo conminaron a dar la vuelta por otra vía. Luego de negarse a seguir las instrucciones, el festejador percibió que uno de ellos era nada menos que su propio hermano. De repente, ambos comenzaron a golpearse y a empujarse hacia el borde de la calle. Los compañeros decidieron llamar a su madre, quien al final logró terminar el enfrentamiento. Como se acostumbra a decir, ellos se habían *estranhado* (desconocido).

Conocer y ser conocido, igual que desconocer, muestran que al cambiar —es decir, al jugar— los festejadores se convierten en algo ligeramente diferente de sí mismos. En cierta medida, todos sabían que aquel era João Pererê y cualquiera podría haber identificado al festejador que salió en Semana Santa, pero sabían también que aquellos seres no eran exactamente tales personas —eran *cabocos*— y que, además, un *caboco* de maracatú puede olvidarse de la familia cuando juega. Esto indicaría no solo la dedicación de un festejador hacia el juego, que puede ser igual o mayor a la que tiene por la familia, sino que las propias relaciones de parentesco son desconocidas o momentáneamente olvidadas. Así, es normal que un *caboco* no consiga discernir entre aquellos que puede o no enfrentar.

Es ajena a los festejadores, por tanto, la idea de que el maracatú sea pacífico o que un *caboco* sea simpático. Como ya fue mencionado con mayor énfasis en trabajos anteriores (Amoras 2015, 2018), hay cierto sentido bélico que impregna las diversas dimensiones del maracatú y les da un carácter agonístico. Una de estas dimensiones es que los enfrentamientos entre *cabocos* se expresan en una idea territorial. Por ejemplo, no suele esperarse que eviten a alguien o algo que se cruza en su camino: el *caboco* “sai atropellando” (sale atropellando). Usualmente, la llegada de un *caboco* a un espacio previamente ocupado por otro implica un momento de tensión. Dos cosas pueden ocurrir: el recién llegado se desvía (mostrando miedo) o ambos deciden convertirse en antagonistas para comenzar a agredirse. Esto funciona también en los grupos de maracatú: “¿Dónde se ha visto un [grupo de] maracatú que pase en medio de otro?”, me dijo don Ramiro al explicar que un grupo no debe alejarse para dar paso a otro.

Se trata de un juego permeado de peligros que se expresan en distintos niveles: desde disputas en el certamen del carnaval de Recife hasta ataques y contraataques con hechizos. Esto exige que las personas tengan cuidado y estén preparadas frente a la inminencia de ataques visibles e invisibles de los cuales pueden ser objeto. Por eso, los maracatús y los *cabocos* están siempre manejando técnicas que brinden protección y fuerza para jugar en el carnaval y garanticen el éxito, la destreza y la habilidad. Tales prácticas son variadas y no hacen parte de un único conjunto.

En ese aspecto, los festejadores son fundamentalmente creativos y enfatizan la necesidad de que cada uno tenga un modo de protección y producción de fuerza que no debe ser compartido con otras personas. Son comunes, entonces, las menciones al uso de preparaciones, baños, rezos, pactos o incluso *catimbozeiros*¹⁰ antes del carnaval, con el objetivo de “cerrar” el cuerpo, hacer amuletos¹¹, dejar el cuerpo protegido o —dicen algunos— confundir y molestar a los antagonistas. Pero, en general, el objetivo explícito es posibilitar a los *cabocos* el aumento de resistencia, fuerza, *mandinga*, etc. Quienes hacen estas revelaciones generalmente afirman no necesitar esa clase de recursos, pero dicen también que quien los usa consigue, por ejemplo, moverse inusualmente rápido o incluso hacerse invisible.

Acceder a tales técnicas es considerado algo más común y recurrente en el tiempo antiguo del juego. Una de las más evocadas se refiere a los pactos que garantizarían que cada año el *caboco* saliera seguro y poderoso durante el carnaval. Tales pactos eran hechos con seres¹², entre los cuales se destaca el diablo:

Fulano hizo un trato con el diablo para poder jugar durante veintiún años. Él quiso jugar un año más y no lo logró. Ese año llegó un tipo —el diablo— preguntándole si iba a jugar y después se esfumó. Eran las ocho, el hombre entró a su casa, salió para jugar y no regresó. Amaneció un miércoles en Timbaúba. Se la pasaba en bares y ferias; estaba loco. Llegó el carnaval del año siguiente y todo el mundo jugó. Su hermano anduvo tres meses por el mundo con su zurrón. Estaba callado y así se quedó. Duró un año vivo y después murió. (Martelo, agosto de 2014).

Eran *cabocos* antiguos los que tenían el coraje de establecer relaciones con esos seres para hacer de ellos otra fuente de sus capacidades. El padre de don Ramiro era conocido como un *caboco* muy bueno y contra quien nadie ganaba un enfrentamiento. Eso ocurría porque —dice don Ramiro— él siempre llevaba a san Cipriano y santo Heleno cerca de sí para que le garantizaran el cuerpo cerrado. El problema —resalta el hijo del festejador— es que el uso excesivo de esas prácticas tiene efectos colaterales. Por ejemplo, un compromiso exagerado

-
- 10 El término *catimbó* puede ser encontrado en diversas regiones del estado de Pernambuco. En Mata Norte remite a prácticas que producen sortilegios, a religiones de matriz africana —como umbanda y jurema— y a técnicas de manipulación de sustancias curativas y de protección.
- 11 Se pueden hacer amuletos del propio cuerpo —y “cerrarlo”— o también de algún objeto que será cargado cerca de sí, como un collar o pulsera. El objeto servirá como una especie de talismán para la persona e impedirá que sea víctima de cualquier maleficio. Sobre más prácticas de protección y cuidado, ver Teixeira (2016).
- 12 Se dice que, en el tiempo antiguo, seres diversos habitaban la región, como la comadre *fulorzinha*, hechiceros, *curupira* y animales hablantes. Hoy, esos seres difícilmente son vistos en la región o perdieron las capacidades que antaño tenían.

en esas relaciones hace que las personas no consigan mantener posesiones económicas: “Él no tenía nada, todo lo que tenía no sumaba kilo y medio. Nada. ¿Lo entiendes?”. Los festejadores que consiguen realizar bien ese cúmulo de fuerzas obtienen las ventajas deseadas y se consolidan como *cabocos* famosos —como el que hizo pacto con el diablo y logró jugar por tantos años—. Pero aquellos que no lo logran no pueden escapar de los efectos colaterales —como en el caso del festejador que enloqueció al romper el pacto que había hecho—. El padre de don Ramiro se mantuvo seguro en las décadas que jugó, pero, en contraprestación, nunca logró mantener posesión alguna.

Roy Wagner (1972) plantea la noción de *impersonificación* (*impersonation*) para comprender la relación que los daribi de Papúa Nueva Guinea establecen entre los dominios humano y espiritual. Esa relación ocurre al “asumir la identidad de un ser, no exclusivamente al asumir su nombre, sino al adoptar su apariencia, mimetizando sus maneras y, en general, comprometiendo, en una forma imitativa, aspectos culturalmente significativos de su papel” (9). Tales *formas imitativas* no consisten en la correspondencia exacta entre dos seres, sino en la diferencia que se obtiene por la relación establecida. Es esa “metáfora de ‘ser’ humano y fantasma, o humano y dios, al mismo tiempo, [la que] permite la práctica de relaciones de poder esotérico en términos puramente sociales” (172).

La efectividad de la impersonificación depende directamente de cómo los atributos de un dominio son asumidos por los humanos; es decir, de cómo son transformados en capacidades humanas —lo que por sí solo cambia el propio dominio de lo que es considerado humano—. Dicho de otro modo, la persona se convierte en otra sin dejar de ser ella misma. En el sentido de la metáfora wagneriana, al mismo tiempo que un daribi es un fantasma, no puede serlo completamente. El “poder esotérico en términos puramente sociales” consiste —concluye Wagner— en la innovación adecuada, cuando imprime su “estilo” a quien lo recibe —estilo que retiene sentido apenas en la manutención del contraste entre los dominios—. De lo contrario, “si de hecho tal transformación [total] fuera a ocurrir, la metáfora sería colapsada en una equivalencia, y entonces el enlace mediador entre humano y espíritu estaría perdido y la ceremonia se tornaría inútil” (Wagner 1972, 173).

El estilo se convierte, más que en una innovación, en una forma de poder que pasa a ser constitutiva de la persona. Como se hará más evidente en la próxima y última sección de este texto, es del peligro que el maracatú deriva su fuerza. Aquí mostraré que un *caboco* de maracatú es aquel que experimenta transformaciones y cambios como los descritos, pero que, sin embargo, solo los considerados buenos festejadores son capaces de hacerlo de manera apropiada.

En otras palabras, solamente los buenos transforman esos poderes esotéricos en un “estilo” propio, sin que eso implique que sean tomados completamente por tales poderes o que se establezcan equivalencias excesivas. Esto significa que dichos festejadores llevan hasta el límite las transformaciones corporales implicadas en el acto de jugar como *caboco* evitando los riesgos inherentes a ellas, es decir, los llamados *desmantelos*.

El *desmantelo* y el peligro de ser otro

Los *cabocos* de maracatú son conocidos —y muchas veces temidos— por su bravura, severidad y capacidad de actos que normalmente serían considerados imposibles: bastones que se transforman en serpientes, saltos que alcanzan diez metros de altura y movimientos tan rápidos que se tornan invisibles a los ojos. Sobre estos actos extraordinarios, doña Bibi me dijo alguna vez: “No, eso no es nada para el maracatú”. Con esto señalaba que todo lo que vemos hoy es poco si se compara con aquello que ella había presenciado, y que los festejadores de hoy no serían lo suficientemente fuertes o no sabrían prepararse lo necesario como para jugar al modo antiguo. Incluso agregó: “Ah... si el tiempo volviera atrás, nadie más jugaría maracatú”. A ese tipo de comentario, personas más jóvenes como Derivan suelen responder con cierta tranquilidad: “Si se pudiera volver en el tiempo, yo no jugaría”.

Uno de los temas predilectos durante las conversaciones que presencié en mi trabajo de campo era el de las innumerables historias acerca de la violencia del maracatú y de cómo, en ocasiones, esa violencia traía en su rastro la muerte. El tiempo en que esto ocurría puede ser entendido de diversas maneras. En las etnografías, es ocasionalmente abordado como la época en la cual el juego estaba supuestamente más ligado a una idea de sacralización o en la que los maracatús no se habían desplazado del contexto rural al urbano, ni habían comenzado a participar de los carnavales oficiales de Recife (ver Sena 2012; Vieira 2003).

Entre los festejadores hay otras consideraciones sobre lo que era el maracatú en ese tiempo antiguo. Particularmente, suelen hacer referencia constante a una época de desafíos y conflictos, de fuerzas difícilmente controlables. De ese tiempo se destaca que el maracatú era la práctica de *cabocos* que andaban sin destino fijo en pequeños bandos, o incluso solos, golpeando sus zurroneos entre los cañaduzales e ingenios. En ese sentido, “ni existía el maracatú”, si se entendía como un conjunto de figuras vestidas por festejadores y allegados unidos bajo un

nombre¹³. Al no haber grupos de maracatú, no existían tampoco las estratificaciones actuales en tipos de figuras. Por lo tanto, no había “ni *caboco* ni maestro *caboco*. Entraba quien quería. No había burra, ni *catita*, ni *mateus* ni nada. Había personas que andaban sueltas. El maracatú más grande tenía doce. No había rey, reina, ni dama; era solo *caboco*”, como explicó don Ramiro (2017).

Además de esto, en el tiempo antiguo no existía la posibilidad de que el maracatú o el *caboco* fueran *bonitos*, característica que sí tiene el maracatú de hoy, que invierte bastante en los disfraces, ropas y accesorios. Más que desfilar mostrando su belleza en las ciudades, el objetivo de un antiguo *caboco* era “andar por el mundo”. Sobre ese contraste, don Ramiro cuenta que “hoy es todo belleza y hay *caboco* que no aguanta” y añade que “[él] no iba a presentarse en la calle, sino solamente a jugar”.

“Solamente a jugar” condensa, sin simplificar, lo que ocurría. En suma, como vimos, el maracatú consistía en *cabocos* que andaban en bandos entre los ingenios y cañaduzales sin destino cierto. Y, principalmente, el hábito de jugar sin disfraces parece haber sido más generalizado durante el tiempo antiguo, según dijo don Ramiro: “Antiguamente, *caboco* no jugaba disfrazado; era la manera en que se estaba aquí: usted iba y era *caboco*”. Sobre esos *cabocos* —y sobre el maracatú en general— del tiempo antiguo, podríamos resumir con una expresión que es frecuentemente utilizada por los festejadores —pero también en Condado—: el *desmantelo* (desmantelamiento). Como nota Acselrad (2013), en el *cavalo marim* el *desmantelo* es una categoría estética referente a todo aquello que, en la vida o en el juego, es o está desordenado, feo, en oposición a lo cuidado, lo bello y la consonancia.

Ese *desmantelo* adquiere contornos específicos en el maracatú, y no por ser opuesto a la consonancia debemos descartarlo como algo necesariamente negativo o no deseado en el juego. Yo diría que el *desmantelo* caracteriza bien al tiempo antiguo por una razón: cuando existían disfraces, eran feos. Los *cabocos* andaban por el mundo enfrentándose. Las personas no tenían tanto “gusto y voluntad” como hoy; andaban a pie o colgados en tractores durante días; comían lo que fuera, lo que consiguieran en el momento. Había una especie de ecuación según la cual mientras más se estaba involucrado en el maracatú, menos apego se tenía al dinero y a los bienes materiales, y el juego era el foco de la vida de un festejador. Finalmente, son frecuentes los relatos sobre festejadores que, como

13 Esta cristalización del maracatú como un conjunto de figuras en series bien definidas es reciente y, puede decirse, contextual. Es posible localizar su establecimiento más consolidado a partir de la participación del maracatú en los concursos de carnaval organizados en Recife. Esa constitución de grupo es más visible en el periodo carnavalesco, en contraste con otros momentos del año.

vimos, al salir como *cabocos* durante el carnaval, olvidaban a la familia y desconocían a los parientes.

Todavía ese tiempo es pensado como el de mayor fuerza. Los festejadores suelen evocarlo, tal como doña Bibi, para contrastar lo que ven hoy, criticando el hecho de que el juego se hubiera *folclorizado* o elogiando la belleza que adquirió a lo largo del tiempo. De todos modos, el consenso es que aquello que lo constituía ya no lo constituye más. De eso no deriva una nostalgia compartida, como vimos en el argumento de Derivan que, aunque reconoce y elogia la fuerza del tiempo antiguo, niega —como muchos otros— tener deseos de retornar a esa época.

Pero hay más. “En aquel tiempo, lo malo es que había *cabocos* buenos”, me dijo cierta vez don Ramiro. Entonces, a pesar de reunir tantos trazos y características que podríamos considerar negativos, el *desmantelo* del tiempo antiguo expresa, sobre todo, la cualidad de aquel juego y de sus festejadores. No obstante, hay algunas personas en Condado señaladas como *desmanteladas*: son extremadamente bravas, rápidas y habilidosas, además de andar “desarregladas” en lo cotidiano. En el maracatú, esas mismas personas son señaladas como festejadores excepcionales. Sin embargo, en lugar de elogios sobre túnicas y disfraces, como es común con buena parte de los festejadores, la excepcionalidad señalada se basa en la ferocidad y en las bellas y hábiles maniobras que ejecutan.

Nótese que esos festejadores *desmantelados* raramente participan de algún grupo. Al contrario, suelen hacer sonar el zurrón solitariamente durante el carnaval o en Semana Santa, y hacen apariciones esporádicas en ensayos y *sambadas* donde son efusivamente admirados y respetados. Mientras tanto, esas mismas personas son *desmanteladas* en el día a día y, por lo tanto, temidas o, al menos, tratadas con cautela. Si hubo un tiempo en que ser *caboco* era una condición dada (“Tal como usted está aquí, usted iba y era *caboco*”), es como si los festejadores *desmantelados* de hoy efectivamente hicieran concretas las formas de ser *caboco* del tiempo antiguo. La diferencia es que los sentimientos relativos a esas personas son ambiguos, porque regresar al tiempo antiguo implica regresar a ser el *caboco* que “andaba por el mundo” y a los peligros que esto suponía.

La admiración y el temor simultáneos indican que, aunque sea arriesgado, el *desmantelo* no puede ser del todo descartado. Y más que la posibilidad de regreso al pasado, parece haber una necesidad de volver o ansiar el retorno de ese tiempo. Es como si mantener su presencia fuera condición para que el maracatú pudiera efectuarse integralmente. Por otro lado, se busca que el tiempo antiguo aparezca apenas tangencialmente en el presente: no como un trazo histórico o como una versión más débil de lo que ya fue, sino como una fuerza, una intensidad experimentada por los festejadores o, incluso, como una parte o un destello de las potencias, poderes y fuerzas que permeaban el juego antiguamente.

Fabio, uno de los principales festejadores de Leão, es enfático al decir que no es cualquier persona la que juega maracatú. De esta forma, más que delimitar un grupo específico para excluir a quienes no pueden jugar, él parece indicar que aquellos que lo hacen poseen una capacidad específica. Hay quienes de vez en cuando entran en algún grupo en el carnaval: de ellos se puede decir que “salen” en el maracatú. Esto, evidentemente, implica una disposición física y afectiva considerable. Pero hay quienes tienen una relación más íntima con el juego que se revela, por ejemplo, en la asiduidad de sus salidas, el hecho de poseer sus propios disfraces y, normalmente, tener lugares garantizados en un grupo. Esos son los llamados festejadores: aquellos que juegan maracatú y que son diferentes a quienes apenas “salen”.

Pero entre los festejadores hay quienes golpean su zurrón solitariamente durante el carnaval, o quienes no salen vestidos de *caboco* y se limitan a participar en algunas *sambadas* en el año —a veces incluso solo como espectadores—. Así, como vimos, no son apenas la adhesión a un grupo, la frecuencia de la participación o la atención a algún protocolo de la *performance* lo que garantiza que alguien sea un festejador. Se trata de algo más. Ciertos *cabocos* de la región son conocidos como muy temerarios por entrar y provocar enfrentamientos. Sin embargo, la cualidad de un buen festejador no se les atribuye a los más violentos, bravos o agresivos. Un buen festejador es aquel del cual reconocemos la capacidad de hacer todo esto, pero que opta por expresar su poder de otras maneras.

Me parece que la “gracia del juego”, como dicen, está ahí: los “grandes” no son aquellos de los cuales se conocen todas las capacidades, habilidades y conocimientos, sino aquellos cuyas potencias apenas se vislumbran. Así, jugar implica la intensidad apropiada para mantener la continuidad y el éxito del maracatú y de sus festejadores, lo que, a su vez, supone la tensión de estar siempre muy próximo al límite, pero sin poder atravesarlo. Por lo tanto, jugar no podría ser una acción más seria: cuando un festejador deja de jugar es porque perdió su habilidad para lidiar con esas intensidades y fuerzas, o porque, siendo totalmente tomado por ellas, atravesó lo liminal del tiempo antiguo y simplemente se desmanteló.

Referencias

- Acselrad, Maria.** 2013. *Viva a pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*. Recife: Editora Universitaria UFPE.
- . 2019. “Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco”. Tesis doctoral en Antropología y Sociología, Programa de Posgrado en Antropología y Sociología, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- Amoras de Moraes e Silva, Noshua.** 2015. “Manobras e evoluções: etnografia dos movimentos do Maracatu Leão de Ouro de Condado”. Monografía de grado en Ciencias Sociales / Antropología, Departamento de Antropología, Universidade de Brasília, Brasilia.
- . 2018. “Composição e metamorfose no maracatu da Mata Norte de Pernambuco”. Tesis de maestría en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología y Sociología, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- Assis, Maria Elisabeth Arruda de.** 1997. “Cruzeiro do forte a brincadeira e o jogo de identidade em um Maracatu Rural”. Tesis de maestría en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Bastide, Roger.** 1945. *Imagens do nordeste místico em branco e preto*. Río de Janeiro: Cruzeiro.
- Bonald Neto, Olimpio.** 1991. “Os caboclos de lança – azougados guerreiros de Ogum”. En *Antologia do Carnaval do Recife*, organizado por Mário Souto Maior y Leonardo Dantas Silva, 279-295. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana.
- Estrada, Christopher.** 2015. “Caboclos of Nazareth: improvisations and renovation in Maracatu de Baque Solto of Pernambuco”. Tesis doctoral en Antropología e Historia, University of Michigan.
- Ferreira, Ascenço.** 1951. “O Maracatu”. En *É de Tororó Maracatu Coleção Danças Pernambucanas*, organizado por Hermilo Borba Filho, s. p. Río de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- Freyre, Gilberto.** 1968. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Recife: José Olympio.
- Garrabé, Lauré.** 2010. “Les rythmes d’une culture populaire: les politiques du sensible dans le maracatu-de-baque-solto, Pernambuco, Brésil”. Tesis doctoral, Doctorado en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (Estudios Teatrales), Université Paris 8, Vincennes Saint Denis, Saint Denis.
- Medeiros, Roseana Borges de.** 2005. *Maracatu rural: luta de classes ou espetáculos?* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- Mello, Cecília Campello do Amaral.** 2020. “Aquém da possessão: a noção de irradiação nos estudos de religião de matriz africana”. *Anuário Antropológico* 45 (2): 146-163. <https://doi.org/10.4000/aa.5861>
- Murphy, John Patrick.** 2008. *Cavalo-Marinho pernambucano*. Traducción de André de Paula Bueno. Belo Horizonte: UFMG.

- Oliveira, Valdemar de.** 1948. "Indecifráveis Tuchauás". *Contraponto* 7. s. d.
- Omim Arruda de Castro Chaves, Suiá.** 2008. "Carnaval em terras de caboclo: uma etnografia sobre Maracatus de Baque Solto". Tesis de maestría en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología y Sociología, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- Real, Katarina.** 1967. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana.
- Sena, José Roberto Feitosa de.** 2012. "Maracatus Rurais de Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo". Tesis de maestría en Ciencias de la Religión, Programa de Posgrado en Ciencias de las Religiones, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Silva, Anderson Vicente da.** 2016. "Travestilidade masculina no Maracatu Rural pernambucano: gênero, ritual e performance em Nazaré da Mata/PE". Tesis de doctorado en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Silva, Severino Vicente da.** 2005. *Festa de caboclo*. Coleção Maracatu e Maracatuzeiros, vol. 1. Recife: Associação Reviva.
- Strathern, Marilyn.** 2013. "Feathers and shells: learning to see. Lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, Master Class". *HAU* 2: 21-53.
- Teixeira, Raquel Dias.** 2013. "A poética do Cavalo-Marinho: brincadeira-ritual na Zona da Mata de Pernambuco". Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Sociales, Desarrollo, Agricultura y Sociedad, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- . 2016. "Cuidado e proteção em brinquedos de cavalo-marinho e maracatu da Zona da Mata Pernambucana". *Anuário Antropológico* 41: 77-94. <https://doi.org/10.4000/aa.2150>
- Tenderini, Helena Maria Ferreira da Silva.** 2003. "Na pisada do galope Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade". Tesis de maestría en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Vieira, Sévia Sumaia.** 2003. "Dos canaviais à capital: cabocarias de flecha, maracatus de orquestra, baque solto, rural". Tesis de maestría en Antropología, Programa de Posgrado en Antropología, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- . 2012. "O caboco velho, antigo, sabe brincar. Vai respeitar!": a diversidade dos rituais espirituais na brincadeira do Maracatu de Baque solto/rural". *Itacoatiara* 2 (1): 62-75. https://issuu.com/revista_itacoatiara/docs/itacoatiara_vol.2_n.1
- Wagner, Roy.** 1972. *The innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: University of Chicago Press.

“El ángel de los perdedores”: una mirada antropológica sobre trayectorias delictivas, moralidades y experiencias espirituales con San La Muerte en una villa de Córdoba, Argentina

*“The angel of losers”: an anthropological look about criminal
trajectories, moralities and spiritual experiences
with San La Muerte in a slum of Córdoba, Argentina*

Marina Liberatori*

Instituto de Antropología de Córdoba (Idacor)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina

DOI: 10.22380/2539472X.1373

RESUMEN

En este artículo analizaré el caso de dos residentes del barrio Villa La Tela, cuyas *experiencias espirituales* con San La Muerte regulan los sentidos con los que construyen valores morales y complejizan las relaciones con familiares y vecinos. Veremos cómo esto se vincula con el hecho de vivir en una zona periférica y empobrecida de la ciudad, socialmente estigmatizada. Mostraré de qué modo las trayectorias morales que ellos construyen —y que se asocian con el mal y el delito— se articulan con la de San La Muerte, con quien establecen relaciones recíprocas de confianza, respeto, amor y favores. Esto permite reflexionar sobre las fronteras fluctuantes y porosas entre el bien y el mal como categorías morales con las cuales las personas significan y dan sentido al mundo.

Palabras clave: delito, asentamientos urbanos, moralidades ambiguas, cultos paganos.

ABSTRACT

In this article I will analyze the case of two residents of the Villa La Tela neighborhood, whose spiritual experiences with San La Muerte regulate the ways in which they build moral values and establish complex relationships with relatives and neighbors. We will see how this is linked to living in a peripheral and impoverished area of the city, socially stigmatized. I will show how their moral trajectories —that are associated with evil and crime— are articulated with that of San La Muerte, with whom they establish reciprocal relationships of trust, respect, love and favors. This allows us to reflect on the fluctuating and porous boundaries between good and evil as moral categories with which people give meaning to the world.

Keywords: crime, urban slums, ambiguous moralities, pagan cults.

marinaliberatori@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2236-0301>

Introducción

En este artículo analizaré cómo las experiencias espirituales de dos vecinos de Villa La Tela (Córdoba, Argentina) con San La Muerte regulan los sentidos a partir de los cuales construyen valores morales y las relaciones sociales con sus familiares y vecinos. San La Muerte es un santo de *moralidad ambigua* porque tiene la posibilidad de movilizar tanto el bien como el mal (Míguez 2012); es un santo pagano porque no está aceptado por la Iglesia católica, aunque tiene carácter católico por su estructura devocional (Calzato 2008). El culto tiene origen en las provincias de Corrientes y Entre Ríos y se fue diseminando en toda Argentina. Según este autor, San La Muerte se caracteriza por el hecho de que sus seguidores provienen de zonas marginales. Mis entrevistados tenían diversas opiniones —a veces contrarias entre sí— sobre su procedencia y culto. Iván, por ejemplo, decía que era un curandero proveniente de la provincia de Entre Ríos que se dedicaba a proteger a los pobres y a robarles a los ricos. Diversos autores (Carozzi 2005; Chumbita 2013; Míguez 2008, 2012), retomando a Hobsbawm, analizan cómo el prototipo social del *ladrón noble* se relaciona con la construcción mítica de ladrones rurales y villanos urbanos desde las *clases subordinadas*. Así, para estos autores, la figura de San La Muerte aparece en las leyendas como una especie de Robin Hood que se dedicaba a ayudar a los pobres por sobre los intereses y abusos de los ricos.

El culto a San La Muerte se asemeja a otros de procedencia pagana característicos de Latinoamérica, como Sarita Colonia en Perú, el candomblé y umbanda en Brasil, la Santa Muerte en México o María Lionza en Venezuela, por citar algunos. Todos ellos poseen particularidades que los vuelven únicos y difíciles de comprender fuera de su contexto local. Entre sus diferencias encontramos, por ejemplo, la capacidad de ser incorporados¹, como en el caso de los *orixás*, las entidades umbanda y María Lionza; a su vez, los seguidores de Sarita Colonia y San La Muerte están vinculados con el delito. Sin embargo, todos estos cultos coinciden en su origen sincrético de las culturas afro, indígena y europea; también en su moralidad ambigua, puesto que tienen tanto la capacidad de realizar el bien como la de castigar duramente a quienes incumplen sus promesas (Canals 2012).

Se trata de cultos que podrían caracterizarse como *religiosidades populares*. Ceriani (2013) señala las ventajas y desventajas de englobar a los estudios que ocupan “posiciones periféricas” en el campo religioso bajo una categoría tan

1 *Incorporar* significa que la divinidad ingresa en el cuerpo del devoto. Este último toma las características de la divinidad por el tiempo que dura la incorporación. Generalmente esto acontece durante celebraciones y rituales.

Figura 1. Estatuas de San La Muerte en la gruta de Sissy



Fuente: fotografía de la autora, 2015.

polivalente, controvertida y compleja como la de *religión*. Así, los cultos a santos populares “jugarían en ligas menores” respecto de las “grandes ligas” en las cuales se ubica al Estado y a la Iglesia católica en la sociedad argentina (Ceriani 2013, 14). Por su parte, Martín (2007) advierte sobre las dificultades de englobar a estos cultos en una categoría como la de *religiosidad popular* y propone en

cambio pensar en *prácticas o experiencias espirituales*. En esta misma vía, Goldman (2003, 2006) problematiza la categoría de *creencia* que, según él, se construye desde la racionalidad del investigador e implica que los otros con quienes trabaja tienen apenas creencias. Propone, en cambio, pensar en las experiencias desde las cuales un individuo se relaciona “con el cosmos, con la naturaleza, consigo mismo, con el grupo” (Goldman 2006, 167, traducción propia) y construye saberes legítimos sobre el mundo. En este sentido, *dejarnos afectar* por estas experiencias nos permite mirar las cosas desde un punto de vista más cercano al de las personas con las que trabajamos.

Favret-Saada (2005), en estrecha relación con la propuesta de Goldman, afirma que los antropólogos, en no pocas ocasiones, han hecho caso omiso a la experiencia humana en el campo, lo cual se vincula con la gran distancia entre los etnólogos y los nativos. La autora, quien trabaja sobre hechicería, sostiene que en la literatura sobre el tema ha habido siempre una marcada distinción entre las personas que creen en la brujería y los antropólogos (rationales) que no se dejan contaminar por su objeto. Por otra parte, analiza cómo la temática de la hechicería ha sido subestimada y asociada siempre con el atraso y la ignorancia. Por tanto, dejarse afectar no tiene que ver con la empatía relacionada con la distancia a través de la cual el antropólogo representa el mundo de los otros, sino que supone dejarse llevar por las percepciones y pensamientos de los nativos, asumiendo el riesgo de que se modifiquen los propios (Favret-Saada 2005). Teniendo en cuenta lo anterior, considero que abordar el vínculo entre los vecinos de Villa La Tela y San La Muerte desde la categoría de *experiencia* es una cuestión de respeto etnográfico hacia ellos, hacia sus certezas, procesos y prácticas de vida.

Sissy², una mujer de unos cuarenta años, vivía en La Tela desde hacía más de diez cuando la conocí en 2015. Empezó a relacionarse con San La Muerte a partir de un sueño que tuvo mientras estaba detenida en Bouwer³ por vender droga. El *santito* la ayudaba en sus actividades ilegales y ella le devolvía los favores cuidando de su gruta, ofrendándole objetos preciados para él. También la protegió y la empoderó para defenderse de los golpes que recibía por parte de su marido y de sus compañeras de encierro.

2 Todos los nombres que aparecen en este manuscrito son ficticios, para proteger la identidad e intimidad de las personas con las que trabajé.

3 El Complejo Carcelario n.º 1 Reverendo Francisco Luchesse se encuentra ubicado en la localidad de Bouwer, a las afueras de la ciudad de Córdoba. Se construyó en el año 2003 durante la gobernación de José Manuel de la Sota. Está dividido en cuatro módulos donde se alojan hombres, el Establecimiento Penitenciario n.º 3 (EP3) y el Complejo Esperanza para jóvenes “en conflicto con la ley penal”.

Iván, un joven de veintidós años, vivía en La Tela desde que era niño. Tuvo una infancia difícil, signada por la pobreza y la violencia doméstica. Dejó la escuela y comenzó a robar y a drogarse desde muy temprana edad. Conoció a San La Muerte en la cárcel, a través de una aparición que le ayudó a dar un giro en su vida. A cambio, Iván construyó una gruta en donde le ofrendaba objetos que intercambiaba por pedidos y favores. Sin embargo, esta le acarreó algunos problemas con sus vecinos.

A partir de mi trabajo etnográfico, mostraré cómo las trayectorias morales que estas personas construyen en la villa se van articulando con las del santo. Veremos que tanto Sissy e Iván —por causa de sus trayectorias delictivas— como San La Muerte son asociados con el mal, pero ellos se consideran buenos. Me pregunto entonces: ¿qué hacen las personas con las clasificaciones que les son impuestas socialmente?

Breves notas sobre La Tela y el trabajo de campo

La Tela⁴ comparte características con otras villas y barrios empobrecidos de Argentina, esto es, la ilegalidad de los terrenos ocupados, las construcciones precarias en cartón, madera o ladrillo y la falta de servicios públicos, tales como alumbrado, agua corriente y cloacas. Comenzó a poblarse en los años setenta y fue incrementando su número de habitantes con las sucesivas crisis económicas entre los años noventa y comienzos del 2000. Se encuentra ubicada sobre la ruta 20, a la salida de Córdoba. Su nombre se debe a una tela de alambre que la separa de la Fábrica Militar de Aviones. A partir del 2016, comenzó un proceso de urbanización, impulsado por el estado provincial, a partir del cual instalaron alumbrado público y asfaltaron las calles, entre otras mejoras, por lo que pasó a llamarse barrio La Tela. La mayoría de los vecinos tiene trabajos informales en el sector de la construcción, en el servicio de limpieza o en la seguridad de las fábricas. Otros juntan papel, cartón y otros materiales en carros tirados por caballos, que luego venden o intercambian por alimentos. Algunos jóvenes,

4 El barrio Villa La Tela es un extenso asentamiento informal ubicado en el sudoeste de la ciudad de Córdoba. Con aproximadamente 15000 habitantes, es el más grande de la ciudad (NuestraCiudad.info 2017).

especialmente varones, limpian vidrios de autos en el centro de la ciudad o en avenidas cercanas.

Llegué a la villa en marzo de 2009. En total fueron siete años de trabajo de campo con algunas etapas de mayor intensidad, hasta 2012, cuando empecé a ir casi todos los días. Asistía a eventos públicos como celebraciones del Día del Niño o reuniones vecinales y a veces me quedaba a dormir en las casas de los vecinos con quienes había desarrollado lazos de confianza y amistad. También participé de eventos familiares como bautismos, fiestas de cumpleaños y velorios. Me reunía con grupos de jóvenes en las esquinas y los acompañaba en sus actividades diarias, como limpiar vidrios, hacer denuncias en la comisaría o asistir a bailes de cuarteto⁵. Acompañé a familiares a hacer trámites en instituciones públicas, a la morgue, los visité en la cárcel, entre otras actividades.

Dicho trabajo de campo sustentó mis tesis de maestría y doctorado, en las cuales trabajé cuestiones relacionadas con la construcción local del miedo y el peligro. Consideraba relevante invertir el lente desde donde se estaba pensando el fenómeno de la inseguridad, siempre asociado con el delito y este vinculado con las zonas empobrecidas de la ciudad. En las últimas décadas, el problema social de la inseguridad se ha consolidado como preocupación en la agenda pública y política tanto nacional como provincial. La mayoría de las medidas implementadas se ha volcado a robustecer el accionar de las fuerzas represivas contra el delito. En Córdoba, este dato no es menor si se tiene en cuenta cómo se han venido recrudeciendo las políticas públicas de seguridad desde el año 2003 a partir de las medidas enmarcadas en el régimen de *tolerancia cero* (Hathazy 2014) que se relacionan, a su vez, con el fenómeno de la sobrecriminalización de sectores populares, especialmente de jóvenes varones (Font *et al.* 2015; Plaza y Semle 2010).

Así, la producción social de imágenes estigmatizantes sobre villas y barrios empobrecidos es un mecanismo que se ha profundizado en la arena pública (Guber 2007; Liberatori 2019; Puex 2003; Reguillo 2006). La vinculación poco complejizada entre pobreza y criminalidad produce ciertas desigualdades en relación con los derechos de las personas que habitan en villas y barrios empobrecidos (Cardoso de Oliveira 2008; Elbaum y Medeiros 2015). Asimismo, interfiere en sus actividades cotidianas, principalmente en aquellas que involucran salir de la villa. Por ejemplo, los jóvenes varones reciben constantes hostigamientos policiales cuando salen. Como he podido analizar, esta permanente sospecha de criminalidad les produce emociones como bronca y vergüenza, ya que la policía a menudo los humilla delante de los transeúntes que circulan por las calles de la

5 El cuarteto es un baile popular y tradicional de Córdoba. Su música es tocada en vivo por una banda y un cantante.

ciudad (Fassin 2016; Liberatori 2014; Pita 2015). Por otro lado, la asociación entre pobreza y criminalidad obstaculiza la obtención de servicios como transporte escolar, telefonía o internet, puesto que muchas veces los prestadores se niegan a ingresar a la villa por miedo a ser robados.

Por tanto, abordar las moralidades construidas alrededor de la definición social de la figura del criminal, el delito y la inseguridad es imprescindible para analizar las múltiples maneras en que esos procesos de construcción de sentido se vuelcan luego en el recrudescimiento de políticas públicas destinadas a *castigar* criminales, considerados un mal social al que hay que combatir. Zaluar (1997), pensando en el caso brasileño, sostiene que la idea de *sacrificar* a aquellos agentes asociados con la malignidad como solución al problema de la violencia urbana proviene de una concepción moral. Estos *agentes malignos* son los criminales, quienes deben ser castigados en nombre del “bien”. Así, el mal y el bien se convierten en dos entidades absolutamente separadas para clasificar a las personas.

En la villa también me fue posible observar una configuración *buenos/malos*, a través de la cual un grupo de vecinos se diferenciaba de *otros* a quienes acusaban de ser malos. Dichas acusaciones estaban fundadas en las trayectorias delictivas de los últimos, ya que estas reforzaban las imágenes sociales negativas que recaían sobre la villa, asociada con la inmoralidad, la suciedad y la ilegalidad (Guber 2007). El trabajo de campo prolongado y los lazos de confianza que estreché con diferentes vecinos me permitieron analizar un mecanismo social a través del cual las personas inspiraban miedo para conseguir respeto. Es decir, *se hacían los malos* para ser respetados por otros dentro y fuera de la villa. El respeto se obtenía a partir de saberes prácticos, *poniendo el cuerpo* y demostrando habilidades de lucha. En otras palabras, usaban la maldad como capital en un contexto socioeconómico en el cual escaseaban otros tipos de capital para desenvolverse, ser aceptados y reconocidos en el medio social (Bourgois 2010; Garriga Zucal 2007; Liberatori 2014, 2016; Previtali 2012). A su vez, pude analizar cómo el respeto no siempre se lograba a partir de la violencia física, sino también recurriendo a la posibilidad dual —para movilizar tanto el bien como el mal— de santos de moralidad ambigua, tales como San La Muerte. Esto me permitió descubrir los vínculos porosos entre el mal y el bien, las lógicas del respeto y las trayectorias delictivas.

Sissy y San La Muerte: una historia de amor y respeto

Había escuchado hablar de Sissy muchas veces en La Tela, en oraciones del tipo “Necesito un *faso*⁶, me voy a lo de la Sissy”, “Fulano no está, se fue a comprar a lo de la Sissy” o “Ayer hubo allanamiento en lo de la Sissy”, por lo que si había algo que sabía de antemano de Sissy era que “vendía”. Esta fama le había costado la acusación moral de *mala* porque les vendía droga a los jóvenes de la villa. Para los vecinos de Sissy, con quienes tuve la oportunidad de conversar en reiteradas oportunidades, ella era una persona “muy complicada” que siempre tenía conflictos con los demás y con la policía. Otros tantos me advirtieron que “nada bueno podría sacar charlando con ella”.

Conocí a Sissy a fines de 2014 a través de Gastón, un chico con quien yo tenía una relación de confianza desde hacía muchos años. Gastón había acordado previamente con Sissy que “me llevaría” a hablar con ella porque yo estaba interesada en saber sobre San La Muerte. Ese día Gastón tenía que trabajar, así que me acompañó hasta su casa y se fue. Sissy ya me “había visto pasar” muchas veces con diferentes vecinos, pero nunca habíamos tenido la oportunidad de conversar. Entonces me invitó a su casa. Allí charlamos de cómo conoció al santo. Sucedió en la cárcel, cuando una compañera de pabellón le dio una estampita. Al principio, Sissy no creía en él, hasta que una noche —a modo de prueba— ella le pidió “que le hiciera soñar con su casa” porque no podía acordarse bien de cómo era. Ella me explicó que era a través de un pedido como se iniciaba una relación de reciprocidad⁷ con el santo. Gastón, en nuestras conversaciones sobre su experiencia con San La Muerte, me advirtió muchas veces nunca pedirle nada porque era así como iniciaba el culto.

Con aquel sueño, Sissy comenzó a relacionarse con San La Muerte. Sin embargo, para ella aquello fue más que un sueño. En sus palabras, esa noche “estuvo allí”. La diferencia entre *haber soñado* y *haber estado* en la casa realmente es lo que dota de sentido el inicio de su devoción por el santo. Esa experiencia

6 Cigarrillo de marihuana.

7 Para comprender cómo se gesta la relación de San La Muerte con sus devotos, vale la pena mencionar debates clásicos en antropología sobre el don y la reciprocidad. Mientras que Mauss (1971) analiza los dones, Malinowski ([1926] 1998) se ocupa de la reciprocidad. Estos términos no dan cuenta de lo mismo exactamente. El don hace referencia a diferentes formas de intercambio y el de reciprocidad es un concepto más restringido, ya que refiere a un tipo específico de intercambio. Sin embargo, ambos conceptos intentan dar cuenta de que los intercambios están relacionados con la constitución de lazos sociales que generan obligaciones morales, cadenas de derechos y deberes, tal como sucede en el caso aquí estudiado.

sobrenatural le permitió empezar a relacionarse con él, comprender su eficacia y obtener una validación de su existencia. Sissy me explicó que se dio cuenta de que aquello no fue un sueño por la nitidez de la experiencia vivida en cuanto a “la realidad” espacial de su vivienda. Esto es, si ella no se acordaba de cómo era su casa, tampoco hubiera podido soñar o lo hubiera hecho con cierto grado de distorsión respecto de los lugares “reales” y de la distribución de los espacios. Por otra parte, lo sucedido supone una jerarquización respecto de las experiencias: *haber estado* en su casa tiene más valor que *haber soñado* (Skartveit 2009). A partir de esa experiencia, Sissy comenzó a relacionarse con San La Muerte, quien la ha ayudado a atravesar circunstancias difíciles de su vida.

Una mañana de marzo de 2015 Sissy me contó que, cuando ella era muy pequeña, había quedado al cuidado de su padre tras la muerte de su madre:

Yo antes vivía en Villa Adela [un barrio aledaño a La Tela], con mi papá y mi hermano. Después mi papá se murió y me quedé con mi hermano que me golpeaba mucho y yo me cansé, y a los catorce años me junté con mi marido, el papá de mis hijos. (Entrevista, marzo de 2015)

También me dijo que antes su marido también la golpeaba, que una vez cuando estaba embarazada le había pegado tanto que casi pierde al bebé, que la engañaba con otras mujeres, pero que a partir de su estadía en la cárcel ella había aprendido a defenderse y, por consiguiente, su marido había aprendido a respetarla: “Nos llevamos mal, pero yo no quiero que se vaya por los chicos más chicos, pero ya no me pega, ahora me respeta”. Sissy describió la cárcel como un lugar que le había dado herramientas para “hacerse respetar”:

Y porque allá tenés que defenderte, a veces a alguna se le cruza algo y viene con un cuchillo y vos tenés que pelear. Y así yo aprendí a hacerme respetar y cuando salí le dije a mi marido: “Vos no me volvéis a pegar nunca más porque yo te mato y con tu sangre voy a lavar la estatua del santo”. Una vez lo agarré a los cuchillazos y así es como ahora me respeta y respeta a mi santito porque le tiene miedo. (Entrevista, julio de 2015)

El santo se gana el respeto porque, además de su rapidez y eficacia para cumplir los pedidos, tiene la posibilidad de *hacer el mal*, de *causar daño* a quien le incumple las promesas, a los enemigos de sus devotos. Sissy me ha contado que sus vecinos le tienen miedo a San La Muerte y que le han advertido muchas veces que tenga cuidado, “que me puede matar a mis nietos, porque, si se enoja, él puede llevarse lo que vos más querés”.

Así, Sissy y otras personas con las que he conversado coinciden en que el santo “se hace respetar”. Si alguien le pide un favor y este cumple, hay que devolverlo efectuando lo prometido en el tiempo estipulado. Una vez, mientras Sissy

limpiaba cuidadosamente las estatuas del santo que tiene distribuidas en su casa y la gruta que tiene afuera en el patio, me comentaba:

San La Muerte se hace respetar. O sea, vos por ejemplo a la Virgen le podés prometer ir hasta la gruta de Alta Gracia⁸ y después, si no podés cumplir, le prendés una velita y ya está. Pero a San La Muerte no, a él le tenés que cumplir sí o sí, porque si no, te puede venir el mal. (Conversación con Sissy e Iván, marzo de 2015)

Desde la mirada de Sissy, San La Muerte difiere de la figura de un dios bondadoso, carente de impureza y ambigüedad. El poder del santo radica justamente en esa ambivalencia entre el mal y el bien, en la posibilidad de amar y castigar devolviendo el mal. Meintjes (2017) trabaja la *ambigüedad estética* en relación con una danza y canción del pueblo zulú en Sudáfrica y analiza los espacios inciertos y las posibilidades que deja abiertas dicha ambigüedad, mostrando cómo la danza brinda un mapa de los límites entre lo que puede y no decirse, entre lo permitido y lo controversial. Para esta autora, la ambigüedad contribuye a expresar con un velo de ilegibilidad aquello que no puede ser dicho y que revela cuestiones políticas.

San La Muerte permite también la ambigüedad en sus devotos, ya que estos pueden pedirle ayuda en asuntos ilegales, por ejemplo. El santo posibilita explicitar aquellas cosas que no podrían ser dichas a un santo común y moralmente identificado con el bien. Así, la indefinición moral de santos como San La Muerte admite la cercanía de personas que se consideran buenas, pero que son señaladas como malas.

Yo lo amo a él. Él me conoce a mí, él sabe que yo soy buena, aunque tengo mis actividades, pero es para ayudar a mi familia. Yo a él le tengo confianza y le puedo pedir que me venga un cliente. Le prendo una velita y ahí nomás aparece alguien a comprarme un *faso*, una *alita*⁹. En cambio, a Dios yo no le puedo pedir esas cosas. (Entrevista con Sissy, julio de 2015)

Desde que Sissy conoció a San la Muerte comenzó a sentirse protegida y comprendida. Calzato (2008) y Flores Martos (2014) reflexionan sobre cómo los santos populares se convierten en una alternativa para las personas de sectores

8 Es una tradición para los fieles católicos de la Virgen de Lourdes caminar en procesión hasta Alta Gracia, ciudad ubicada a unos 35 kilómetros del centro de Córdoba, y visitar una gruta en donde las personas realizan pedidos y rezos.

9 La droga *alita* está hecha a base de cocaína refinada y otras sustancias químicas. Tiene precio accesible y su efecto es similar al de la cocaína, pero se necesita menos cantidad, por lo que es una de las preferidas de las personas que la consumen en la villa.

vulnerables frente a otros cultos oficiales, como el catolicismo o el evangelismo. Pero también, en ocasiones, se vuelven una opción para enfrentar las vicisitudes de la precariedad material de la vida, distinta de las ofrecidas por las instituciones estatales y otras vías convencionales. En relación con este punto, algunos autores señalan las incompetencias del Estado para solventar las cuestiones básicas demandadas por la gente. Míguez (2012) ha trabajado sobre cómo la religiosidad de los sectores populares ha ido cambiando conforme fueron mutando las condiciones estructurales, para poder acomodarse a estas. Analiza cómo los nuevos cultos se han convertido en alternativas morales que aceptan estilos de vida más plurales, incluso aquellos relacionados con el delito. Por consiguiente, las respuestas de las personas no son mecánicas ni mucho menos pasivas frente a las estructuras sociales y religiosas.

En vinculación, Semán (2001), Carozzi (2005, 2006) y Martín (2007) plantean que, en un primer momento, los trabajos sobre religiosidad popular propusieron que esta última es una forma de resistir las situaciones de dominación, tanto frente al catolicismo como a las clases sociales más acomodadas. Así, santos populares como San La Muerte, Gauchito Gil, María Lionza y divinidades de religiones afrobrasileñas, entre otros, se han erigido como una forma de revancha simbólica de los pobres o de desnaturalización del orden social por parte de los sectores populares (Carozzi 2006, 99). En este sentido, los autores explican, por ejemplo, cómo las leyendas sobre canonizaciones populares retrataban a los santos como seres cuyas biografías se encontraban fuera de la ley. Sin embargo, también advierten que el concepto de resistencia puede anular la agencia de las personas y de sus cultos, puesto que no es posible tomarlos solamente como residuales de la cultura dominante. Bajo este argumento, Semán (2001) plantea que hay que pensar las religiosidades populares “en su capacidad creadora” y que estas se caracterizan por una “visión cosmológica” que trasciende la institucionalidad de las religiones oficiales y que debe entenderse en el marco de la vida cotidiana de los individuos. Así, Sissy construye con San La Muerte una relación de amor y cuidados cotidianos mutuos.

“Los lunes yo lo atiendo al Santo, es su día, por decir. Le limpio la gruta, le prendo cigarrillos, alguna velita, le pongo una botella de whisky”. La gruta debe permanecer tapada por una cuestión de “privacidad y respeto” del santo:

Para mí, él es uno más de mi familia, yo le tengo un amor de madre. Cuando los domingos almorzamos acá en el patio, yo lo destapo al santito, así come con nosotros. Y por las mañanas, yo también lo destapo para que le entre el sol y para que me cuide la casa cuando salgo. (Entrevista, julio de 2015)

Figura 2. Gruta del santo en el patio de la casa de Sissy



Fuente: fotografía de la autora, 2015.

Sissy ha establecido con San La Muerte una relación cotidiana de cuidados y favores mutuos:

—Él me protege siempre. Una vez me avisó que venía la policía.

—¿Cómo te avisó?

—Se cayó una estatua que tengo en el mueble de la entrada, ¿viste? Es imposible que esa estatua se cayera sola porque no le da el viento ni nada. Un día vino mi hija corriendo y me dijo que se había caído, y entonces yo supe que algo estaba pasando, que algo andaba mal. Entonces

saqué la mercadería y la llevé a lo de una vecina y ella me dijo que andaba la policía haciendo allanamiento. Yo le pedí al flaquito, como a veces le digo, que todo fuera tranquilo, que no pasara nada. Al rato, entraron a mi casa y no encontraron nada. (Entrevista, julio de 2015)

Como vimos, Sissy sabe que a San La Muerte puede pedirle cosas ilegales y que dicho pedido será escuchado sin juicios, porque con él tiene una relación de familiaridad y de amor. Como ella ha expresado, es *buena a pesar de sus actividades*, cuya justificación moral recae en que las realiza *por el bien de su familia* y no para beneficio personal. Lo colectivo por sobre lo individual es una característica de bondad que muchas veces he escuchado de los vecinos en la villa para diferenciar *a los buenos de los malos*. Por ejemplo, aunque es sabido que robar es malo y es un delito, es moralmente justificable si se realiza *para ayudar a la familia*.

Por otro lado, podemos observar que, a pesar de la ambigüedad del santo que asusta a los vecinos y a su marido, Sissy le tiene *confianza* porque él tiene la posibilidad de *empoderarla*. Entonces, más allá de cumplirle promesas, protegerla, brindarle comprensión y contención, San La Muerte es capaz de *darle poder* para que ella misma se defienda de los malos tratos de su marido, de la mirada negativa de sus vecinos, para que atienda sus negocios y evite el peligro en los allanamientos. Como muestra el trabajo de Ortner (2009) con los sherpas en Nepal, los sujetos siempre tienen poder, aunque dependen de los dioses para que los protejan de la maldad que otros pueden proporcionarles. Ese poder puede traducirse en agencia en la medida en que los humanos, a través de las ofrendas, usan el poder de los dioses a su favor: “Sin someterse al poder ni resistirlo en una acepción simple, los sherpas trabajan a través suyo y lo viran hacia sus propósitos” (Ortner 2009, 33). Asimismo, el poder de los dioses no es una propiedad intrínseca ni absoluta de ellos, sino que es producido, justamente, por el trabajo religioso de los devotos. De igual manera, es a partir de la relación de reciprocidad que se construye entre Sissy y San La Muerte como ambos pueden empoderarse para *hacerse respetar*.

Iván y la gruta del santo

A Iván le regalaron una estampita del santito cuando estaba en la cárcel y fue allí donde se le apareció por primera vez:

Estaban todos durmiendo y yo me desperté al medio de la noche, eran como las cuatro de la mañana y lo vi, empecé a gritar y nadie se

despertaba y entonces él me dijo: “No grites, soy yo, vengo para ayudarte a que cambies de vida, ya no podés seguir así”. Y yo, gracias a él, cambié mucho. Vos no sabés lo que era yo antes, mi vida era un desastre, siempre fue así. Desde que era chico, mi papá era alcohólico y le vivía pegando a mi mamá. Éramos ocho hermanos, pasábamos hambre y yo me cansé de ver cómo le pegaban a mi vieja. Una vez, a los once años, le hicimos frente a mi papá y nos pegó tanto que del miedo nos escondimos debajo de la cama. Y después se separaron y nosotros nos vinimos acá a La Tela con mi mamá y mi papá se quedó en Las Violetas, donde vivíamos antes, con otra mujer. Y, bueno, digamos que a los once años yo me puse los pantalones de hombre y dejé la escuela. Yo quería ayudarla a mi mamá y, bueno, empecé a robar y también a drogarme. [...] Yo gracias al santo cambié mucho; yo me sigo drogando, no te voy a decir que no, pero solo fumo porro, antes me drogaba con ácido, pastillas, de todo. (Entrevista, julio de 2015)

Esto me contaba Iván una tarde de julio de 2015, sentados al costado de la gruta que había montado al frente de su casa, en la que vivía con sus suegros, sus cuñados, su novia y su hijo de un año y medio. Hacía mucho frío; el viento helado nos pegaba en las mejillas. Era la tercera vez que nos veíamos, pero la primera que nos sentábamos a conversar. Otras tantas veces habíamos intentado coordinar para charlar, pero sus horarios de trabajo en una panadería de un barrio aledaño a La Tela complicaban nuestro encuentro. Salía muy temprano en la madrugada y regresaba al anochecer. Entonces fui conociendo a su familia gracias a una vecina que me presentó a su suegra. Casi siempre que iba, era Marcela quien me recibía y me contaba las historias que sucedían por las noches alrededor de la gruta que el Loco —como le decía a su yerno— había hecho al santo y por la cual “los vecinos se quejaban”. “¿Y de qué se quejan los vecinos?”, le pregunté a Marcela. “Y... de que en la cuadra, desde que está la gruta, pasan cosas raras...”.

Esa tarde, Iván destapó la gruta y me mostró cómo era por dentro: tenía dos estampitas y dos estatuas pequeñas de San La Muerte y una lámina de Gauchito Gil. Según me han explicado las personas con quienes conversé en La Tela, devotas del primero, ambos santos eran amigos. Más aun, en esa estampita de la gruta de Iván, San La Muerte está bendiciendo a Gauchito Gil. Según me explicó:

San La Muerte era un cura que vivía en Corrientes y le quitaba a los ricos para dar de comer a los pobres, igual que Gauchito Gil. Un día lo metieron preso porque lo acusaron de matar a unos hombres y se suicidó en la cárcel, pero él no había sido, entonces juró vengarse de la policía [...]. Yo creo que por todo eso que él sufrió puede entender tanto y ayudar a los que creemos en él. (Conversación con Iván, julio de 2015)

Figura 3. Gruta de Iván destapada



Fuente: fotografía de la autora, 2015.

Iván y yo pudimos conversar largamente otras tres veces más sobre el santo y la gruta. Me explicaba que San La Muerte era muy poderoso porque “todo lo que le pedís te lo cumple”, sin importar si el pedido está relacionado con el bien o el mal:

yo le pido solo para bien, por mi hijo, por la salud de mi familia, pero también se le puede pedir por el mal. Pero si le pedís por el mal, el daño te vuelve; si le pedís por el bien, te vuelve el bien. Yo le pedí trabajo y a la semana conseguí este de la panadería [...] Lo que le ponés en la gruta tiene que ver con lo que vos querés que te dé. Yo cuando tengo plata le pongo whisky, le pongo comida; ahora esta manzana para que coma.

En verdad no se le pone plata, pero yo le pongo esta bandejita para irle juntando monedas para comprarle cigarrillos. Algunos le ponen droga, *merca*, *fasos*, pero yo no le pongo porque lo que le ponés te vuelve y yo no quiero que me vuelva droga, yo quiero trabajo y plata; por eso, le pegué esas moneditas alrededor de la gruta. (Entrevista, julio de 2015)

San La Muerte no juzga a sus devotos ni los pedidos que le hacen, simplemente los cumple. Por tanto, como expresa Iván, hay que ser cuidadosos y conscientes a la hora de pedir porque el santo es efectivo y, además, lo que uno le pide, le vuelve. Al igual que Sissy, Iván atribuye a su vida relacionada con la delincuencia y las drogas las desventuras tempranas de su vida familiar de origen, signada por la violencia, la pobreza y la adicción de su padre al alcohol. Tal cual las vidas de Iván y Sissy, el santo tuvo que pasar sufrimientos y cayó en la cárcel, donde murió jurando vengarse de quienes injustamente lo habían detenido. Por tanto, le es posible comprender el sufrimiento de estos devotos, a quienes se les apareció cuando atravesaban dificultades mientras estaban presos. También le resulta posible comprender sin juzgar sus actividades delictivas, en cuanto estas son medios que sirven a fines colectivos, como ayudar a la familia. Su diferencia con cualquier otro santo de religiones más tradicionales, como la católica o la evangélica, es que posee una moralidad más extensa o ambigua que abarca contextos más diversos e inclusivos (Míguez 2012).

Martín (2007) propone que la categoría de *religiosidad popular* con la que se ha intentado reemplazar la de *religión* presenta ciertos problemas. Esta autora entiende que parte de la dificultad del concepto es que no es utilizado por las personas con quienes trabajamos y que, además, es demasiado amplio para poder analizar casos concretos. En cambio, afirma que pensar en *prácticas de sacralización* nos permite observar el *mundo habitado* de esas personas, desplazándonos del paradigma modernocéntrico de secularización. Entonces, es fundamental conocer en profundidad cuál es ese mundo habitado para poder comprender cómo las prácticas espirituales regulan la vida cotidiana de los sujetos, configuran sus moralidades y dan sentido a su mundo (Carozzi 2006; Ceriani 2013).

En este sentido, San La Muerte es más acorde con los valores morales de Iván, quien sabe que no es correcto robar o drogarse, pero le puede pedir ayuda al santo sin dejar de ser lo que es. En otras palabras, este lo acepta con todos sus defectos y sufrimientos, comprende la vida de los que han atravesado dificultades y, por tanto, el sentido de sus acciones, aunque estas no se ajusten a los valores morales que marca la sociedad. Es justamente desde la aceptación de su propia vida y de su propio ser que el santo se dispone a ayudar a sus devotos; no les exige que cambien para acercarse a él, no los juzga por su “maldad”, porque

su sentido del mal es más laxo que el de otros santos. Los acepta tal cual son y les extiende la mano. San La Muerte, al igual que los devotos aquí consultados, ha incurrido en prácticas delictivas al robarles a quienes más tienen para repartir la riqueza entre los más pobres, y es considerado como un *santo peligroso o malo* por otros vecinos de La Tela. Incluso es temido por aquellos que se quejan de la gruta de Iván porque “pasan cosas raras”.

Me pregunto: ¿cómo podemos pensar en los sentidos sobre el mal y el bien que construyen las personas sin analizar la resistencia frente a un orden que establece y significa cuál es uno y cuál es otro, dejando a personas como Iván del lado menos favorecido? Como vimos, Iván y Sissy son acusados de “malos” por otros vecinos en La Tela porque, con sus “prácticas delictivas”, perjudican a los vecinos que se consideran “buenos” y refuerzan la imagen social negativa que recae sobre las villas y sus habitantes. Ortner (1995) afirma que la resistencia es una oposición a la dominación de un poder que se encuentra institucionalizado. Esta autora propone que no debe analizarse la cuestión de las resistencias sin tener en cuenta las muchas diferencias que caracterizan a los *subordinados*, incluso dentro de un mismo grupo, esto es, de género, edad, trayectorias biográficas, posiciones sociales, etc. Por tanto, también señala la necesidad de volver a los estudios etnográficos para analizar las particularidades que adquieren los distintos modos de resistencia, aunque no necesariamente las personas se refieran a ella. A partir de un lúcido “zigzaguo entre Geertz y Foucault”, Ortner (2009) construye la categoría de *resistencia densa* para analizar casos microscópicos sin perder de vista las estructuras a las que las personas resisten. Porque esas cuestiones de gran escala permean las vidas de las personas, sus representaciones y las prácticas a partir de las cuales dan sentido al mundo. Así, podemos plantear que San La Muerte se vuelve para Iván y Sissy una posibilidad de resistir las acusaciones de maldad que reciben de sus vecinos y, a su vez, una alternativa para sobrellevar la vida en un lugar socialmente estigmatizado y atravesar las dificultades económicas incurriendo en prácticas delictivas.

La gruta y los vecinos

En el mes de julio de 2015 comencé a entrevistar a diferentes vecinos que vivían en la manzana donde estaba ubicada la gruta de Iván. Angy, una vecina de unos sesenta años que vivía junto a la casa de Iván, me decía:

a mí me da miedo ese santo porque es el santo de los que *chorean*¹⁰, él los protege. Hace poco un chico que se junta ahí en la gruta cayó preso, los amigos le hicieron una promesa al santo y al otro día ya lo soltaron. (Entrevista, abril de 2015)

Isabel, una mujer de unos treinta años que vivía a dos casas de donde estaba ubicada la gruta, comentaba:

A mí me da miedo esa gruta. Desde que está ahí, la cuadra se llenó de gatos que antes no había y eso es una señal del diablo. Una vez vi unas sombras y escuché unos ruidos y, cuando salí, no había nada ni nadie. (Entrevista, mayo de 2015)

Eduardo, otro vecino de unos cuarenta años que vivía en el mismo sector de Iván, me explicaba:

Dicen que ese santo es el diablo. Y ese con el que vos estabas hablando el otro día [se refiere a Iván] es un caradura, ha tenido problemas con todos los vecinos, hasta con su propia familia. Viven drogándose ahí con los amigos alrededor del santo ese y a veces andan a los tiros. [...] Pero a mí no me da miedo, es un santo de la gente ignorante, yo creo en Dios. (Entrevista, abril de 2015)

San La Muerte es asociado con el diablo, el mal y la delincuencia, por lo que tiene mala fama en Villa La Tela. Sin embargo, esa fama no solo está vinculada con la maldad y el peligro, sino además con la “gente ignorante”. En varias oportunidades, vecinos como Eduardo se han referido a la familia de Iván como “campesinos” e “ignorantes” porque son oriundos del interior de Córdoba. Martín (2005) y Semán (2001) plantean que, en general, se tiende a señalar a los sectores populares y campesinos como “atrasados” e “ignorantes” y las “creencias” en santos populares refuerzan esta valoración, contraria a las ideas de modernidad y progreso arraigadas en las clases más acomodadas. San La Muerte es un santo “popular”, no es aceptado por la Iglesia católica como tal y además está vinculado a estigmas de los cuales muchos de los vecinos de Villa La Tela intentan alejarse, aunque la mayoría de ellos proviene del interior del país o de pueblos serranos.

Svampa (2010) analiza cómo la nación argentina se ha constituido sobre la base de la oposición *civilización/barbarie* que se ha manifestado en diferentes momentos de la historia, en los cuales diversas personas se han asociado con uno u otro calificativo. Para la autora, este proceso de clasificación de los sujetos involucra prejuicios raciales y sociales cargados de dicho dilema. Para Svampa, la

10 Categoría nativa de Córdoba que significa “robar”, así como *choro* es “ladrón”.

imagen actual de peligrosidad, asociada con lo bárbaro y con el desorden social, se encuentra representada por las poblaciones “pobres y movilizadas”. Aunque considero que los juegos de oposición son porosos y, en la práctica, no se manifiestan de manera extrema en la vida cotidiana de las personas, esta autora propone una herramienta analítica valiosa para pensar cómo el dilema civilización/barbarie permea los sentidos sobre el mal y el bien y las moralidades que se construyen en la villa y cómo son *vividos* por los propios vecinos de La Tela (Quirós 2006, 2014).

Palabras finales

A lo largo del texto vimos cómo las relaciones que construyeron Sissy e Iván con San La Muerte los empoderaban para enfrentar las dificultades de su vida cotidiana y las acusaciones de maldad realizadas por los vecinos de la villa. El santo los ayudaba a defenderse de los malos tratos provenientes de personas allegadas, así como también los protegía de diversos males, como el sufrimiento o los problemas relacionados con la ilegalidad de sus actividades. San La Muerte, a diferencia de Dios, podía comprenderlos en la totalidad de su ser. Los aceptaba incluso con sus sufrimientos y maldades. Más aún, colaboraba con ellos, aunque sus pedidos estuvieran vinculados con cuestiones ilegales. Esto en virtud de cierta identificación entre San La Muerte y sus devotos. Al igual que el santo, Sissy e Iván atravesaron situaciones dolorosas en sus vidas —signadas por la pobreza, la violencia y la cárcel—, no solamente en el aspecto personal, sino también en sus vivencias colectivas en la villa —estigmatizada socialmente y relacionada con el delito, la inseguridad y la inmoralidad—.

A su vez, en ambos casos, San La Muerte se apareció cuando sus devotos estaban presos a causa de estar inmersos en prácticas delictivas como el robo, la venta y el consumo de drogas. Los dos tuvieron un contacto cercano con él: Sissy a partir de un sueño *vívido*; Iván mediante una aparición. Esos dos eventos signaron la relación de reciprocidad, amor, respeto y protección entre estos vecinos de La Tela y el santo. Por otra parte, según relató Iván, el santo también atravesó el encierro porque fue injustamente condenado por un crimen que no había cometido. Este punto de encuentro entre la trayectoria biográfica de San La Muerte y la de sus devotos explica por qué esta figura comprende los sentidos de transitar por establecimientos penitenciarios, estar alejados de sus hogares y en contextos de violencia en donde hay que *aprender a defenderse y hacerse respetar*. Como vimos, el respeto es una condición necesaria para atravesar contextos hostiles

tanto en la villa como en la cárcel. Por eso, el santo *se hace respetar* y es muy severo con la falta en las promesas que le hacen. A diferencia de otros santos o de la Virgen, que pueden “comprender” si un devoto no logra cumplir lo prometido, San La Muerte exige suma eficacia, así como él es rápido y eficaz para realizar los favores que le solicitan. Como vimos, el respeto es inherente a la relación que establece con sus devotos. Dado que él los respeta tal cual son, así mismo exige que se respeten los acuerdos. Es desde ese lugar de aceptación, comprensión y respeto que San La Muerte ayuda a las personas que le rinden culto y les proporciona condiciones favorables para que puedan “cambiar de vida”.

En estas páginas pudimos analizar cómo las experiencias espirituales de Sissy e Iván con San La Muerte movilizaban valores morales con los cuales los vecinos de Villa La Tela clasificaban a las personas y delimitaban fronteras entre el bien y el mal. Sin embargo, vimos cómo por momentos las fronteras se volvían porosas y era en esos grises donde encontrábamos que la maldad, aunque estaba asociada a quienes se encontraban vinculados con prácticas moralmente dudosas o ilegales, podía hacerse extensiva a todos los vecinos de La Tela, en cuanto habitantes de un lugar sobre el cual recaía una imagen social negativa y prejuiciosa. De esta manera, el mal se convertía en una *posibilidad* que las personas podían movilizar, entre otras cosas, para mantener y obtener respeto tanto dentro como fuera de la villa y resistir las condiciones de un orden social que los ubicaba siempre del lado de lo abyecto y los responsabilizaba de los males sociales, tales como la inseguridad. Por tanto, el título de este artículo, que tomé prestado de El Soldado, una banda de rock argentina, intenta reflejar cómo las personas que habitan las zonas desfavorecidas de la ciudad pueden convertirse metafóricamente en doblemente perdedores: por un lado, como habitantes de una villa a quienes se les niega la obtención de derechos básicos y, por otro, al ser juzgados por sus propios vecinos, quienes los responsabilizan de reproducir los estigmas sobre el lugar donde viven. Así, San La Muerte termina siendo el ángel al que pueden acudir con la certeza de que serán comprendidos.

Referencias

- Bourgois, Philippe.** 2010. *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calzato, Walter Alberto.** 2008. “San La Muerte (Argentina). Devoción y existencia. Entre los dioses y el abandono”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 6 (1): 26-39. <https://doi.org/10.29043/liminar.v6i1.264>

- Canals, Roger.** 2012. “¿Más allá del dualismo? Reflexiones sobre la noción de ‘cuerpo’ en el culto a María Lionza (Venezuela)”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 23: 136-193. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200010>
- Cardoso de Oliveira, Luis Roberto.** 2008. “Existe violência sem agressão moral?”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 23 (67): 135-146. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000200010>
- Carozzi, María Julia.** 2005. “Revisitando *La Difunta Correa*: nuevas perspectivas en el estudio de las canonizaciones populares en el Cono Sur de América”. *Revista de Investigaciones Folclóricas* 20: 13-21. http://www.diversidadreligiosa.com.ar/wp-content/uploads/2013/04/Carozzi_Difunta_Correa.pdf
- . 2006. “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”. En *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, compilado por Daniel Míguez y Pablo Semán, 97-110. Buenos Aires: Biblos.
- Ceriani, César.** 2013. “La religión como categoría social: encrucijadas semánticas y pragmáticas”. *Cultura y Religión* 7 (1): 10-29. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/3847>
- Chumbita, Hugo.** 2013. *Jinetes rebeldes: historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Cozzi, Eugenia, Enrique Font y María E. Mistura.** 2014. “Desprotegidos y sobrecriminalizados: interacciones entre jóvenes de sectores populares, policía provincial y una fuerza de seguridad nacional en un barrio de la ciudad de Rosario”. *Derechos Humanos* 8: 3-30. <http://www.saij.gob.ar/eugenia-cozzi-desprotegidos-sobrecriminalizados-interacciones-entre-jovenes-sectores-populares-policia-provincial-una-fuerza-seguridad-nacional-barrio-ciudad-rosario-dacf150281-2014-12/123456789-0abc-defg1820-51fcanirtcod>
- Elbaum, Lucía y Flavia Medeiros.** 2015. “Quando existe ‘violência policial’? Direitos, moralidades e ordem pública no Rio de Janeiro”. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* 8 (3): 407-428. <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7299>
- Fassin, Didier.** 2016. *La fuerza del orden: una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Favret-Saada, Jeanne.** 2005. “Ser afetado”. Traducido por Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, 13: 155-161. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>
- Flores Martos, Juan Antonio.** 2014. “Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos adoptados”. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 9 (2): 116-140. <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/32808>
- Garriga Zucal, José.** 2007. “Haciendo amigos a las piñas”: violencias y redes sociales de una hinchada de fútbol. Buenos Aires: Prometeo.
- Goldman, Marcio.** 2003. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografía, antropología e política em Ilheus, Bahia. São Paulo”. *Revista de Antropologia* 46 (2): 445-476. <https://www.scielo.br/pdf/ra/v46n2/a12v46n2.pdf>

- . 2006. "Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica". *Etnográfica* 10 (1): 161-173. http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0873-65612006000100008&lng=es&nrm=iso&tlng=pt
- Guber, Rosana.** 2007. "Identidad social villera". En *Constructores de otredad: una introducción a la antropología social y cultural*, organizado por Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas, 151-166. Buenos Aires: Antropofagia.
- Hathazy, Paul.** 2014. "Inseguridades interpeladas. Políticas contra el crimen y ciudadanías en la Córdoba neoliberal". En *Merodear la ciudad: miradas antropológicas sobre espacio urbano e "inseguridad" en Córdoba*, organizado por Natalia Bermúdez y Malena Previtali, 27-55. Córdoba: Idacor; UNC.
- Liberatori, Marina.** 2014. "Y sí, vivo en una villa. Una etnografía sobre los miedos y peligros en Villa La Tela (Córdoba)". Tesis de Maestría en Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- . 2016. "El mal que puede volver. Antropología de los sentidos sobre el mal, experiencias con santos populares y relaciones sociales en Villa La Tela (Córdoba)". Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- . 2019. "Las ambigüedades del miedo: un análisis etnográfico sobre inseguridades en una villa de Córdoba, Argentina". *Revista Etnográfica* 23 (1): 22-47. <https://doi.org/10.4000/etnografica.6255>
- Malinowski, Bronislaw.** (1926) 1998. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Martín, Eloísa.** 2007. "Aportes al concepto de religiosidad popular: una revisión de la bibliografía argentina de los últimos veinticinco años". En *Ciencias sociales y religión en América Latina*, coordinado por María Julia Carozzi y César Ceriani Cernadas, 30-54. Buenos Aires: Biblos.
- Mauss, Marcel.** 1971. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- . 2010. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.
- Meintjes, Louise.** 2017. *Dust of the Zulu: Ngoma aesthetics after apartheid*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Míguez, Daniel.** 2008. *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- . 2012. "Canonizaciones y moralidades en contextos de pobreza urbana. Las lógicas del orden y la transgresión en la Argentina de fines del siglo XX". *Cultura y Religión* 6 (1): 241-274. <https://www.revistaculturayreligion.cl/index.php/culturayreligion/article/view/60>
- NuestraCiudad.info.** 2017. "Barrio Villa La Tela". https://nuestraciudad.info/portal/Villa_La_Tela.C%C3%B3rdoba.CBA
- Ortner, Sherry.** 1995. *Resistance and the problem of ethnographic refusal*. Cambridge: Cambridge University Press.

- . 2009. *Resistencia densa: muerte y construcción cultural de agencia en el montañismo himalayano*. Buenos Aires: Idaes; Universidad Nacional de San Martín.
- Pita, María Victoria.** 2015. “Seguridad ciudadana y acceso a la justicia: la gestión y los dilemas de las conflictividades locales”. Ponencia presentada en el IX Encuentro de la Red Latinoamericana de Antropología Jurídica (Relaju), Pirenópolis Goiás, 30 de septiembre -2 de octubre.
- Plaza Schaefer, Valeria y Pablo Semle.** 2010. *Seguridad y política criminal desde la perspectiva de los derechos humanos*. Córdoba: UNC.
- Previtali, María Elena.** 2012. *Andar en la calle y rescatarse: una etnografía sobre jóvenes, familias y violencias en Villa El Nailon, Córdoba*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Puex, Nathalie.** 2003. “Las formas de la violencia en tiempos de crisis: una villa miseria en el conurbano bonaerense”. En *Heridas urbanas: violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa*, editado por Alejandro Isla y Daniel Míguez, 35-70. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
- Quirós, Julieta.** 2006. *Cruzando la Sarmiento: una etnografía sobre piqueteros en la trama social del sur del Gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Antropofagia.
- . 2014. “Etnografiar mundos vívidos. Desafíos de trabajo de campo, escritura y enseñanza en antropología”. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales* 17: 47-65. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/4914>
- Reguillo, Rosana.** 2006. “Los miedos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica”. *Etnografías Contemporáneas* 2: 54-75.
- Semán, Pablo.** 2001. “Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea”. *Ciencias Sociales y Religión* 3: 45-74. <https://doi.org/10.22456/1982-2650.2169>
- Skartveit, Hanna.** 2009. *Ángeles populares: la formación social y espiritual de Gilda y Rodrigo*. Buenos Aires: Idaes; Universidad Nacional de San Martín.
- Svampa, Maristella.** 2010. “Civilización o barbarie: de ‘dispositivo de legitimación’ a ‘gran relato’”. Ponencia presentada en el seminario “200 años de historia argentina el difícil proceso de construcción de una nación”, Centro Haroldo Conti, Ciudad de Buenos Aires, 12-14 de mayo.
- Zaluar, Alba.** 1997. “O crime e a não-cidadania: os males do Brasil são”. En *O mal a brasileira*, organizado por Patrícia Birman, Regina Novaes y Samira Crespo, 109-135. Río de Janeiro: UERJ.

La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia*

Protest song and countercultural discourses of resistance in 1960s Colombia

Joshua Katz-Rosene**

Franklin & Marshall College, Estados Unidos

DOI: 10.22380/2539472X.2015

RESUMEN

Este ensayo examina tres movimientos contraculturales que cautivaron a un amplio sector de la juventud en las principales ciudades de Colombia durante la década de los sesenta: el movimiento de la canción protesta, la subcultura del *rock and roll*, cuya identidad local se denominó nueva ola, y el nadaísmo, un movimiento literario de vanguardia. Analizo las correspondencias y discontinuidades entre las formas en que los participantes de estos movimientos concibieron los medios ideales para llevar a cabo la resistencia social, cultural y política. Sostengo que, si bien hubo tensiones fundamentales entre los “discursos de resistencia” asociados a cada una de estas corrientes contraculturales, su convergencia a finales de la década de los sesenta facilitó el surgimiento de una variante comercial de canción protesta.

Palabras clave: canción protesta, nadaísmo, nueva ola, resistencia.

ABSTRACT

This essay examines three countercultural-oppositional movements that captivated a wide swath of youth in Colombia's biggest cities during the 1960s: the canción protesta (protest song) movement, the rock and roll subculture denominated as nueva ola (new wave), and nadaísmo, a rabbleroising avant-garde literary movement. I analyze the correspondences and discontinuities in the ways adherents of these movements conceived of the ideal means to carry out social, cultural, and political resistance. While there were fundamental tensions between the “discourses of resistance” linked to these three countercultural streams, I argue that their convergence in the late 1960s facilitated the emergence of a commercial form of canción protesta.

Keywords: protest song, *nadaísmo*, new wave, rock and roll, resistance.

* El autor agradece a Gloria Bongcam, Pablos Gallinazo, Mario Osorio Marín, Norman Smith, Ana Valencia, Ricardo Waldmann y muchos otros por compartir sus recuerdos de los acontecimientos discutidos en este artículo. Gracias a Daniel Castelblanco por su magnífica traducción, a una subvención de Franklin & Marshall College por el soporte económico y al equipo de la RCA. Este artículo fue originalmente publicado en inglés en la revista *Resonancias* (Pontificia Universidad Católica de Chile) 24, n.º 47, <https://doi.org/10.7764/res.2020.47.3>

** josh@telepath.ca / <https://orcid.org/0000-0003-3736-007X>

Introducción

El 16 de julio de 1971 se inauguró el Segundo Festival de la Canción Protesta Coco de Oro en medio de una controversia en San Andrés, territorio insular de Colombia en el mar Caribe. El principal descontento que expresaron sus participantes giraba en torno a la composición del jurado que presidiría el evento central del festival: el concurso por la mejor canción protesta. Haciendo eco del rechazo generalizado hacia la presencia de funcionarios del Gobierno en el jurado, un columnista preguntó deliberadamente:

¿Qué diablos tiene que hacer en un festival de protesta el ministro de Gobierno? ¿Cómo se puede asegurar imparcialidad en el dictamen si un defensor oficioso y oficial del establecimiento está encargado de dar su voto sobre las canciones? [...] Porque entre los jurados hay, no uno, sino varios, delegados de un gobierno que no es propiamente revolucionario. Ellos tendrán buen cuidado de que las canciones elegidas no sean “muy fuertes” y de que el estado de sitio se extienda a las obras presentadas. (“Contenido” 1971, 18)

El periodista aludía al Estatuto de Seguridad promulgado a principios de 1971 por el gobierno conservador de Misael Pastrana en respuesta a las crecientes protestas estudiantiles, sindicales y campesinas, mediante el cual fueron prohibidas aquellas reuniones de orientación política que pudieran “perturbar la paz” (citado en Archila Neira 2003, 105). El periodista pudo haberse preguntado: ¿cómo serían apreciadas algunas de las canciones inscritas en el concurso —como *Destino la guerrilla*— si los miembros del jurado invocaban las restricciones propias del estado de sitio? Esta canción ensalza a las guerrillas marxistas que entonces estaban en guerra con el Estado colombiano:

Caminando, caminando
La guerrilla es un amor
Echan pata que da miedo
Viva la revolución

Pese a las curiosas invitaciones a representantes del Gobierno para servir como jueces, la composición general del jurado estuvo en consonancia con el carácter multidimensional del festival. Varias figuras destacadas en el ámbito cultural a nivel nacional integraron la mesa de jurados: Santiago García, director de la Casa de la Cultura —identificada con el Partido Comunista— en el centro de Bogotá; el poeta Gonzalo Arango, fundador del movimiento nadaísta; el locutor y productor Alfonso Lizarazo; el empresario local Nicolás Jackaman; y periodistas del diario *El Tiempo*, entre otros.

La oferta musical del festival también fue variada. Entre los cantantes de música protesta más representativos de Colombia estuvieron Pablus Gallinazo, compositor de *Destino la guerrilla*, y el dúo Ana y Jaime. Ambos grupos habían estado involucrados en el reciente florecimiento de la canción protesta en la Casa de la Cultura de Bogotá, pero también estaban trabajando con Alfonso Lizarazo y la industria mediática que se había construido en torno a la escena rockera de la nueva ola para promover su música. Las invitaciones que ciertos artistas recibieron para actuar en el festival, como la estrella Harold y la banda de rock Los Flippers, acentuaron los lazos que existían entre algunos practicantes de la canción protesta y la nueva ola durante este periodo. Aunque la presencia de figuras nuevaoleras estuvo en consonancia con la tendencia generalizada, también fueron invitados cantantes de pop que no tenían una relación previa con la canción protesta (“II Festival de la Canción” 1971).

Mientras el jurado determinaba qué clase de canciones recibiría los premios más destacados del concurso de canción protesta, los periodistas que cubrían el evento sintieron que las composiciones interpretadas no estaban a la altura del festival. Un periodista con el seudónimo de Samuel (1971a) lamentó que pocos participantes trabajaran seriamente en el campo de la canción protesta. En su opinión, Ana y Jaime —quienes obtuvieron el tercer lugar con una canción titulada *Obreros*— deberían haber ganado el primer premio en razón a que su principal línea de trabajo artístico había sido como cantantes de protesta. Su valoración general del festival se resumió en el título que dio a uno de sus artículos: “Festival de San Andrés más canción que protesta” (Samuel 1971b)¹. La periodista de *El Tiempo* Alegre Levy, quien formó parte del jurado, ratificó muchas de las preocupaciones de Samuel. Ella se quejó de la reunión aleatoria de artistas que cantaban canciones “que tenían de todo menos contenido de protesta”, mas reconoció que el artista venezolano Manuel de la Roche “trajo una canción verdaderamente de protesta titulada ‘Café y petróleo’” (Levy 1971, 17). Levy esperaba que las ediciones futuras del festival fueran más consistentes con lo que ella veía como el espíritu de la canción protesta: “Deseamos que el próximo año haya más protesta, más pueblo y menos establecimiento” (Levy 1971, 17).

Al final, el Coco de Oro a la mejor canción protesta fue para el intérprete bogotano Sergio Torres, por su cumbia *No trabajo más*. A pesar de que Torres no estaba vinculado al movimiento de la canción protesta, su letra era consistente con gran parte del repertorio de la música protesta de la época, pues presentaba una denuncia marxista más bien superficial contra la explotación capitalista:

1 También advirtió que el costo de la entrada (50 pesos) excluía “[al] pueblo, quien es al que debe ir dirigido el mensaje” (Samuel 1971b, 19).

Coro

No trabajo más

Pa ningún patrón

Solo espero ya

La Revolución

[...]

Trabajando arando la tierra

Pa sembrar el algodón

Mientras las utilidades

Las disfruta mi patrón.

En un desconcertante final, el trofeo a la mejor canción protesta fue otorgado por el embajador de Guatemala, un país gobernado por un coronel de mano dura que perseguía a la oposición de izquierda sin piedad (“Entrega del ‘Coco de Oro’” 1971).

* * *

La extensa cobertura periodística del Festival Coco de Oro de 1971 nos proporciona una amplia visión de los itinerarios de la canción protesta solo algunos años después de que esta categoría se estableciera en Colombia. Al expresar sus convicciones sobre qué tipo de artistas y canciones debían participar en un festival de ese género, qué personas debían ser sus jurados y qué público era el más apropiado para recibir sus mensajes, aquellas personas que se mostraron decepcionadas por la escasez de legítima protesta en el evento estaban articulando los principios de lo que habría de convertirse en el núcleo discursivo de la canción protesta. No obstante, el simple hecho de verse obligadas a expresar sus posturas demuestra que enfrentaban percepciones antagónicas sobre aquello que constituye el género. De hecho, los comentarios acalorados que suscitó la diversidad de organizadores, artistas, jueces y asistentes al festival son testimonio del choque que existía en ese momento entre varios discursos de la cultura popular colombiana.

En este artículo examino tres corrientes contraculturales que cautivaron a gran parte de la juventud en las ciudades más grandes de Colombia durante la década de los sesenta: el nadaísmo, la nueva ola y la canción protesta. Después de describir su desarrollo, analizo las similitudes y diferencias entre las formas en que los adeptos de dichos movimientos concibieron los medios ideales para efectuar cambios culturales y políticos. Evidentemente, entre quienes se encontraban en el núcleo de estos movimientos existieron tensiones fundamentales alrededor de sus diversas posturas sobre cómo hacer resistencia. Los activistas

comunistas que inicialmente cultivaron la canción protesta fueron particularmente desdeñosos de las que percibían como artificiosas tácticas revolucionarias asociadas a otros campos contraculturales. Sin embargo, es claro que hubo interacción y admiración recíproca entre los exponentes de distintas corrientes; la realidad para la mayoría de los jóvenes urbanos era la de un entorno contracultural multidimensional que ofrecía una variedad de posibilidades para la expresión artística y la acción política.

El Festival Coco de Oro y la atención que le otorgaron los medios de comunicación convencionales fueron también síntomas de la transición en que se encontraba la canción protesta a principios de la década de los setenta, desde un movimiento de base a un fenómeno comercialmente viable. En última instancia, sostengo que el paso de la canción protesta al ámbito comercial fue acelerado por la confluencia de los *discursos de resistencia* vinculados a las tres corrientes contraculturales dominantes a finales de la década de los sesenta.

Discursos de resistencia

No está de moda escribir sobre música y resistencia en 2020. Hablando en 2014 sobre su libro *Sigue adelante: raza, poder y música en Nueva Orleans*², el etnomusicólogo Matt Sakakeeny opinó que dicho enfoque analítico era anacrónico: “¿Te imaginas [preguntó a su entrevistador Steven Feld] si hubiera organizado mi estudio en torno a estructura/agencia, resistencia/acomodación o hegemonía/complicidad hoy?” (Dilday 2014).

El argumento de Sakakeeny es bien recibido. La proliferación de investigaciones sobre resistencia en las ciencias sociales a partir de la década de los ochenta ha generado abundantes críticas sobre el empleo inconsistente del término. Las sociólogas Jocelyn Hollander y Rachel Einwohner (2004) hicieron un inventario preliminar de los principales problemas que identificaron en la literatura, los cuales giraban en torno a dos cuestiones: si los actos de resistencia deben ser reconocibles para quienes están dirigidos y sus observadores y si detrás de ellos debe haber una intención de resistencia. En su reciente libro *Conceptualizing ‘everyday resistance’ (Conceptualizando la ‘resistencia cotidiana’)*, Anna Johansson y Stellan Vinthagen (2020) proporcionan una revisión completa de las

2 La versión original del libro fue publicada en 2013 bajo el título *Roll with it: brass bands in the streets of New Orleans*.

trampas teóricas que encuentran en la producción académica sobre la *resistencia cotidiana*; aun así, la publicación de este volumen demuestra un continuo interés académico en el estudio de la resistencia.

El título del libro de Johansson y Vinthagen indica el hecho de que la mayoría de la literatura académica sobre resistencia en realidad se basa en la investigación seminal de James Scott (1985) sobre resistencia cotidiana. Scott describió esta última como conformada por acciones descoordinadas y a menudo irreconocibles, y se propuso teorizarla en respuesta a las investigaciones que se enfocaban de manera desproporcionada en el estudio de formas de resistencia coordinadas y explícitas. Pese a sus esfuerzos por diferenciar estos fenómenos, la idea de resistencia cotidiana desarrollada por Scott ha sido amalgamada en gran parte con la noción académica de resistencia en su forma indiferenciada. Esta fusión es evidente en muchos de los escritos sobre música. En su entrada sobre “Resistencia y protesta” en la *Continuum encyclopedia of popular music of the world (Enciclopedia continuum de música popular del mundo)*, por ejemplo, Dave Laing (2003, 345) estableció una diferencia entre *canciones de protesta*, a las que definió como “declaraciones de oposición explícitas”, y la “expresión de disidencia [...] codificada u opaca” que se encuentra en la *música de resistencia*. Esta definición ha sido replicada en numerosos estudios (Attfield 2017; Laine, Suurpää y Ltifi 2018; Tranmer 2019), incluyendo el libro frecuentemente citado de John Street (2012) *Music and politics (Música y política)*.

No hay duda de que debemos prestar atención a las diferentes formas en que opera la resistencia musical en los espectros entre la oposición velada y la protesta explícita, y entre la lucha a pequeña y a gran escala. No obstante, distinguir las canciones de protesta de la música de resistencia tan solo invierte un problema que Scott (1985, 297) trató de solucionar en su trabajo: la tendencia a “reservar el término ‘resistencia’ para la acción colectiva u organizada”. Si seguimos el enunciado de Laing, la resistencia musical se restringe a la expresión individual en la que los mensajes de oposición se encuentran ocultos, mientras que los cantantes de protesta hacen algo intrínsecamente distinto. Conuerdo con Moreno Almeida (2017, 3) en cuanto a que esta suposición es subjetiva.

Otro dilema se pone de manifiesto cuando reconocemos que los esfuerzos académicos por analizar la resistencia generalmente apuntan a las teorías de la resistencia cotidiana. Si, por definición, la resistencia cotidiana no tiene “ninguna conspiración leninista detrás” (Scott 1985, 31), entonces los modelos empleados para estudiarla pueden ser de limitada utilidad para investigar un repertorio musical que fue fuertemente informado por ideas marxistas-leninistas, como ocurrió en el caso de la canción protesta colombiana.

En vista de los desafíos que conlleva examinar la música de protesta a través del prisma de la resistencia, ¿por qué convertirla en un tema central de este estudio? Por un lado, porque es imperativo prestar atención a la terminología utilizada en las comunidades con las que trabajamos (Gledhill 2012, 1-2); por otro, porque la investigación sobre la resistencia cotidiana ha dado lugar a conocimientos valiosos que nos ayudan a pensar en otras formas de resistencia y acción política.

Entiendo los movimientos contraculturales discutidos en este artículo como estrechamente emparentados con discursos de resistencia. Permítanme ilustrar mediante el ejemplo de la canción protesta —una categoría a través de la cual un subconjunto de músicos y activistas en la Colombia de la década de los sesenta se esforzó por definir cómo debería ser y sonar la resistencia musical—. La mayoría de las personas involucradas en la canción protesta eran estudiantes de educación superior o personas relacionadas con organizaciones políticas de izquierda. Inspirados en los textos marxistas que devoraban, los participantes del movimiento posicionaron la canción protesta como una forma de lucha contra el sistema capitalista impuesto por la oligarquía colombiana, que sostuvo su dominación política a través de una democracia severamente restringida. Los ideólogos de izquierda invocaron *ad nauseum* el concepto de *lucha* para denotar las diferentes modalidades de resistencia a través de las cuales buscaban lograr sus objetivos. A principios de la década de los sesenta, por ejemplo, el Partido Comunista de Colombia había concretado una estrategia conocida como “la combinación de todas las formas de lucha”, mediante la que proponía impulsar su agenda a través de la política electoral y la resistencia armada, junto con huelgas, invasiones de tierras, etc. Los comentaristas debatieron enérgicamente el papel que el arte debía asumir en este marco —en otras palabras, su potencial de resistencia—. Como describo a continuación, los participantes de movimientos como el nadaísmo y la nueva ola elaboraron sus propios discursos de resistencia en conversación con un conjunto de recursos ideológicos diferentes.

Hasta ahora, he hecho énfasis en el rol de quienes participan en actos de resistencia al orientar el discurso sobre esta. Sin embargo, reconozco que la resistencia —cualquiera que sea su tipo— es “articulada discursivamente por actores, objetivos y observadores [...] debido a su entrelazamiento y relaciones interseccionales con el poder” (Vinthagen y Johansson 2013, 39). Este argumento condensa tres presunciones interrelacionadas que deseo resaltar a propósito de la manera en que concibo los discursos de resistencia. En primer lugar, amplía de forma apropiada la red de actores dentro de la cual vemos la resistencia en acción y nos obliga a prestar mucha atención a las reacciones que puede provocar —o a la falta de ellas—. En segundo lugar, reconoce los enfoques que muchos académicos

han propuesto (Abu-Lughod 1990; Gledhill 2012; Moreno Almeida 2017) —inspirados por Foucault (1978)— en torno a la relación infinitamente compleja entre resistencia y poder. Finalmente, el postulado de Vinthagen y Johansson habla de la importancia de cuestionar “las tácticas discursivas que imbuyen los actos de resistencia con sus significados particulares” (McDonald 2013, 28), en contextos históricos y sociales específicos (Johansson y Vinthagen 2020, 6).

En las páginas siguientes me enfoco en los contextos que forman el telón de fondo de mi investigación sobre música, protesta y resistencia en Colombia.

La Violencia, el Frente Nacional y la primera generación de guerrillas

Desde mediados del siglo XX, los colombianos han estado lidiando con las consecuencias que dejó el periodo de más de diez años de violencia política sectaria que se conoce como La Violencia. Su inicio suele estar vinculado al 9 de abril de 1948, fecha en que fue asesinado en Bogotá el líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, cuya retórica de tintes socialistas le había traído enorme popularidad. Este hecho desató el Bogotazo, varios días de disturbios masivos en la capital que se extendieron a otras localidades y se tradujeron en incesantes enfrentamientos entre simpatizantes de los principales partidos políticos del país, el Liberal y el Conservador. Irónicamente, fue necesario un golpe del general Gustavo Rojas Pinilla en 1953 para dar un respiro a la violencia. Sin embargo, a medida que avanzaba la dictadura, los niveles de violencia resurgieron y los partidos oficiales pronto desconfiaron de los esfuerzos de Rojas por permanecer en el poder.

En 1957 los votantes aprobaron un plebiscito que autorizó la creación del Frente Nacional (FN), un sistema que garantizaba la representación equitativa de liberales y conservadores en los órganos legislativos y la alternancia de la presidencia entre los partidos durante los siguientes dieciséis años. Sin duda, el pacto allanó el camino para terminar con La Violencia en mayúscula, pero el acuerdo bipartidista marginó a las fuerzas políticas alternativas, situación agravada por el contexto generalizado de la Guerra Fría. Con el triunfo de la Revolución cubana, tan solo un año después de la creación del FN en 1958, la contención del “fantasma comunista” se convirtió en una prioridad para los sucesivos presidentes del acuerdo (Archila 2003, 93). De hecho, desde mediados de la década de los sesenta, las primeras líneas de combate en el conflicto colombiano se volvieron a trazar entre el ejército colombiano y un puñado de guerrillas recién fusionadas.

Las teorías revolucionarias del “Che” Guevara influyeron en la creación de algunos de los primeros grupos guerrilleros comunistas en Colombia. El Ejército de Liberación Nacional (ELN), por ejemplo, fue fundado en 1964 por radicales de clase media que recibieron entrenamiento militar en Cuba. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), por otro lado, surgieron en 1966 a partir de la unión de una multitud de grupos de autodefensa campesina que se habían formado bajo la influencia del Partido Comunista durante La Violencia. Al año siguiente se creó el Ejército Popular de Liberación (EPL) como la rama armada del Partido Comunista Marxista-Leninista, una facción maoísta que se separó del Partido Comunista de Colombia (PCC).

Uno de los sectores entre los que la guerrilla reclutó nuevos combatientes fue el movimiento estudiantil universitario. Una expresión común entre los organizadores estudiantiles durante este periodo fue “irse pa’l monte”, que evoca las remotas zonas montañosas donde se refugiaban las guerrillas (Beltrán 2002, 169). Los relatos de las actividades del movimiento estudiantil durante la década de los sesenta muestran un ciclo continuo de protestas que fueron enfrentadas por las autoridades con el cierre de universidades, así como con su ocupación policial y militar. Estas respuestas represivas lanzaron a los líderes estudiantiles a los brazos abiertos de las alas juveniles de los partidos de izquierda y, a partir de entonces, la organización estudiantil estuvo dominada por la Juventud Comunista (JUCO) y los grupos izquierdistas rivales (Archila 2003).

Nadaísmo

El nadaísmo [...] más que una manifestación tardía de nuestro débil vanguardismo estético, fue la protesta de una intelectualidad de orígenes más o menos plebeyos contra la oficialidad cultural que había dado licencia moral de funcionamiento a los mecanismos de la violencia política. [...] La violencia política había incitado, pues, la existencia de los desplantes nadaístas en una sociedad que sacralizó con bendiciones, rezos y camándulas los rituales de mutilación, desollamiento e incineración que se repetían sin piedad. (Loaiza 2004, 86)

Como deja en claro el historiador Gilberto Loaiza, el movimiento literario nadaísta que surgió en 1958 fue en gran medida una respuesta a la violencia que azotó a Colombia durante la década previa. De hecho, el impulso inicial del movimiento estuvo ligado a acontecimientos políticos que marcaron la disminución

de La Violencia y el inicio del Frente Nacional. En 1957 Gonzalo Arango, fundador del nadaísmo, había trabajado como delegado suplente en la Asamblea Nacional Constituyente que tenía la intención de extender el régimen de Gustavo Rojas Pinilla. Cuando el general renunció ese año en medio de una creciente oposición, Arango huyó a Cali para refugiarse de la reacción violenta contra los partidarios rojistas en la ciudad de Medellín (Romero 1988, 35). Una vez en Cali, redactó el *Primer manifiesto nadaísta* que publicó al regresar a Medellín en 1958. En este texto fundacional, propuso que el nadaísmo era “un estado del espíritu revolucionario” que pretendía desacreditar todas las facetas del “orden establecido” y destacó el dominio poético como el frente en el que se libraría la batalla con la sociedad colombiana (Arango 2013).

En sus esfuerzos por socavar todas las facetas de la tradición nacional, los nadaístas exhibieron un “cosmopolitismo feroz” (Romero 1988, 39) y construyeron su postura inconformista bajo la guía de luminarias literarias y filosóficas extranjeras (Pedersen 1971, 355). Sus influencias fundamentales incluyeron el existencialismo de Jean-Paul Sartre (Lagos 1977, 104) y el movimiento surrealista (Romero 1988, 77-78). Desde principios de los sesenta, diversas corrientes de la contracultura estadounidense también ejercieron un impacto creciente. Cuando el poeta Elmo Valencia se unió a los nadaístas de Cali en 1960 tras concluir sus estudios en Estados Unidos, aportó sus conocimientos sobre los *beatniks* estadounidenses. A finales de la década, la lucha de los nadaístas por romper las convenciones en torno a la vestimenta, la longitud del cabello y las relaciones sexuales encontró resonancia en la cultura *hippie* euroamericana. Los nadaístas más prominentes defendieron a los emisarios de los *hippies* que aparecían a través de los medios masivos de comunicación (por ejemplo, Los Beatles y Bob Dylan) y muchos de ellos experimentaron con drogas.

Si bien los nadaístas eran ambivalentes frente a la política organizada, la cita que introduce esta sección alude a una institución que fue el blanco inequívoco de su ira: la Iglesia católica. Conocida por sus tendencias conservadoras y vínculos con los partidos políticos dominantes, la Iglesia colombiana fue acusada incluso de fomentar el derramamiento de sangre durante La Violencia. En las décadas previas, su control sobre la vida social y política en Medellín fue omnipresente (Tirado 2014, 212). Los nadaístas se propusieron atacar este símbolo del *status quo* desde un principio. En 1959 un grupo de ellos interrumpió la misa en la basílica de Medellín, destruyó las hostias de la comunión y fumó cigarrillos antes de ser perseguidos por una turba enfurecida (Romero 1988, 40-41).

Nueva ola

Durante los mismos años en que los intelectuales de Medellín y Cali sentaban las bases del nadaísmo, el *rock and roll* llegó a Bogotá y generó una subcultura vigorosa. A finales de los años cincuenta, el locutor Carlos Pinzón se convirtió en el promotor más destacado del *rock and roll* norteamericano a través de su programa en la emisora radial Nuevo Mundo (Pérez 2007, 27-29; Riaño 2014). Sembrando las semillas para el desarrollo de una escena local de rock en español, esta y otras estaciones de la capital pronto comenzaron a transmitir las versiones de ciertos éxitos del *rock and roll* estadounidense grabadas en español por bandas mexicanas y argentinas. Entre las primeras agrupaciones formadas en Colombia a principios de la década de los sesenta estuvieron Los Speakers y Los Flippers, que impulsaron el desarrollo del rock nacional al componer canciones originales.

El término *nueva ola* fue acuñado en Argentina al concluir la década de los sesenta para denotar los estilos de *rock and roll* extranjeros que se estaban infiltrando en las ondas radiales, junto con sus exponentes locales (Manzano 2010, 19, 35). Puesto que estos artistas ocuparon un lugar destacado en las listas de las primeras estaciones radiales que dedicaron parte sustancial de su programación al *rock and roll* en Colombia, la expresión *nueva ola* pasó a usarse de forma genérica para identificar toda la música derivada del rock que estas transmitían (Riaño 2014). Aprovechando la creciente popularidad del género, en 1963 Carlos Pinzón inició un nuevo canal enfocado en la nueva ola para la cadena Caracol. Radio 15, como se bautizó la emisora, pasó a manos de Alfonso Lizarazo, quien también heredó un programa llamado *El show de los frenéticos*, que semanalmente transmitía un concurso de talentos en vivo. En 1965 Radio Cordillera estrenó un espectáculo similar llamado *El club del clan* y al año siguiente se emitió una adaptación para la televisión. Programas como estos se convirtieron en el principal medio a través del cual los músicos de la nueva ola lanzaron sus carreras.

Hasta alrededor de 1968 se habían hecho pocos esfuerzos por establecer distinciones clasificatorias entre los diferentes tipos de artistas agrupados en la categoría de *música juvenil* que tomaba al país por asalto. Aunque con frecuencia era etiquetado como nueva ola, el *rock and roll* hecho en casa a mediados de la década de los sesenta también se conocía en Colombia como *go-gó* y *ye-yé*, términos supuestamente derivados de las exclamaciones cantadas con frecuencia en el *rock and roll* en inglés (Riaño 2014). Hacia 1967-1968, sin embargo, los sonidos más mesurados de la nueva ola —o *go-gó/ye-yé*— comenzaron a distinguirse de la orientación ideológicamente más inconformista y musicalmente progresiva

de los artistas de rock que intentaban mantenerse al día con las tendencias internacionales. Como escribe Umberto Pérez (2007):

Es importante aclarar que para entonces la nueva ola ya se diferenciaba del rock. A ella pertenecían sobre todo los cantantes solistas y la gente de “El club del clan”, las canciones eran poco rebeldes o contestatarias, se encontraban alejadas de los ritmos acelerados del rock y se acomodaban más fácilmente a los oídos de los adultos. (65)

De hecho, como veremos, en el curso de unos pocos años la línea que separaba al rock de una categoría musical que se definía por su postura contestataria —la canción protesta— se volvió algo borrosa.

Canción protesta

Mientras el nadaísmo se aproximaba a su décimo aniversario y la nueva ola alcanzaba su auge, otro movimiento cultural de orientación juvenil tomaba forma entre los círculos de izquierda. Hacia 1966-1967 un pequeño grupo de músicos comenzó a actuar en sindicatos, universidades y espacios comunitarios en Bogotá en conjunto con el PCC y la JUCO. Estos fueron los primeros artistas colombianos en ser identificados con la etiqueta de *canción protesta*. En noviembre de 1967, un reportaje sobre la celebración del cincuentenario de la Revolución rusa, publicado en el semanario del PCC, *Voz Proletaria*, afirmaba que Pablus Gallinazo, quien actuó en el evento, era “tal vez el mejor exponente de la nueva tendencia bautizada como la canción protesta” (“Grandioso acto” 1967). Varios meses después, un grupo de cantantes que incluía a Aída Pérez, Juan Sebastián y Eliana ofreció un “recital de canciones de protesta” en una exposición de dibujos vietnamitas en la Casa de la Cultura (“Noticiero cultural” 1968).

La idea de cultivar una categoría musical distinta denominada *canción protesta* parece haber venido de Cuba. Allí se llevó a cabo en 1967 el Encuentro Internacional de la Canción Protesta y, si bien Colombia no estuvo representada en el evento, es probable que aquellos activistas del PCC que habían establecido vínculos con Cuba transmitieran noticias desde la isla. Músicos activistas como Alejandro Gómez Roa, quien había actuado frente a Fidel Castro en La Habana en 1960 (Emanuelsson 2014), habrían sido conscientes de que dicho encuentro condujo a la creación del Centro de la Canción de Protesta en la Casa de las Américas de La Habana (Díaz 1994, 126-133). Gómez y sus compañeros se inspiraron para formalizar su propio trabajo de manera semejante.

El 24 de abril de 1968 se inauguró el Centro Nacional de la Canción Protesta (CNCP) en la Casa de la Cultura de Bogotá, con el objetivo de crear un “movimiento que aglutine por medio de las canciones a un vasto sector de la juventud inconforme” (“Canciones de protesta y esperanza” 1968). Pese al aire institucional que evoca su nombre, el conjunto variable de músicos involucrados en el CNCP inicialmente continuó haciendo su trabajo de la misma forma en que lo había hecho durante los años previos a su fundación. Si bien daban recitales en el centro mismo, siguieron siendo convocados para amenizar eventos organizados por la JUCO.

Durante el periodo comprendido entre 1968 y 1969 se gestaron varias de las iniciativas que el CNCP lanzó a partir de 1970. Ese año, comenzó a albergar peñas semanales para “poetas, cantantes de baladas, canción protesta y música folclórica” (“Programación” 1970). Las peñas se inspiraron en la ahora famosa Peña de los Parra (Gómez 1973), fundada en Santiago de Chile en 1965 por los cantantes de nueva canción Isabel y Ángel Parra. En 1968 el dramaturgo chileno Gustavo Gac y la actriz colombiana Perla Valencia —quienes habían realizado una gira llevando un espectáculo de música y poesía desde Chile hasta Colombia— se establecieron como miembros integrales de la Casa de la Cultura y transmitieron su conocimiento sobre el ambiente de la peña chilena en el que la nueva canción prosperaba (Flores 1994, 145).

En septiembre de 1970 Gac, Valencia y otros organizaron el Primer Festival de la Canción Protesta, un evento de una semana de duración auspiciado por el CNCP. Con la clara intención de difundir entre un público más amplio el trabajo político-artístico que venían cultivando, los coordinadores invitaron a músicos de varios países de Latinoamérica, programaron conciertos en sedes sindicales, universidades y barrios populares, y trataron de conseguir que fueran emitidos por radio y televisión. Al menos una docena de artistas participaron (“Organizan festival” 1970).

Un periodo de intensa actividad continuó en el CNCP hasta principios de 1971, cuando el Centro se asoció con ciertos sindicatos para reformular las peñas semanales como Sábados Obreros. El objetivo de esta serie de presentaciones fue generar interés en la retórica marxista de parte del sujeto social que los músicos del CNCP evocaban con frecuencia en los textos de sus canciones: el obrero. Si bien el costo de entrada a las peñas era de diez pesos (Gac y Valencia 1970), a los trabajadores afiliados al sindicato se les ofreció la entrada a los Sábados Obreros por solo un peso (“Los sábados obreros” 1971).

Discursos divergentes

Las diferencias entre las tres expresiones (izquierda, nadaísmo y rock) eran enormes y obvias. Mientras los dos primeros poseían algún grado de organización e ideología, el rock aparecía como un fenómeno amorfo y confuso. [...] Sin embargo, solo el nadaísmo comprendió el significado de esta manifestación juvenil y de alguna manera se vinculó a ella mediante lazos de amistad y pequeñas contribuciones literarias. [...] Los comunistas y otros grupos revolucionarios no entendieron el fenómeno y lo ubicaron en los casilleros tradicionales de penetración imperialista y propuesta alienante. [...] Y es que para la época el mensaje hippie de paz y amor no encajaba con la reciente tragedia de Camilo Torres y el torrente de revolución armada que recorría el país. (Giraldo 1997, 15)

Como observa Jorge Giraldo, había límites claros y, en ocasiones, infranqueables que separaban las formas en que los adeptos del nadaísmo, la nueva ola, el rock *hippie* y la canción protesta concebían la resistencia a la cultura dominante y al sistema político-económico. En este apartado analizo las múltiples discontinuidades entre los discursos de resistencia fomentados en torno a estas corrientes contraculturales. En la siguiente sección identifico las convergencias entre los artistas, las audiencias y los contextos de intervención artística asociados con cada uno durante los años finales de la década de los sesenta.

La política de la nada

Aunque el repudio de los nadaístas a la cultura impuesta por las élites de los partidos políticos tradicionales y la Iglesia católica coincidió con ciertas posturas de la izquierda, su relación con la izquierda política fue tensa. Como escribió el poeta nadaísta Eduardo Escobar (1976): “El nadaísmo nada tiene que decir en el conflicto del capitalismo y el comunismo. [...] No va dirigido a las masas obreras ni campesinas” (8). No hace falta decir que aquí hay una discrepancia irreconciliable con la premisa fundamental del marxismo, una ideología que los grupos comunistas buscaban comunicar sobre todo a los trabajadores y campesinos. En una valoración del nadaísmo con motivo de su vigésimo aniversario, Escobar afirmó: “Nuestras relaciones con la izquierda han sido, desde la complicidad en el trabajo hasta nuestra indiferencia y su franco rechazo” (“Lo que dejó la tempestad” 1979). Sin embargo, continuó enfatizando que los nadaístas habían sido categóricos en cuestiones políticas clave, como su apoyo inquebrantable a la Revolución cubana.

Dada su irreverencia hacia las instituciones y figuras intelectuales y políticas de todo tinte, no es de extrañar que los nadaístas mismos fueran objeto de mucha crítica. Si bien la condena del clero y las élites era predecible, aquellos izquierdistas que podrían haber guardado cierta simpatía por el nadaísmo en virtud de su actitud antisistema criticaron su enfoque escandaloso por considerar que no se apartaba verdaderamente de los valores burgueses (“Del nadaísmo al oficialismo” 1968). Escobar rebatió estos puntos de vista argumentando que la izquierda no podía comprender la proposición revolucionaria del nadaísmo y su “afirmación del cuerpo, de la vida, la tierra, el amor y la negación de absolutos” (“Lo que dejó la tempestad” 1979, 27).

Como señaló Giraldo Ramírez en la cita anterior, hubo muchos puntos de intersección entre el nadaísmo y el mundo de la nueva ola a fines de la década de los sesenta. Mientras que a los nadaístas se les ha atribuido el mérito de inyectar un mínimo de conciencia social en la escena de la nueva ola, para algunos izquierdistas el acercamiento entre los dos campos fue una prueba más de la retórica vacía del nadaísmo. Como dijo un conocido actor involucrado con el EPL, los nadaístas “se quitaron la careta de falsos rebeldes para unirse al go-gó reaccionario” (Aliocha 1967).

Resistencia de pelo largo

Comentarios como este ilustran la profunda sospecha con que los militantes de izquierda veían a los nuevaoleros y al movimiento *hippie* que llegó a Colombia a finales de los años sesenta y pasó a estar estrechamente relacionado con la música rock (Tirado 2014, 174). Aunque su espíritu fundamentalmente rebelde es un tropo recurrente en la historiografía del rock colombiano, las políticas de la cultura temprana del *rock and roll* estaban decididamente mezcladas. A mediados de la década, la cultura musical de la nueva ola celebró un hedonismo juvenil que se vivía en los bailes de fin de semana en torno a los que giraba la escena. Como dijo Eduardo Arias (2000), “no creo que la música de entonces tuviera una carga más allá del somos jóvenes y queremos divertirnos a nuestra manera” (112).

Las clases media y alta de las que provenían muchos músicos y seguidores de la nueva ola socavaron de manera semejante sus credenciales de oposición. Antes de abrazar el potencial de la música go-gó para canalizar ideas nadaístas, Gonzalo Arango reflexionó: “Lo ye-yé es una generación que se sacude [...] la nada de su vida burguesa. La lástima es que esa sacudida no conduce a nada. Es una generación que ni siquiera se rebela en un sentido creativo” (Osorio 1966, 11).

Entre las bandas, las posiciones políticas variaban considerablemente. En respuesta a preguntas sobre si apoyaban una revolución en Colombia, uno de los integrantes de Los Flippers afirmó que “de cierto modo nosotros tocamos para olvidarnos de las cuestiones sociales”, mientras que otro indicó que favorecía una revolución al estilo cubano (“Todo lo que hay que saber” 1966). Un grupo de jóvenes músicos de *rock and roll*, que en 1967 afirmaba estar tras una “revolución” artística, zanjó un contraste explícito entre su propio enfoque y las estrategias de resistencia que favorecía la izquierda, reconociendo que “en música, pintura, canciones y escultura vamos a realizar una ‘revolución’ pacífica, sin huelgas, protestas ni nada parecido” (Ayuso 1967, 14).

Si bien había una brecha evidente entre los principios que guiaban a la mayoría de los músicos de la canción protesta y los de la nueva ola, los jóvenes involucrados con este último tipo de música abrazaron una forma de protesta generacional a través de la cual aspiraban a desafiar las nociones tradicionales sobre la vestimenta, la longitud del cabello en los hombres, la sexualidad y la música (López 1994, 72-75; Pérez 2007, 55). Aunque estas disputas —libradas en el frente cultural— no pretendían alterar el orden político o económico, los conservadores percibieron claramente una amenaza a su hegemonía. La policía de Bogotá y Medellín tenía la costumbre de detener a los melenudos, que eran conocidos como los principales adeptos de la nueva ola, y raparles la cabeza a la fuerza (Londoño 2014, 70). En ocasiones, la juventud urbana que hizo de la nueva ola su emblema musical organizaba actos colectivos de resistencia contra la denigración que sufría por parte de la cultura dominante. A finales de 1966, el destacado DJ Jaime Guerra Madrigal organizó una marcha en Medellín para protestar por la difamación de la que eran víctimas los go-gós y ye-yés en esa ciudad; una manifestación similar se llevó a cabo en Bogotá al año siguiente (“Arte y artistas” 1966a; Moannack 1967).

“Sinceridad revolucionaria”

Puede que los miembros de los partidos políticos de izquierda hayan reconocido la inutilidad de tratar de sacarles partido a las ambiguas inclinaciones opuestas de los fanáticos del rock en aquellos espacios donde ambos interactuaban. Uno de estos fue la Primera Asamblea de la Juventud en Rebelión de 1968, que contó con discursos de los líderes de las alas juveniles de varios partidos y en la que supuestamente se presentarían Los Flippers y Eliana. Después de que la policía prohibiera a los músicos ingresar con sus instrumentos al lugar (el edificio del Capitolio Nacional), el evento casi terminó debido a que “el éxodo de los

melenudos fue masivo” (“Primera asamblea” 1968, 2). Uno de los escritores de *Voz Proletaria* criticó a la mayoría de los fanáticos del go-gó que se hallaban entre la multitud, pero sugirió que aquella juventud en la que era posible “apreciar sinceridad revolucionaria, que aplaudía con entusiasmo a Camilo Torres y al Che Guevara”, debía “buscar el verdadero canal revolucionario que moviliza a la juventud a la lucha por la toma del poder bajo la dirección [del] Partido Comunista” (“Primera asamblea” 1968, 2).

Al tomar cierta distancia, podemos distinguir cuatro ejes principales en la crítica de la izquierda a la nueva ola y los *hippies*. Por un lado, como menciona Giraldo (1997, 15), las raíces extranjeras del rock permitieron que los radicales lo descartaran como síntoma del imperialismo estadounidense. En segundo lugar y siguiendo de nuevo a Giraldo, la mayoría de los *hippies* se distanciaron de los grupos comunistas en lo relativo a sus posiciones en torno a la insurrección armada. La cobertura de prensa sobre el movimiento insinuó que la juventud *hippie* del momento pertenecía a “las nuevas generaciones que han resuelto cambiar la piedra y las bombas ‘Molotov’ por una guitarra” (Hurtado 1971, 1B). En tercer lugar, la declaración de la Primera Asamblea de la Juventud en Rebelión, que priorizaba “la lucha por la toma del poder”, es evidencia del conflicto elemental entre el enfoque marxista de la lucha de clases y la “atmósfera de resistencia y de crítica a los valores imperantes” en el movimiento *hippie* (López 1994, 73-74). Por último, la sugerencia de que el Partido Comunista era la mejor ruta para trabajar en favor de un cambio revolucionario refleja los esfuerzos de las organizaciones de izquierda por monopolizar las prácticas de oposición. Si bien el fenómeno de la canción protesta había permanecido vinculado a la esfera de influencia del PCC hasta aproximadamente 1970, en 1971 la prensa identificó los conciertos de rock y los festivales del Coco de Oro como sitios clave para la canción protesta. Dada la tendencia de los activistas a seguir el dogma de sus organizaciones rígidamente, no es sorprendente que menospreciaran la música de protesta producida fuera de su jurisdicción.

Movimientos contraculturales a finales de la década de los sesenta

A pesar de las brechas ideológicas que existían entre las tres corrientes contraculturales, a partir de 1967 las figuras prominentes del movimiento nadaísta, la escena de la nueva ola y la canción protesta se entremezclaron con frecuencia.

La relación entre el nadaísmo y la nueva ola fue particularmente fructífera durante este periodo. Al encontrar en la fase go-gó de la nueva ola un aliado en su resistencia a las costumbres tradicionales, los poetas nadaístas se esforzaron por dejar su huella en la escena musical popular. Lo más destacado del Festival de Vanguardia, organizado en 1967 por nadaístas en Cali, fue un concierto que reunió a los “principales artistas go-gó” del país (Morris 1967, 14).

Poco después de ese evento, Gonzalo Arango (1967b) publicó un largo ensayo ensalzando las cualidades revolucionarias del go-gó, destacando sus afinidades con el nadaísmo y anhelando el “nuevo rumbo” hacia el que los escritores nadaístas encaminarían el movimiento go-gó “con sus canciones de protesta y sus baladas de amor” (13). A principios de la década de los setenta, la estima mutua entre los rockeros *hippies* y los nadaístas se hizo patente. En 1970 la policía arrestó al poeta nadaísta Jotamario Arbeláez junto con “cincuenta *hippies*” afuera del local donde la banda de rock estadounidense Hope se preparaba para ofrecer un concierto —que terminó siendo prohibido por la Sección de Prevención y Control de Narcóticos de la ciudad de Bogotá (“50 detenidos” 1970)—.

El vínculo entre el nadaísmo y la nueva ola fue más allá de una convivencia intermitente y entró en el ámbito de la colaboración musical. La cantante de nueva ola Eliana grabó dos álbumes de canciones escritas por nadaístas —con títulos como *Canciones de la nada* (1967)— que aludían al movimiento de forma explícita (Mesa 1967). En relación con esta obra, Gonzalo Arango escribió que “funde dos generaciones: el nadaísmo y el go-gó, la poesía y la música”³.

Otra asociación artística clave fue la que formaron Arango y la banda de rock de Medellín Los Yetis. En 1967 Arango publicó un extenso reportaje sobre la banda, en el que elogió a la generación go-gó por actuar como contrapunto a los medios violentos a través de los cuales muchos en Colombia habían resuelto lidiar con sus frustraciones: “Toda esa furia en estado salvaje que se expresaba en una violencia sin objeto, se encarnó en el espíritu go-gó [...] esa generación no expresó su protesta por las armas, sino por el arte” (Arango 1967a, 66). En un segmento novelado al final de la pieza, Arango preguntó a Los Yetis por qué no escribían canciones de protesta. El integrante de la banda Juan Nicolás Estela respondió que, si Arango escribía una para ellos, la grabarían. La canción resultante fue *Llegaron los peluqueros* (Arango 1967a). Según el cantante de Los Yetis Juancho López, el texto de la canción —que incluía la línea “Mueran los peluqueros, vivan las melenas, la revolución”— expresaba una de las demandas más urgentes de los nuevaoleros masculinos: el derecho a dejarse crecer la melena.

3 Esta cita proviene de lo que parece ser un manuscrito mecanografiado por Arango acerca de la grabación (Nadaísta 2013).

Por divertida que pueda parecer hoy esta postura, recordemos que en aquel entonces la cabellera de los hombres constituía un sitio clave para el control y la resistencia social. De hecho, *Llegaron los peluqueros* fue vetada en la radio por el Ministerio de Comunicaciones (Londoño 2014, 80).

Los discursos de resistencia asociados con la nueva ola y el nadaísmo se superpusieron claramente de tal forma que, a la larga, los separaron de la canción protesta. Aun así, los valores sociales progresistas defendidos dentro de los dos primeros compartían, cuando menos, afinidades superficiales con las ideas de izquierda; además existían vínculos importantes entre la comunidad del *rock and roll*, los nadaístas y el mundo del activismo de izquierda. Los miembros de Los Young Beats, una banda formada en 1966 en Bogotá, tenían vínculos con artistas de izquierda, ensayaban en el Instituto Cultural Colombo-Soviético y transmitían mensajes políticos en sus canciones (Moreno 2003). A fines de la década de los sesenta, un número creciente de estrellas de la nueva ola se sintió atraído por el encanto contestatario de la canción protesta. En 1967 se publicó un perfil detallado del ídolo de la nueva ola Óscar Golden que gravitó en torno a su apoyo al género de canción protesta (“Que no censuren” 1967). Al menos un nuevaolero simpatizó lo suficiente con la retórica comunista que sustenta la canción protesta como para unirse a las filas de la guerrilla. En 1967 el baterista de Los Speakers aparentemente participó en el secuestro de un vuelo doméstico por parte del ELN en protesta por la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos (Behar 1985, 112). Los relatos del Festival de la Vida de 1970 —uno de los primeros grandes festivales de rock celebrados en Bogotá— proporcionan un indicador de las orientaciones políticas del movimiento *hippie* a medida que alcanzaba su cenit: los artistas cantaron sobre el “Che” Guevara y Fidel Castro, así como sobre las huelgas obreras (Levy 1970).

También hubo instancias en que los partidarios de la canción protesta abrieron espacios para los protagonistas de la nueva ola y el nadaísmo. En 1966 la JUCO invitó a grupos de go-gó a actuar durante una semana cultural y, al año siguiente, Los Young Beats actuaron en el nido de la canción protesta, la Casa de la Cultura (Moreno 2003). Reconociendo el mérito de los valores de oposición que los nadaístas expresaban en su producción literaria, los músicos involucrados con el CNCP musicalizaron algunos de sus textos. Entre los poemas nadaístas que Juan Sebastián musicalizó estaba *Tomás el Contento*, de Gonzalo Arango, que relata la historia de un joven reclutado para “defender a Wall Street en el Vietnam” (Gac y Valencia 1970, 104-105).

La producción musical descrita hasta ahora fue resultado de la inspiración mutua y las colaboraciones entre artistas fuertemente identificados con el nadaísmo, la nueva ola o la canción protesta. Sin embargo, ciertos artistas

individuales también llegaron a personificar los acercamientos entre estas corrientes. En 1966 Pablus Gallinazo obtuvo el primer premio del Concurso Nadaísta de Novela por su libro *La pequeña hermana* y se convirtió en una figura clave del movimiento (Pedersen 1971, 363). Ese mismo año, se consolidó como un actor importante en la música de la nueva ola con su composición *Boca de chicle*, que Óscar Golden convirtió en un éxito (“Arte y artistas” 1966b)⁴.

Gallinazo también estuvo involucrado en el periodo de gestación del CNCP por esta época y demostró sus credenciales comunistas actuando en el cincuentenario de la Revolución rusa. En una línea similar, la cantante Eliana se movió con facilidad entre las tres corrientes: actuó en el Festival Nadaísta de Arte de Vanguardia en 1967 y grabó canciones nadaístas, lanzó álbumes en conjunto con la industria musical que promovía la nueva ola y fue una participante habitual en los eventos del CNCP.

La canción protesta se vuelve comercial

Mientras los militantes de izquierda disputaban las formas de resistencia que el nadaísmo, la nueva ola y los *hippies* privilegiaban, algunos partidarios de la canción protesta abrieron campo a otras manifestaciones contraculturales. Los nadaístas, por su parte, rechazaron cualquier tipo de dogmatismo político, incluido el que emanaba de las diversas facciones comunistas —si bien es cierto que algunos estaban de acuerdo con los ideales de izquierda—. Varios nadaístas destacados se sintieron atraídos por las energías rebeldes de la nueva ola y el rock *hippie*. Y aun cuando ciertos segmentos de los dos últimos movimientos fueron cimentados en torno a un hedonismo y una devoción por la paz, muchos de los jóvenes involucrados en ellos simpatizaron con las ideas políticas que promovían los activistas del movimiento de la canción protesta.

Como espero que haya podido apreciarse en el resumen anterior, pese a los límites discursivos que los ideólogos de estos movimientos contraculturales pudieron haber establecido en torno de ellos, en la práctica dichos límites eran bastante fluidos para los jóvenes urbanos. Estos demostraban tener una variedad

4 Gonzalo Arango describió la canción, que parece expresar un anhelo de sensualidad, como “al mismo tiempo un poema nadaísta y un ritmo ‘go-gó’” (Arango 1967a, 12). Es importante señalar que los jóvenes de esa época interpretaban las alusiones al erotismo como formas de resistencia a la cultura que muchas personas con las que hablé veían como puritana. Un hombre de mediana edad a quien conocí en un concierto de Pablus Gallinazo en 2013 me dijo que *Boca de chicle* era contestataria precisamente por sus connotaciones sexuales.

de intereses políticos, así como una amplia gama de preferencias artísticas, y entraban y salían de diversos espacios contraculturales. A su vez, sus lealtades hacia músicos o conjuntos particulares —o, en el caso de los propios artistas, a contextos particulares de interpretación y producción— también cambiaron en forma semejante. En la sección final de este artículo, demuestro cómo este entorno dinámico allanó el camino para que la canción protesta llegara más allá de su audiencia original y se convirtiera en un producto cultural de masas. Una breve mirada a las experiencias de dos grupos de jóvenes ayudará a ilustrar esta transición.

Al tiempo que se convertían en unos de los intérpretes más activos del CNCP durante sus años de mayor actividad (1969-1971), los dúos Norman y Darío y Ana y Jaime también echaban raíces en el mundo de la nueva ola. Norman Smith e Iván Darío López habían sido miembros de Los Yetis antes de mudarse a Bogotá alrededor de 1969. Una vez en la capital, el dúo Norman y Darío actuó con frecuencia en las peñas que se celebraban en la Casa de la Cultura. Allí establecieron una relación con el poeta y militante de izquierda Nelson Osorio Marín y compusieron música para varios de sus textos. Los recuerdos que Smith guarda de ese periodo son un testimonio del abigarrado ambiente político dentro del cual él y López crearon su propio estilo de canción protesta:

Vivíamos en Bogotá y, ya sabes, las tendencias de izquierda, porque estábamos molestos y queríamos hablar de eso y ser como todos los demás revolucionarios [...] Supongo que fue bastante político. Quiero decir, o eras de la oligarquía o no lo eras [...] Otras personas eran mucho más intensas y tenían sentimientos y pensamientos más estructurados sobre por qué estaban haciendo lo que estaban haciendo [...] Nosotros estábamos como flotando con todas estas personas diferentes, pensando lo mismo pero sin adherirnos a ningún llamado o bandera en particular. (Norman Smith, entrevista, febrero de 2015)

El dúo Norman y Darío utilizó sus contactos con Los Yetis para establecer conexiones con los medios de comunicación, trabajando de cerca con Alfonso Lizarazo y actuando en *Estudio 15* —su programa de televisión orientado hacia la nueva ola—. En su breve carrera como dúo, Norman y Darío grabaron con CBS un mini-LP y un LP. La copia física que obtuve del mini-LP confirma que fue apreciada por intelectuales de izquierda: la presencia de sellos en la portada del disco indica que perteneció al Club Máximo Gorki. Puesto que lleva el nombre del pionero del realismo socialista, cuyo centro de operaciones se encontraba en el Instituto Cultural Colombo-Soviético y que anunciaba sus actividades en *Voz Proletaria*, es probable que este grupo tuviera algún tipo de relación con el PCC (“Culturales” 1970). El LP, titulado *Las primeras protestas*, parece encontrarse

en sintonía con las producciones de la nueva ola de esa época. Lizarazo fue el director artístico de la grabación y los arreglos estuvieron a cargo de Harold. Las notas en la contraportada del disco describen su contenido como “un desafío al tradicionalismo”.

El dúo conformado por los hermanos Ana y Jaime se involucró con la canción protesta al mismo tiempo que lo hicieron Norman y Darío. Al igual que Smith y López, los hermanos Valencia no estaban asociados a ningún partido político, pero se sintieron atraídos por el clima de oposición que se vivía en el CNCP:

Allí nosotros conocimos canciones sociales, como que denunciaban algo [...] Éramos muy niños, pero nos gustaba lo que contábamos, nos gustaban las canciones que ellos cantaban, nos parecían bonitas. Nos parecía que funcionaban o que la gente entendía el mensaje que se quería dar. (Ana Valencia, entrevista, marzo de 2015)

Los asistentes a las peñas quedaron encantados con el dúo, por lo que les regalaron discos y les enseñaron temas del repertorio latinoamericano de canción protesta. Nelson Osorio pidió a los jóvenes que musicalizaran sus textos y algunas de sus canciones más conocidas fueron el resultado de sus colaboraciones con él. Sin embargo, mientras Ana y Jaime se integraban al movimiento en el CNCP, Alfonso Lizarazo los alistaba para el mercado comercial, invitándolos a actuar en sus programas de talentos y preparándolos para grabar su primer LP.

Inicialmente, la comunidad del CNCP acogió a Norman y Darío y a Ana y Jaime, quienes se presentaron en el Primer Festival de la Canción Protesta, junto a los principales organizadores del CNCP. Cuando los dúos no fueron incluidos en el cartel inicial del primer Festival de la Canción Protesta Coco de Oro en 1970, sus colegas del CNCP escribieron una carta a los organizadores condenando su exclusión. Alejandro Gómez afirmó que el festival

no podía ser la expresión de lo que es la Canción Protesta. Se escogieron a los cantantes que nunca han tenido que ver con este movimiento e improvisadamente trataron de aprenderse varias canciones protesta, lo que para ellos era un género desconocido. (“Canción protesta” 1970)

Ana y Jaime y Norman y Darío —el último de los cuales fue calificado por Gómez como “uno de los mejores, si no el mejor dueto juvenil que hay en Colombia”— terminaron presentándose en el festival. Sin embargo, al igual que sucedió durante la segunda edición al año siguiente, el montaje del primer Coco de Oro en la meca turística de San Andrés fue inusitado. Organizado por el cantante de nueva ola Leonardo Álvarez, el evento tuvo como objetivo recaudar fondos para la construcción de una capilla católica en la isla y el jurado incluyó a un sacerdote local, junto con el superintendente de San Andrés, Pedro López

Michelsen, el escritor izquierdista Jaime Mejía Duque y Gonzalo Arango —otrora un crítico intrépido de la Iglesia (Samuel 1970)—.

Norman y Darío se separaron en 1971 cuando Smith se mudó a los Estados Unidos. Ana y Jaime, sin embargo, se continuaron reorientando hacia la infraestructura mediática que había sido creada para la nueva ola, al tiempo que conservaron su rótulo como exponentes de la canción protesta. Y así fue como llegaron a ser concursantes en el Festival Coco de Oro de 1971. Como se describe en la introducción a este artículo, el cartel del festival también incluyó a músicos de la nueva ola que tenían poca relación con la canción protesta. En contraste con los esfuerzos del CNCP por atraer a las clases trabajadoras reduciendo el costo de entrada a sus peñas, la tarifa de ingreso al Coco de Oro era inasequible para esa población. El festival giró en torno a un concurso de canciones que un dramaturgo de izquierda, el fundador del nadaísmo, empresarios locales, figuras de los principales medios de comunicación y funcionarios del Gobierno fueron invitados a juzgar. Muchos observadores cuestionaron la presencia de emisarios del “establecimiento” entre el jurado y existió el temor de que la composición de este llevara a la censura. Sin embargo, algunos de los jueces tenían nociones alineadas con las de los activistas del CNCP sobre lo que debería ser una canción de protesta y las canciones del repertorio popular de este género finalmente fueron premiadas.

En mi opinión, los numerosos aspectos contradictorios de los festivales del Coco de Oro y las controversias que engendraron fueron manifestaciones de la colisión entre discursos de resistencia contrapuestos. A medida que surgía una contracultura juvenil más generalizada que se basó en la combinación de diferentes corrientes, los actores ajenos a la comunidad del CNCP comenzaron a apostarle a la canción protesta. En tanto que el género empezó a ser apropiado más allá de su contexto original, las concepciones acerca de la canción protesta empezaron a apartarse de la visión cultivada en el CNCP.

Cabe destacar que aquellos artistas que habían estado involucrados con el CNCP, pero que también participaron en los festivales del Coco de Oro, transmisiones de radio y televisión y lanzamientos de álbumes con compañías discográficas, perdieron el favor de las voces más definidas políticamente en el movimiento de base. En 1973 Alejandro Gómez dijo sobre Ana y Jaime que, si bien era loable que el grupo incluyera textos de Nelson Osorio en sus discos, “[m]ás tarde se independizaron [del CNCP] y se comercializaron, desafortunadamente” (Gómez 1973). Resumiendo su opinión sobre artistas como Ana y Jaime y Pablus Gallinazo, lamentó:

Esta es a nuestro modo de ver, una canción protesta entre comillas, comercializada por las empresas disqueras que están interesadas en que esta clase de canciones sea la que más se oiga como canción protesta, mientras

que las verdaderas canciones comprometidas, las canciones revolucionarias, sí están totalmente olvidadas por tales empresas. (Gómez 1973)

En retrospectiva, las preocupaciones de Gómez no estaban del todo fuera de lugar. Lo que desde entonces ha venido a conocerse en Colombia de modo general como canción protesta es precisamente la versión que él reprobó. En mi opinión, sin embargo, su teoría acerca de una conspiración de las empresas para acabar con la genuina resistencia musical en la canción protesta es demasiado simplista. Esta conjetura desmiente el hecho de que hubo una superposición sustancial entre las canciones de protesta que se escucharon en los medios y las que aparecen en los cancioneros compilados por activistas de izquierda.

Conclusiones

Situar las expresiones contraculturales y de oposición en los discursos de resistencia en los que adquirieron sentido puede ayudarnos a comprender los itinerarios que la canción protesta recorrió a principios de la década de los setenta. Durante este periodo, los discursos asociados a la canción protesta y la nueva ola —la última de las cuales estaba inspirada en el nadaísmo— coincidieron en algunos nodos clave. Estas pequeñas superposiciones abrieron la posibilidad de que los grupos e instituciones que fomentaban la nueva ola y el rock confluyeran en la esfera de acción del género de canción protesta y tomaran algunas de sus connotaciones originales. La respuesta de los activistas de izquierda a lo que percibieron como la comercialización de la canción protesta —que comunicaba los preceptos centrales del discurso dentro del cual se desarrolló— es testimonio de la naturaleza altamente contingente de la resistencia musical. De hecho, los artistas y las canciones que los discípulos del CNCP desdeñaron cuando se quebraron los vínculos entre estos y el movimiento de base no eran distintos a los que habían aplaudido en las peñas del CNCP. Sin embargo, al ser difundidos en contextos diferentes, estos mismos gestos musicales terminaron siendo incompatibles con la concepción que tenían los comunistas acerca de la direccionalidad de la resistencia.

Enfocarse en los discursos de resistencia también ayuda a eludir la trampa de describir la música contestataria como “música de protesta” o “música de resistencia” —un dilema que proviene de la tendencia, recurrente en algunos escritos musicológicos, a proyectar las características de la resistencia cotidiana

sobre toda resistencia musical—. Desde una perspectiva más amplia, podemos considerar varias de las acciones aquí descritas (vandalizar una iglesia, escribir poemas nadaístas, bailar con lujuria al ritmo del *rock and roll*, interpretar canciones de protesta que exaltan a los grupos guerrilleros, hombres que se dejan el pelo largo, campesinos que toman las armas, etc.) como actos potenciales de resistencia que se encuentran en el espectro entre lo cotidiano/individual y lo excepcional/colectivo. En combinación con un análisis detallado, este enfoque también proporciona un marco útil para identificar las espinosas convergencias entre resistencia y poder, tal y como fueron negociadas por diversos actores desde sus respectivas posiciones en el contexto de una sociedad cambiante (por ejemplo, músicos, activistas, periodistas, políticos, fuerza policial, etc.). Para concluir donde comencé, ofrezco el ejemplo de la canción ganadora del Festival Coco de Oro de 1971.

A mediados de la década de los sesenta, el cantante y guitarrista Sergio Torres atrajo la atención de la prensa gracias a una larga gira que lo llevó por Europa interpretando música tradicional colombiana. Aun cuando Torres asumió “posiciones revolucionarias” durante su estadía en Europa, en Colombia no estuvo involucrado en el movimiento de la canción protesta (Torres 2018). Se trata, pues, de uno de los tantos músicos que participaron en los concursos de canción protesta del Coco de Oro, pese a no haber estado afiliados previamente al género, situación que molestó a periodistas, jueces y activistas del CNCP. En lo que a las canciones de protesta respecta, sin embargo, el tema de Torres *No trabajo más* se ajusta a los modelos establecidos por los músicos activistas que impulsaron el género. De hecho, los maoístas que en 1971 publicaron un cancionero de protesta titulado *Guitarra y fusil* la consideraron digna de ser incluida, y uno puede fácilmente imaginar a los jóvenes militantes enardeciendo una multitud con su estribillo simple y pegadizo.

Si bien el mismo Torres grabó la canción, su triunfo en el festival inspiró a la orquesta tropical venezolana Los Melódicos, que era bastante popular en Colombia, a producir su propia versión en ritmo de cumbia. Curiosamente, la animada versión omite uno de los versos originales:

Trabajo en las petroleras
Con ese calor minero
Las empresas extranjeras
Se llevan nuestro dinero

Es tentador interpretar esta edición como un reconocimiento tácito de que este fragmento de la canción, que denuncia la explotación neocolonial de los recursos naturales de Latinoamérica, era la más propensa a ser leída como

subversiva. De hecho, a pesar de haber sido aprobada por políticos y otros miembros del jurado del Coco de Oro que “no eran verdaderamente revolucionarios”, los medios de comunicación y las entidades gubernamentales parecen haber intentado aplastar la difusión de *No trabajo más*. Como informó Torres en una entrevista, “esa canción tuvo un veto por una cadena radial [...] y también hubo rumores que había sido prohibida por el Ministerio de Comunicación, porque en Barrancabermeja la cogieron como himno, y porque la consideraban comunista” (Guzmán ca. 1972).

Si aquello que Torres sugiere es verídico, la posibilidad de que los obreros en los campos petroleros de Barrancabermeja reclamaran por sus condiciones laborales puede haber llevado a los funcionarios del Gobierno a ejercer su poder para limitar la difusión de la canción. En contraste con un músico de clase media que entona protestas abstractas en el escenario de un festival, tal suceso puede haber presagiado una forma de resistencia colectiva pública con el potencial para producir cambios sociales.

Referencias

Fuentes primarias

“50 detenidos al prohibir policía concierto ‘rock’”. 1970. *El Tiempo*, 11 de octubre, 7.

Aliocha. 1966. “Poesía y revolución”. *Cromos*, 12 de diciembre, 84.

—. 1967. “Fausto y la tragedia del humanismo”. *Cromos*, 14 de agosto.

—. 1968. “Última página”. *Cromos*, 15 de abril.

Arango, Gonzalo. 1967a. “Cara a cara con Los Yetis”. *Cromos*, 28 de agosto, 62-65.

—. 1967b. “Qué diablos es el go-gó?”. *Cromos*, 7 de agosto, 10-13.

Arias, Eduardo. 2000. “El rock colombiano: el proceso de surgir y de caer varias veces”. *Gaceta* 47, 112-117.

“Arte y artistas”. 1966a. *El Espectador*, 9 de diciembre, B4.

“Arte y artistas”. 1966b. *El Espectador*, 14 de diciembre, B4.

Ayuso, Miguel. 1967. “‘Revolución’ artística inician 15 conjuntos”. *El Tiempo*, 27 de abril, 14.

“Canción protesta es cantar los problemas que vivimos”. 1970. *Voz Proletaria*, Suplemento Juventud, 13 de agosto.

- “Canciones de protesta y esperanza”.** 1968. *Voz Proletaria*, 25 de abril, 2.
- “Contenido”.** 1971. *El Tiempo*, 16 de julio, 18.
- “Culturales”.** 1970. *Voz Proletaria*, 12 de febrero, 7.
- “Del nadaísmo al oficialismo”.** 1968. *Voz Proletaria*, 14 de noviembre, 5.
- Dilday, Jessica.** 2014. “IASPM-US Interview Series: Roll with it, by Matt Sakakeeny”. International Association for the Study of Popular Music — US Branch, 18 de agosto. <http://iaspm-us.net/iaspm-us-interview-series-roll-with-it-by-matt-sakakeeny/>
- Emanuelsson, Dick.** 2014. “Falleció en Bogotá el compositor de ‘¡Cuba sí, yanquis no!’”. *45 revoluciones por minuto*, 10 de septiembre. <http://45-rpm.net/blog/2014/09/10/fallecio-en-bogota-el-compositor-de-cuba-si-yanquis-no/>
- “Entrega del ‘Coco de Oro’”.** 1971. *El Tiempo*, 21 de julio, 11.
- Escobar, Eduardo.** 1976. “Gonzalo Arango. El nadaísmo. Historia de una pasión”. *Gaceta* 7, 7-10.
- Gómez, Alejandro.** 1973. “Con Alejandro Gómez”. *Boletín Música Casa de las Américas* 42.
- “Gran festival de la canción protesta”.** 1970. *Voz Proletaria*, 24 de septiembre, 7.
- “Grandioso acto rendido a la U.R.S.S.”.** 1967. *Voz Proletaria*, 16 de noviembre, 10-11.
- Guzmán, Alberto.** Ca. 1972. “Sergio Torres: la nariz que canta”. Recorte de prensa, s. d.
- Hurtado de Paz, Amparo.** 1971. “3 días de música en Medellín”. *El Espectador*, 18 de junio, 1B.
- II Festival de la Canción Protesta ‘Coco de Oro’ San Andrés.** 1971. Programa de concierto. San Andrés: Junta directiva del festival.
- Levy, Alegre.** 1970. “El festival de la vida”. *El Tiempo*, 28 de junio, 16.
- . 1971. “Cantos y desencantos del Festival Protesta”. *El Tiempo*, 23 de julio, 17.
- “Lo que dejó la tempestad”.** 1979. *Alternativa* 207, 9 de abril, 25-27.
- “Los sábados obreros”.** 1971. *Voz Proletaria*, 18 de febrero, 6.
- Mesa, Elkin.** 1967. “En tono confidencial”. *Cromos*, 3 de julio.
- Moannack, Gloria.** 1967. “La marcha ye-yé de la ‘nueva civilización’”. *El Tiempo*, 12 de febrero, 15.
- Moreno, David.** 2003. “Rock y política de izquierda en Bogotá, parte 2: Chapinero a go-go”. *Estudiocaos.com*, 15 de mayo. http://www.lasillaelectrica.com/articulos_rockizquierda02.htm
- Morris de Flórez, Athala.** 1967. “Breves del festival”. *El Tiempo*, 14 de junio, 9.
- Nadaísta.** 2013. “Gonzalo sobre Eliana” (imagen digital). *Flickr*, 2 de agosto. <https://www.flickr.com/photos/89185403@N05/9424456777/>
- “Noticiero cultural”.** 1968. *El Tiempo*, 22 de febrero, 14.

- “Organizan festival de la canción protesta”.** 1970. *Voz Proletaria*, 10 de septiembre, 6.
- Osorio, Sonia.** 1966. “El sacudido mundo de los ye-yé”. *Cromos*, 12 de diciembre, 11.
- “Primera asamblea de la ‘juventud en rebelión’”.** 1968. *Voz Proletaria*, 3 de octubre, 2.
- “Programación de la Casa de la Cultura”.** 1970. *Voz Proletaria*, 15 de enero, 6.
- “Que no censuren las canciones de protesta pide Golden”.** 1967. *Cromos*, 10 de julio, 22-27.
- Samuel.** 1970. “Festival de protesta se inicia hoy en San Andrés”. *El Tiempo*, 3 de julio, 7.
- . 1971a. “Animación y protestas en festival de San Andrés”. *El Tiempo*, 18 de julio, 9.
- . 1971b. “Festival de San Andrés más canción que protesta”. *El Tiempo*, 20 de agosto, 19.
- “Todo lo que hay que saber sobre Los Flippers”.** 1966. *Cromos*, 28 de noviembre.
- Torres del Castillo, Iván.** 2018. “Mini biografía artística de Sergio Torres Molina”. Manuscrito inédito.

Fuentes secundarias

- Abu-Lughod, Lila.** 1990. “The romance of resistance: tracing transformations of power through Bedouin women”. *American Ethnologist* 17 (1): 41-55. <http://www.jstor.org/stable/645251>
- Arango, Gonzalo.** 2013. *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*. Compilado por Philippe Ollé-Laprune. Ciudad de México: Vanilla Planifolia.
- Archila Neira, Mauricio.** 2003. *Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia, 1958-1990*. Bogotá: ICANH; Cinep.
- Attfield, Sarah.** 2017. “My manor’s ill: how underground music told the real story of the UK riots”. En *Youth culture and social change: making a difference by making a noise*, editado por Keith Gildart, Anna Gough-Yates, Sian Lincoln, Bill Osgerby, Lucy Robinson, John Street, Peter Webb y Matthew Worley, 79-99. Londres: Palgrave Macmillan.
- Behar, Olga.** 1985. *Las guerras de la paz*. Bogotá: Planeta.
- Beltrán, William M.** 2002. “Del dogmatismo católico al dogmatismo de izquierda. El ambiente político en la Universidad Nacional en los 60s y 70s”. *Revista Colombiana de Sociología* 7 (2): 155-178. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11166>
- Díaz, Clara.** 1994. *Sobre la guitarra, la voz: una historia de la nueva trova cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Flores, Arturo C.** 1994. “Gustavo Gac o los sueños de un viaje inconcluso”. *Revista Chilena de Literatura* 45: 143-149. <https://www.jstor.org/stable/40356783>
- Foucault, Michel.** 1978. *The history of sexuality*. Nueva York: Pantheon Books.
- Gac Artigas, Gustavo y Perla Valencia Moncada.** 1970. *Antología de canción protesta*. Bogotá: Colombia Nueva.

- Giraldo Ramírez, Jorge.** 1997. "Rock e ideología: exclusión, simulación e identidad". En *Medellín en vivo: la historia del rock*, editado por Omar Urán, 12-28. Medellín: Ministerio de Educación Nacional.
- Gledhill, John.** 2012. "Introduction: a case for rethinking resistance". En *New approaches to resistance in Brazil and Mexico*, editado por John Gledhill y Patience A. Schell, 1-20. Durham, NC: Duke University Press.
- Hollander, Jocelyn A. y Rachel L. Einwohner.** 2004. "Conceptualizing resistance". *Sociological Forum* 19 (4): 533-554. <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0694-5>
- Johansson, Anna y Stellan Vinthagen.** 2020. *Conceptualizing 'everyday resistance': a trans-disciplinary approach*. Nueva York: Routledge.
- Lagos, Ramiro.** 1977. "De la vanguardia al nadaísmo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 6: 97-107. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7777110097A>
- Laine, Sofia, Leena Suurpää y Afifa Ltifi.** 2018. "Respectful resistance: young musicians and the unfinished revolution in Tunisia". En *What politics? Youth and political engagement in Africa*, editado por Elina Oinas, Henri Onodera y Leena Suurpää, 58-74. Leiden: Brill.
- Laing, Dave.** 2003. "Resistance and Protest". En *Continuum encyclopedia of popular music of the world*, vol. 1, *Media, industry, and society*, editado por John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver y Peter Wicke, 345-346. Londres; Nueva York: Continuum.
- Loaiza Cano, Gilberto.** 2004. "Los intelectuales y la historia política en Colombia". En *La historia política hoy: sus métodos y las ciencias sociales*, editado por César Augusto Ayala Diago, 56-94. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia.
- Londoño, Diego.** 2014. *Los Yetis, "una bomba atómica a go go": la historia de los abuelos de nuestro rock*. Medellín: Pulso & Letra Editores.
- López de la Roche, Fabio.** 1994. *Izquierdas y cultura política: ¿oposición alternativa?* Bogotá: Cinep.
- Manzano, Valeria.** 2010. "Ha llegado la 'nueva ola': música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966". En *Los 60' de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, editado por Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano, 19-60. Buenos Aires: Prometeo.
- McDonald, David A.** 2013. *My voice is my weapon: music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham, NC: Duke University Press.
- Moreno Almeida, Cristina.** 2017. *Rap beyond resistance: staging power in contemporary Morocco*. Cham: Springer International.
- Pedersen, Carl Erol.** 1971. "Main trends in the contemporary Colombian novel, 1953-1967". Tesis doctoral en Español, The Graduate School, University of Southern California, Los Ángeles.
- Pérez, Umberto.** 2007. *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

- Riaño, Félix (pseud. Félix Sant-Jordi).** 2014. *Memoria del rock colombiano*. Edición Kindle 1.01 ed.
- Romero, Armando.** 1988. *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Sakakeeny, Matt.** 2013. *Roll with it: brass bands in the streets of New Orleans*. Con imágenes de Willie Birch. Durham, NC: Duke University Press.
- Scott, James C.** 1985. *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Street, John.** 2012. *Music and politics*. Cambridge, RU: Polity Press.
- Tirado Mejía, Álvaro.** 2014. *Los años sesenta: una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate.
- Tranmer, Jeremy.** 2019. "OK Computer: a sign of the political and ideological times?". *Revue LISA / LISA E-Journal* 17 (1). <https://doi.org/10.4000/lisa.10621>
- Vinthagen, Stellan y Anna Johansson.** 2013. "'Everyday resistance': exploration of a concept and its theories". *Resistance Studies Magazine* 1. <https://doi.org/10.1177/0896920514524604>

“Esa paz blanca, esa paz de muerte”: tiempos de paz, tiempos de guerra y el *cronos* negro imposible en el posconflicto colombiano

“Esa paz blanca, esa paz de muerte”: *peacetime, wartime, and black impossible chronos in the Colombian postconflict**

Jaime Amparo Alves**

Department of Black Studies, UC Santa Barbara, Estados Unidos

DOI: 10.22380/2539472X.1877

RESUMEN

El 24 de agosto de 2016, el presidente colombiano Juan Manuel Santos anunció el final formal de una guerra de cincuenta años con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Esta guerrilla acordó deponer las armas y participar en las elecciones generales de 2018. Desde entonces, casi seiscientos activistas han sido asesinados, la violencia homicida contra la juventud urbana no dejó de crecer y el prospecto de paz positiva en los territorios negros e indígenas es esquivo. En este contexto, el artículo examina dos preguntas: ¿cómo entender la transición a la paz cuando los *tiempos de guerra* y los *tiempos de paz* son experimentados como evento *a-temporal* según la alteridad racial de los sujetos? ¿Pueden los marcos normativos de conflicto/posconflicto explicar la transhistoricidad de la experiencia negra en sociedades de la diáspora africana?

Palabras clave: afropesimismo, violencia racial, construcción de paz, paz liberal, protesta negra.

ABSTRACT

On August 24, 2016, Colombian President Juan Manuel Santos announced the formal end of the fifty-year-long war with the Colombian Revolutionary Army Force (FARC). Since then, almost six hundred human rights activists have been killed, homicidal violence against youth in major Colombian cities has remained high, and the prospect of positive peace in black territories is at best elusive. Within this context, the article examines two questions: how to understand the transitional moment to peace when peacetime and wartime are experienced as atemporal events according to the racial alterity of the subject? Can the normative framework of conflict/postconflict account for the trans-historicity of the black experience in societies of the African diaspora?

Keywords: afro-pessimism, racial violence, peacebuilding, liberal peace, black protest.

* Este artículo fue publicado originalmente en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 24, n.º 3 (2019): 653-671, <https://doi.org/10.1111/jlca.12424>

** jaimealves@blackstudies.ucsb.edu / <https://orcid.org/0000-0002-3231-1693>

“Se acabó la guerra en Colombia”

Era una tarde de agosto de 2016. Estaba pasando el rato con amigos en las afueras de Cali cuando el presidente Santos anunció en la televisión el final del conflicto armado de más de cincuenta años con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Después de años de conversaciones, respaldadas por los gobiernos noruego y cubano, los diálogos del acuerdo de paz estaban llegando a su fin. Yo había planeado visitar a una amiga al otro lado de la ciudad para acompañar la transmisión televisiva del anuncio presidencial y para “celebrar” el evento histórico con su familia. En un marcado contraste con mi ingenuo entusiasmo, doña Teresa, una caleña blanca-mestiza de unos cincuenta años, me dijo que no había nada que celebrar porque “nada cambiaría”. Ella temía que los guerrilleros, a quienes se les concedieron diez escaños en el Legislativo colombiano como parte del acuerdo, convirtieran a Colombia en un “régimen castrista”, como se suele calificar a los gobiernos de izquierda cubano y venezolano en los círculos conservadores y de derecha. Doña Teresa también se preocupaba por el aumento de la inseguridad urbana, mientras que la élite celebraba la “maldita” paz. Quizás demasiado optimista para su gusto, traté de argumentar que era un momento importante para pasar la página y que, de todos modos, las/os colombianas/os deberían darle una oportunidad. Me dejó solo frente al televisor, escuchando el anuncio del presidente. De camino a casa, inicié una conversación con un taxista pirata (conductor de transporte informal). Provoqué al señor mestizo: “Entonces, el acuerdo de paz ya está firmado. Qué raro, la gente no parece emocionada”. Él tenía otra explicación:

La guerra es rentable. ¿Realmente cree que ellos [la élite política y los grupos armados] dejarán morir este negocio? Ahora tendremos a todos estos hombres viniendo a las ciudades y disputando territorio con las *ba-crim*¹. Va a ser un desastre. Esto nunca terminará.

Quizás doña Teresa y el taxista simplemente estaban reproduciendo rumores difundidos por la campaña antipaz de la extrema derecha, dirigida por el expresidente Álvaro Uribe —una figura política clave en la “guerra” contra la insurgencia guerrillera y con presuntos vínculos con los paramilitares—. O, tal vez, simplemente estaban expresando una desconfianza generalizada en la capacidad estatal para cumplir los términos del acuerdo. El historial preocupante

1 También conocidas como *bandas criminales*, es un término que el Estado atribuye a los grupos criminales neoparamilitares y narcotraficantes que dominan la economía de la guerra en el país.

del Gobierno colombiano de incumplir los anteriores acuerdos de paz con grupos desmovilizados incluye la falta de financiamiento a los programas para la reincorporación de excombatientes a la vida civil, la interferencia en las disposiciones legales para la justicia de transición y la ausencia de protección a los guerrilleros desmovilizados que conformaron el partido Unión Patriótica (UP), cuando, en la década de los noventa, más de 5000 de sus miembros fueron asesinados. Cualquiera que sea la razón, estaba claro que doña Teresa, el taxista y ciertamente muchos otros en las áreas marginales de Cali vieron el “fin de la guerra” con escepticismo e indiferencia².

Aunque predecible a la luz de un complejo conflicto todavía en curso —que involucra a disidentes de las FARC, a otros grupos insurgentes, a paramilitares y al narcotráfico (ver Idler 2016)—, las reacciones de mis interlocutores resuenan con un fuerte registro antropológico que ha hecho etnográficamente visible de qué modo algunos grupos experimentan el “pos” de la guerra como un momento de incertidumbre y ansiedad. Categorías normativas como *transición* y *posconflicto* —se ha argumentado— pueden ocupar un lugar en el marco internacional de estabilidad y gobernanza, pero no tienen en cuenta las formas complejas en que las temporalidades de la paz y la guerra se superponen en el espacio de la vida cotidiana (Offit y Cook 2010; Rojas 2008; Shneiderman y Snellinger 2014).

Desde este enfoque, aunque el posconflicto pueda significar un cambio desde la perspectiva liberal de estabilización y construcción de paz, para las gentes empobrecidas, ultrajadas y humilladas que viven en inseguridad e incertidumbre permanentes, puede ser solo *la guerra por otros medios*. De hecho, en muchas sociedades transicionales del sur global, los asombrosos niveles de violencia física y estructural ponen en tela de juicio la supuesta excepcionalidad de la guerra. En tales contextos, personas como doña Teresa y el taxista en Cali experimentan el pos del conflicto como desencanto, engaño o *algo peor que la guerra* (ver Choi 2014; Gill 2017; Green 1994; Moodie 2011).

En el caso de América Latina, el antropólogo Isaias Rojas Pérez (2008) argumenta que este “régimen permanente de emergencia” existe porque la violencia está arraigada en los mecanismos del Estado como “una modalidad de gobierno” (258). Aun así, si los pobres latinoamericanos generalmente experimentan el tiempo de paz como una repetición obstinada del pasado, como correctamente afirma Rojas, es en los cuerpos negros e indígenas donde la línea

2 Para una discusión crítica sobre el factor emocional que tal vez pueda explicar las reacciones dispares ante el acuerdo de paz en Colombia, ver Jimeno (2017, 162). Al igual que Jimeno, Gómez-Correal (2015, 112) examina el papel de la emoción como un recurso político movilizado por la élite (un “*habitus* emocional hegemónico”), para asegurar el apoyo popular a su agenda, y por las víctimas directas, para crear una comunidad afectiva alternativa.

cronológica entre el tiempo de paz y el tiempo de guerra es borrada. Para estos grupos históricamente marginados, el pos del conflicto puede definirse mejor como un *cronos imposible*, para tomar prestada la formulación de Vargas (2012) sobre los regímenes atemporales de terror racial que estructuran las vidas negras en la diáspora africana. En este manuscrito, me baso en dicho marco para interrogar los tiempos de guerra y los tiempos de paz en relación con las categorías de personas consideradas socialmente muertas, según su posición en la jerarquía de la humanidad. Que tal escala esté profundamente racializada es lo que algunos estudiosos han argumentado a través de su reflexión sobre el *antagonismo estructural* entre el ser blanco y el no ser negro. Ya sea que uno analice la experiencia negra a través de la lente del trauma histórico y la *muerte social*, o mediante el *proyecto afrooptimista* de identificar los *estados de fuga* y las estrategias contemporáneas de cimarronaje (Moten 2008) —en donde las gentes negras reinventan el estar en el mundo—, la verdad es que los asesinatos policiales, el encarcelamiento masivo, los homicidios, la pobreza, la desnutrición y la muerte por enfermedades tratables indican la vida póstuma de la esclavitud (ver Hartman 2007; Wilderson 2010; Sharpe 2016). Es decir, el régimen de terror antinegro, fundamental en la constitución de la modernidad transatlántica y transpacífica, continúa organizando la vida en la (pos)colonia y definiendo quién pertenece a su régimen racializado de derechos.

Esta perspectiva teórica puede sonar como una exageración para algunos e incluso generar objeciones de una lectura multicultural en la que la negritud es celebrada como parte del patrimonio nacional. Si bien no busco imponer mi lectura ni importar conceptos extemporáneos a la formación racial colombiana, soy consciente de que la violencia original del colonialismo que azota otras sociedades afrodiaspóricas tiene una innegable vida póstuma también en esta nación racialmente “armoniosa”. Claudia Mosquera Rosero-Labbé (2007) ha argumentado que, mientras que la política del multiculturalismo ha otorgado a algunos grupos racializados acceso a algunos derechos, el estado socioeconómico actual de millones de descendientes de la población esclavizada continúa recordándonos las “huellas genealógicas” (220) de una nación dependiente del sufrimiento negro.

En este contexto y en diálogo con algunas intervenciones antropológicas críticas sobre el acuerdo de paz colombiano (ver, por ejemplo, Gómez-Correal 2015; Gruner 2017; Puerta y Dover 2017), este artículo pregunta: ¿cómo dar sentido a las intervenciones teóricas sobre posconflicto que suponen que la transición a la paz es el momento mágico de un nuevo orden social, cuando la guerra se experimenta como un evento atemporal? ¿Cómo perciben las gentes negras el acuerdo de paz y cómo enmarcan sus condiciones estructurales dentro del tan

esperado posconflicto? ¿Puede el marco normativo del conflicto/posconflicto, paz/guerra, explicar la violencia racial persistente y fundacional en sociedades de transición de la diáspora africana?

En las siguientes páginas abordo estas preguntas a través de las voces de activistas negras que apoyaron el acuerdo de paz —presionando con éxito a los negociadores para que incluyeran un “capítulo étnico” en el documento final— y que lo criticaron por ser un “pañó de agua tibia” —una medida parcial e insuficiente—. Al centrar el artículo en sus voces, no pretendo homogeneizar la gama de perspectivas de los/as activistas por la paz en el acuerdo, ni pasar por alto las formas contradictorias en que las gentes negras dan sentido a su experiencia dentro de este contexto “de transición”. En muchos casos, los “trabajadores” en la industria de la paz —principalmente investigadores blancos/mestizos y consultores para organizaciones no gubernamentales (ONG) internacionales— me advirtieron que “el acuerdo no prometía transformar la estructura de la sociedad colombiana” y que, por lo tanto, debería analizarse dentro de sus alcances políticos. Frustrado, un colega de una universidad local afirmó que su generación “luchó muy duro por tener el acuerdo” y que mi crítica se aproximaba muy peligrosamente a la campaña de los uribistas (la coalición política del expresidente Álvaro Uribe). Del mismo modo, conocí a personas negras que eran indiferentes o que estaban contra el mismo acuerdo de paz. Un joven negro, estigmatizado como miembro de una pandilla local y que tenía casa por cárcel en un barrio del distrito de Aguablanca de Cali, respondió así a mi pregunta sobre la posguerra: “En Colombia la paz se hace con plomo”. Jugando con la palabra *paz*, produjo el sonido onomatopéyico de un disparo de pistola: “¡pas!, ¡pas!, ¡pas!”. Quizás su respuesta se basaba en su propia experiencia como negro, hijo de una empleada doméstica afro, desplazada, de las zonas marginales de Cali. O quizás la guerra le sea muy familiar, ya que es objetivo militar de las estrategias de seguridad urbana que buscan “limpiar” la ciudad en el posacuerdo.

Por lo tanto, aunque cauteloso de no homogeneizar la diversidad de experiencias negras en un contexto de conflicto armado multifacético y extremadamente precario, este artículo demuestra, a partir del trabajo político de activistas negras, cómo los esfuerzos para asegurar algunos derechos sociales y territoriales en el acuerdo de paz chocan con la negación estructural y continua de la vida negra. Para hacerlo, me baso en el trabajo de campo etnográfico longitudinal que realicé entre enero de 2013 y diciembre de 2014, con algunas visitas intermitentes entre 2015 y 2019, en el barrio El Guayacán —nombre imaginario de una localidad predominantemente negra, situada en el distrito de Aguablanca en la periferia de la ciudad—. Durante ese periodo, además de presenciar manifestaciones públicas de activistas como Francia Márquez y Charo Mina-Rojas, sostuve

interacciones informales con otros líderes y lideresas negras durante las protestas por la paz en las calles de Cali y acudí a foros comunitarios y encuentros casuales. Algunas de las citas textuales pueden no ser exactas por ser fruto de las notas etnográficas tomadas después de mis interacciones casuales con dichas lideresas. Asimismo, mi interpretación es efímera, debido a los escenarios cambiantes del conflicto armado colombiano en el que incluso la *paz negativa* (Galtung 1969) no ha sido asegurada. Simplemente, invito a un diálogo provocado por una pregunta oportuna planteada repetidamente por activistas negras colombianas y articulada por el antropólogo Alejandro Castillejo-Cuéllar (2013) en su lectura etnográfica de la (in)justicia de transición en Colombia: ¿cómo se puede lograr una “paz” sostenible en una sociedad fundada en el trauma (racial) y en las injurias históricas?

Guerras antinegras ordinarias

Lideresas y líderes afrocolombianos prefieren el término *posacuerdo* a *posconflicto*. La distinción es crucial para comprender la posición paradigmática de las gentes negras en una violencia política que ha matado a más de 250 000 personas, desaparecido a casi 100 000 y desplazado internamente a otros 7 millones. Para la activista negra Charo Mina-Rojas, la marca temporal del *medio siglo*, utilizada para referirse al “conflicto”, esconde el terror racial duradero contra las poblaciones negras e indígenas: “No comenzó con la guerrilla y no terminó con la guerrilla. Todo comenzó cuando fuimos secuestrados y traídos a este país... Desde entonces estamos en una lucha constante para mantenernos vivos y también para mantenernos como pueblo [negro]”³. Los comentarios de Charo hacen eco de las voces de otras activistas negras con quienes tuve la oportunidad de discutir este asunto. Destacan las continuidades —en lugar de las rupturas— entre sus antepasados y sus condiciones raciales actuales. Argumentan que el legado de la

3 Las citas de Charo Mina-Rojas provienen de una conferencia pronunciada en el Centro de Estudios de Posgraduados de City University of New York (CUNY), en noviembre de 2016. Las citas de Lena provienen de entrevistas formales. En cuanto a Francia Márquez, Vice y las otras personas que aparecen aquí, las citas pueden no ser exactas, ya que son el resultado de interacciones informales, charlas universitarias y manifestaciones públicas. Se revelan los nombres de las figuras públicas (Francia y Charo), pero opté por cambiar los nombres de las personas de El Guayacán. En esta versión también decidí usar el nombre Vice, a diferencia de María en la versión en inglés. Mantuve el nombre de Lena con una pequeña modificación, ya que ella misma ha hablado públicamente de su experiencia como afrodesplazada.

esclavitud y la colonización informan el acaparamiento de tierras, el desplazamiento y el terror.

La experiencia de Lena ilustra este proyecto colonial inacabado. Es oriunda de una comunidad ribereña atrapada en el fuego cruzado entre guerrilla, fuerzas militares, narcotraficantes y corporaciones multinacionales que compiten por recursos naturales y por las rutas de drogas. Lena dejó la comunidad cuando su sobrino de treinta años fue secuestrado para nunca volver. Ella recibió amenazas de muerte por su activismo en defensa del territorio en donde descendientes de la población esclavizada se ganan la vida como mineros artesanales. Ahora, la comunidad ha visto el río contaminado por mercurio y sus bordes destruidos por dragas mecanizadas de compañías mineras ilegales y legales⁴. Las organizaciones negras denuncian que estas dinámicas han producido una crisis humanitaria que consiste en desastres ambientales, masacres y desplazamientos masivos. De hecho, Lena es uno de los miles —y esta cifra sigue creciendo— de desplazados de la costa del Pacífico: “No pude quedarme. Me sentía enferma, un ataque de ansiedad cada vez que veía una canoa con cuatro o cinco personas que venían al pueblo. Mi cuerpo temblaba. Los rumores decían que lo harían otra vez”.

Al llegar a Cali, Lena encontró lugar en un asentamiento informal de la densa población de El Guayacán para vivir con sus nueve hijos. Allí comenzó a vender chontaduro —una fruta tradicional de la costa pacífica— en las calles de Cali, al igual que muchas mujeres excluidas de la economía formal de la ciudad. El primer año, recuerda, fue el más difícil: “No sabía a dónde ir, dónde estaba. No tenía nada para comenzar de nuevo. Luego comencé a tocar puertas y comencé a moverme como un pez en el agua”. Al principio, Lena se resistió a la etiqueta de *desplazada* y se negó a registrarse en la base de datos del Gobierno para esa población. Más tarde, una amiga la convenció de que el registro le permitiría a su familia tener acceso a un plan básico de salud subsidiado y a un estipendio para complementar el ingreso familiar. Recibió una ayuda del Gobierno durante tres meses y luego se convirtió en vendedora ambulante.

Si bien el origen agrario del conflicto armado es innegable, desde el punto de vista de las víctimas negras, como Lena, la ciudad también es un frente de guerra que puede no ser producida por las mismas dinámicas militares y que, sin embargo, genera resultados racializados similares. Aquí, la condición racial de la población negra *desterrada* (Vergara-Figueroa 2017) y legalmente conocida

4 Como se ha señalado, este fenómeno generalizado ha producido resultados humanos y ambientales devastadores en territorios predominantemente indígenas y negros de países como Colombia, Perú y Brasil (ver Rossi 2016).

como *afrodesplazados* pone en tela de juicio no solo narrativas reificadas de tiempo y espacio, sino también el proyecto ideológico de la nación colombiana como una comunidad nacional racialmente democrática. En su ensayo sobre afrodesplazados, Cárdenas (2018) argumenta que esta es una categoría legal que deshumaniza a las gentes negras, reduce la violencia a la temporalidad de la guerra y “establece una jerarquía perversa que hace visibles y legítimas algunas formas de sufrimiento negro” (76), mientras invisibiliza otras injusticias raciales contra esta población. Afrodesplazado/a es también una identidad política que revela las dolorosas estrategias de las personas negras para acceder a la protección humanitaria e institucional que de otro modo se les negaría (Cárdenas 2018). En ambos casos, la pregunta es: ¿qué significa ser legible para el Estado solo en la medida de la victimización? ¿Cómo esa posición extremadamente precaria torna visible la intersección entre el terror racial fundante de la nación y la victimización específica por el conflicto armado? La condición espacial y ontológica del desplazamiento —el sujeto negro es desterrado por la esclavitud, desplazado internamente por el conflicto, excluido socialmente de la ciudadanía plena y situado ontológicamente por fuera de la comunidad humana— revela las lógicas antinegras que animan la ciudad y la nación.

Es en geografías negras como El Guayacán —un barrio ubicado en las comunas del oriente, área en la que vive al menos el 70% de la población afro de Cali— donde uno puede ver cómo la dinámica particular del conflicto armado y las condiciones estructurales de precariedad racial borran las líneas entre lo urbano y lo rural, el tiempo de paz y el tiempo de guerra, el tiempo transcurrido y el tiempo congelado. Las mismas áreas que albergan afrodesplazados como Lena son también entornos urbanos plagados de pobreza extrema, altas tasas de desempleo, analfabetismo y violencia homicida (Urrea-Giraldo *et al.* 2015). En esta zona de abandono social, las geografías urbanas y rurales y las espacialidades de la preguerra y la posguerra se yuxtaponen en lo que Nancy Scheper-Hughes define como *crímenes de tiempo de paz* o prácticas sistemáticas de matar y dejar morir. Estos se convierten en “los más naturales, rutinarios, ordinarios y esperados eventos” contra aquellos vistos como “desechables” (Scheper-Hughes 1996, 891). Por ejemplo, muchos residentes están desempleados o se ganan la vida en lo que llaman *el rebusque*, una palabra para denominar trabajos extremadamente precarizados, como la venta ambulante en los semáforos o el empleo doméstico diario. Una amiga mía está luchando contra el cáncer mientras espera por el tratamiento en un hospital público. Una conocida murió de una enfermedad relacionada con el VIH mientras esperaba la medicación, y otro amigo muy cercano fue asesinado mientras intentaba intervenir en una disputa entre dos pandilleros.

El conflicto armado no explica todo, pero es probable que estas vulnerabilidades aumenten dentro de las comunidades racializadas del oriente de Cali, atrapadas en una contienda territorial entre disidentes de las FARC, grupos vinculados a los paramilitares, disputas entre pandillas locales y agentes públicos corruptos. De hecho, según las historias locales, esto es lo que está sucediendo. Mientras la alcaldía promueve políticas antipandillas agresivas para “pacificar” los espacios estigmatizados del oriente —como El Guayacán—, los residentes hablan de una “guerra invisible” lanzada por *los duros* y supuestamente apoyada por oficiales corruptos que “desarman a los jóvenes solo para que sea más fácil reclutarlos y controlar el barrio”. Un interlocutor se lamentó de que, en lugar de traer “paz real” al abandonado barrio El Guayacán, el Estado no frene la represión y la violencia, sino que las facilite. “Esta es una paz falsa... Piense cuántos jóvenes han sido asesinados aquí desde el final del conflicto. La guerra está bastante viva aquí”, concluyó. La dimensión urbana de la guerra puede ser invisible en la parte rica de la ciudad donde vive la población predominantemente blanca y mestiza, pero para los residentes de El Guayacán estas políticas de pacificación son simplemente la guerra por otros medios.

Desde mi primera llegada en 2013, he encontrado un sinnúmero de madres que han perdido a sus hijos en esta guerra urbana. Tal vez con la esperanza de que el antropólogo pudiera ayudarla a entender la violencia, la abuela de Lucero, una víctima de dieciséis años, me pidió que le explicara “por qué mataron a Lucerito”. Una tarde, cuando regresaba de la escuela, fue mortalmente alcanzada por una bala perdida. Desde entonces, su abuela intenta hacer frente al dolor, atrapada en la adicción al alcohol. Lis, una especie de tía de Lucero por su cercanía con la familia, me dio una respuesta: “Es porque nos tratan como basura. El Guayacán es el vertedero de Cali”. Luego se quejó de que, mientras los turistas y los residentes de las zonas más ricas de la ciudad celebraban la Feria de Cali, jóvenes como Lucero estaban siendo asesinados en la periferia:

Imáginese si una niña de allí [las zonas ricas] fuera asesinada. Eso sería un gran escándalo: policías, gente marchando por las calles vestidos de blanco y con globos azules, protestando por el crimen. Pero la realidad es que Lucero era una niña negra del vertedero de Cali.

Enmarcando la opresión negra en términos de injusticia espacial y más allá del acuerdo de paz, Vice, una lideresa local, ve la marginación económica, la segregación residencial y la violencia patrocinada por el Estado como la expresión de una guerra ordinaria en contra de la población de El Guayacán. Particularmente sensible a las dinámicas espaciales de la violencia sufrida por las mujeres negras, Vice ve estas formas de control género-espacial-racial como

políticas de muerte. Según ella, desde la perspectiva de las mujeres negras, no hay paz: “Nuestros cuerpos continúan con las marcas del desplazamiento; seguimos siendo explotadas en el empleo doméstico en las casas de la élite de Cali y muchas de nosotras morimos sin acceso a la atención médica”. Estas políticas de muerte, según activistas negras, siguen muy vivas en la Cali urbana del “pos”conflicto y temen que se intensifiquen aún más, ahora que las periferias de la ciudad están bajo las políticas de “renovación urbana” y “pacificación”, el nuevo lenguaje de la guerra. Por eso, dice Vice: “No es un posconflicto... es solo un posacuerdo”.

Paz que mata

Tal vez sea demasiado temprano para ser pesimista sobre un acuerdo recién firmado y bajo el ataque sistemático de la derecha uribista. De cualquier manera, la condición estructural negra descrita por mis interlocutores señala que la paz es, en el mejor de los casos, un proyecto utópico. Para ser justo, un futuro pacífico parece incierto, no solo para la gente negra. Al igual que el taxista mestizo y doña Teresa, quienes expresaron una extraña indiferencia y escepticismo ante la alocución presidencial del “fin de la guerra”, muchos colombianos no parecen muy entusiasmados con el acuerdo de paz o lo consideran demasiado indulgente con los “terroristas” de las FARC, que suelen ser los chivos expiatorios de los problemas sociales crónicos colombianos. Sin embargo, a diferencia de los pobres en general, mis interlocutores negros y negras no parecen paranoicos acerca de que la guerrilla tome el control del sistema político; tampoco temen que lo conviertan en un régimen comunista ni que los disidentes tomen el control de los barrios populares de Cali. Su pesimismo viene más bien de una relación estructuralmente diferente con el régimen racializado de derechos de Colombia. “La diferencia es que estamos luchando por el derecho a existir”, me dijo una joven activista negra con quien he discutido la promesa de paz.

Esta lucha por el derecho a existir, en oposición al derecho a vivir en paz, bien puede sonar como la afirmación de una cierta agencia negra que rechaza la victimización, al tiempo que subraya una denuncia incisiva y a la vez trágica de que las vidas negras son siempre vividas “en el tiempo presente de la muerte” (Sharpe 2016, 88). Sin duda, el alto costo de la paz para las gentes negras, expresado en gritos como “La paz está sellada con sangre negra” y “Que la paz no nos cueste la vida”, revela una condición-límite de existencia que conjura el fantasma de la esclavitud (Hartman 2007, 170). En tiempos de paz, las áreas rurales de

Colombia continúan atrapadas en la disputa entre paramilitares-narcotraficantes y corporaciones mineras; áreas urbanas como El Guayacán siguen recibiendo afrodesplazados; y los líderes y lideresas sociales continúan contando a nuestros muertos. Asimismo, desde entonces, según la Defensoría del Pueblo, al menos 750 activistas sociales han sido asesinados, mientras otras 4281 personas han sufrido otras formas de violencia (“Entre 2016 y 2020” 2021).

Al posicionar estos asesinatos en la larga noche del colonialismo, articulado en expresiones como “El pueblo negro siempre ha sido carne de cañón”, la activista Francia Márquez también advierte sobre las “nuevas” configuraciones antinegras en el momento del posacuerdo. Mientras marchábamos por la paz en las calles de Cali, ella expresó particular preocupación por los intentos de la extrema derecha —que derrotó al izquierdista Gustavo Petro en las elecciones de 2018— de revisar el acuerdo de paz y por el incumplimiento de las disposiciones básicas establecidas. Al igual que Francia, otros activistas del movimiento negro colombiano expresaban preocupación por la decisión del presidente Iván Duque de fortalecer los lazos militares con los Estados Unidos, poco después de su posesión. La relación estrecha del expresidente Álvaro Uribe con el ejército de los EE. UU. y la “invitación” de Trump al nuevo Gobierno a tomar medidas decisivas en los “desafíos de seguridad” darían fuertes razones para esperar una mayor militarización e intensificación de los programas de erradicación de cultivos, lo que ciertamente producirá más desplazamientos y muertes.

Según algunos estudiosos, la participación del Gobierno de EE. UU. en el conflicto armado colombiano ha producido enormes costos ambientales y humanos, particularmente en regiones habitadas por comunidades negras e indígenas, blanco de las fumigaciones aéreas y de otras estrategias contrainsurgentes, disfrazadas de antinarcóticas (Arboleda 2016; Dion y Russler 2008). Una discusión sobre los intereses de Estados Unidos en impulsar su guerra contra las drogas como estrategia comercial y de contrainsurgencia excede el alcance de este artículo (ver Murillo y Rey 2004; Tate 2015). De todos modos, la transferencia del dinero de los contribuyentes estadounidenses a la financiación del terror estatal es solo otra dimensión de una estrategia fallida en la que la evisceración racial, el despojo de tierras y la acumulación capitalista se entrecruzan en la geopolítica de la paz y la guerra en Colombia.

Al tiempo que saben que su condición racial va más allá del gobierno de turno, activistas como Francia Márquez expresan preocupación por el “regreso” del uribismo al poder. Asimismo, aunque destacan las diferencias entre la agenda militarista de guerra —promovida por la coalición uribista— y la agenda de paz liberal favorable al mercado —impulsada por el expresidente Juan Manuel Santos—, también ven una convergencia mortal en estos proyectos de nación

aparentemente dispares, que aseguran los intereses económicos y políticos de la élite blanca/mestiza nacional e internacional. En sus palabras, “en paz o en guerra, la élite se beneficia de todos modos. Hacer las paces y hacer la guerra son estrategias para mantener el control de la economía”. Según Charo, en este proyecto de nación, la “pacificación” de Colombia también significa entregar territorios ancestrales a las corporaciones agroindustriales y mineras: “Santos quería asegurarles a los inversores internacionales que valía la pena invertir... Vale la pena poner todo este dinero en actividades extractivistas en el puerto, en concesiones mineras”. Ella pregunta: “¿Cuál es nuestro interés? ¡Mantenernos vivos! ¡Estar en nuestro territorio! ¡El territorio es nuestra vida y la vida no se vende! Defender el derecho de estar en estos sitios, porque eso es lo que hace que seamos quienes somos”.

Las vidas negras no están a la venta, pero la lógica racial del desarrollo y de la acumulación capitalista requiere la explotación, el desplazamiento y la evisceración de cuerpos y territorios negros (Escobar 2003; Lerma 2016; Vergara-Figueroa 2017). En Colombia aún más, si consideramos las intervenciones de construcción de paz que prometen expandir la frontera agrícola del país y reforzar la seguridad en sus ciudades para la inversión extranjera y el turismo “étnico” internacional. Aquí se puede ver cómo el proyecto racial del multiculturalismo converge con el proyecto racial de la paz liberal para mantener un orden racial peculiar. Sin duda, el régimen de gobernanza respaldado por el Estado multicultural difiere de los regímenes anteriores de dominación racial, escondidos tras el mito de la democracia racial. El Estado multicultural ha reconocido algunos derechos culturales e incluso ha permitido el acceso a algunas oportunidades materiales, como forma de sanar desigualdades raciales estructurales. Sin embargo, el asalto sistemático contra los medios de vida de las poblaciones negras e indígenas revela la persistencia de la condición colonial en América Latina (véase Hale 2002). Lo que puede ser diferente ahora —sugiere Peter Wade (2016)— es que, bajo la reconfiguración del mestizaje como multiculturalismo, la lógica de la exclusión se haya desplazado a formas extremas de violencia al “imponer la asimilación” y, por lo tanto, al enmascarar la violencia racial a través del mito de la armonía racial. A pesar del reconocimiento formal de los derechos, ahora los medios de exclusión “se ven afectados de manera más evidente por el asesinato, la terrorización y el desplazamiento” (Wade 2016, 337).

Teniendo en cuenta que, en esta periodización del giro multicultural, este es un momento de extrema violencia racializada en Colombia, la inclusión formal de un “capítulo étnico” en el acuerdo, el creciente asesinato de líderes y lideresas negros y la expansión de las fronteras agrícolas hacia territorios ancestrales —bajo la agenda de desarrollo rural en el posconflicto— sugieren un

proyecto de paz multicultural siniestro pero coherente, que puede ser sintetizado en la máxima “otorgar derechos y negar la vida” (Alves y Vargas 2017). Activistas negros llamaron mi atención sobre esta *paz multicultural mortal* cuando en 2015 asistí a una reunión con participantes de Guatemala, Brasil y Colombia. Entre ellos estaba Genaro García, líder de una comunidad negra tradicional de la región colombiana del Pacífico. Mientras discutíamos sobre la transición a la paz, recuerdo que Genaro expresó gran preocupación por la presencia de grupos armados, compañías mineras ilegales, agronegocios de aceite de palma y un proyecto de carretera internacional financiado por el Estado en territorios negros. Estos proyectos de megadesarrollo y la presencia de grupos armados representaban una amenaza real para los derechos territoriales otorgados por la Constitución multicultural de 1991 y la Ley 70 de 1993. Genaro tenía una “certeza macabra” de que lo matarían, ya que era una voz opositora a estas iniciativas de “desarrollo” y a la presencia de grupos armados en su comunidad. El 3 de agosto de 2015 fue asesinado por las FARC en la ciudad de Tumaco⁵.

Esta política evisceradora de construcción de paz multicultural también está anunciada en Cali: la negritud se celebra y se consume en el “turismo étnico”, mientras que las vidas negras se devalúan y criminalizan. Durante una entrevista en 2017 en una estación de televisión local, cuando comentaba sobre la violencia en un partido de fútbol, el alcalde Maurice Armitage expresó su preocupación por el hecho de que “Cali es una ciudad muy explosiva. Tiene un millón de negros [...] nos gustan, pero tenemos que ser cuidadosos...”. Esta criminalización parece ser la lógica subyacente de las políticas de seguridad urbana en curso. Al mismo tiempo que la alcaldía anunció la recién creada Secretaría de Paz —un esfuerzo institucional por promover “una cultura de paz”, “seguridad ciudadana” y “justicia comunitaria” en el marco del posconflicto—, informó la contratación de quinientos nuevos oficiales de policía bajo el Plan Fortaleza, para ocupar las “áreas problemáticas” de Cali. Del mismo modo, el Gobierno central recientemente ha desplegado el Ejército Nacional para controlar las “zonas críticas” de la ciudad (“Así patrullarán en Cali” 2018). Aunque el acuerdo de paz no propuso una estrategia urbana para el periodo de transición, la militarización de la vida urbana en el posconflicto colombiano sugiere un guion familiar probado en otros contextos de transición, en donde los jóvenes de los sectores marginados fueron tenidos como la “nueva” amenaza para la paz y, por tanto, como los principales objetivos militares del vigilantismo y la política de seguridad del Estado (De la Torre y Martín 2011; Moodie 2011).

5 Las FARC admitieron que una de sus unidades cometió este asesinato.

De hecho, los residentes de El Guayacán establecen conexiones entre estas iniciativas de seguridad y las estrategias actuales para “limpiar” la ciudad de las pandillas juveniles que estropean la imagen internacional de Cali: “Ahora que la guerra ha terminado oficialmente, el Gobierno vende la ciudad como una mercancía: ‘Ven a invertir en Cali’, ‘No más guerra, no más pandillas, no más crimen’”, me dice un joven activista local. Quizás la implementación simultánea de las políticas de seguridad para la construcción de la paz (urbana) y un agresivo programa de renovación —que incluye la represión del comercio informal, el arresto de vendedores ambulantes y la remodelación del centro de Cali— no sea una coincidencia. El plan en marcha, irónicamente llamado Ciudad Paraíso, transferirá a los drogadictos “desechables” y a los inquilinatos del centro de la ciudad a lugares como El Guayacán y sus alrededores. Para ellos, la paz urbana tiene un gran costo racial.

La literatura crítica sobre estudios de paz ha nombrado esta forma de transición sancionada por el mercado como *paz liberal*. Conceptualmente, este es un modo hegemónico arraigado en el colonialismo, centrado en el militarismo estatal, en el patriarcado y en una noción supuestamente neutra —desde la perspectiva racial— de seguridad humana. La paz liberal busca hacer cumplir los intereses geopolíticos y económicos de los Estados occidentales y del capitalismo corporativo (Azarmandi 2018; Daley 2014; David 1999). Esta es también la noción predominante para Colombia, donde los donantes internacionales, el sistema de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la élite proponen una “paz sostenible y duradera”, que reafirma y soporta el orden económico y político del país. El Gobierno colombiano y las agencias internacionales de construcción de paz sugieren que la transición llevará al país a una nueva etapa de progreso y de justicia social. En palabras del entonces presidente Santos, “ahora la guerra es contra el subdesarrollo. Emplearemos nuestra energía para promover el desarrollo... la seguridad es la base del desarrollo”⁶. Lo que falta en la cantilena reiterada sobre el desarrollo es el lugar ocupado por los negros y las negras en este nuevo capítulo de la historia colombiana prometido por los proyectos de paz liberal y respaldados por el mercado. ¿Qué sucede si, para algunos, las transiciones se experimentan “no como fracturas sino como continuidades relativas de hegemonías políticas y económicas históricamente arraigadas” (Castillejo-Cuéllar 2013, 17)? ¿O qué pasa si esta *maquinaria de muerte* —como lo denuncia Francia Márquez y lo confirman la agresividad de las políticas de seguridad urbana y el

6 Para una de las charlas del presidente Santos sobre el desarrollo en el posconflicto, ver su discurso en la ONU en el 69.º Período de Sesiones, Nueva York, 25 de septiembre de 2014, <https://nuevayork-onu.mision.gov.co/discurso-del-presidente-juan-manuel-santos-ante-la-asamblea-general-las-naciones-unidas-69deg>

asesinato de Genaro García— es en realidad parte del proceso mismo de promoción de la paz?

Esperanza sin ilusión

La noche del 31 de enero de 2018 nos reunimos otra vez en el centro de Cali para protestar contra “esa paz blanca, esa paz de muerte”, como lo expresó una señora negra durante la manifestación. Esta vez, estábamos de luto por la muerte de Temístocles Machado, uno de los principales líderes del paro cívico, una huelga general en la ciudad portuaria de Buenaventura. En 2017 la población salió a las calles para exigir el acceso a servicios básicos como agua potable, salud pública y educación. Don Temis también fue un activista contra la expansión de las actividades portuarias a expensas del desplazamiento negro de sus territorios en zonas altamente disputadas por el narcotráfico y las economías legales del puerto. En el centro de Cali recitamos poemas y canciones, y los amigos de don Temis compartieron recuerdos de su trabajo activista. En la velación, también exigimos que el Estado protegiera las vidas negras, mientras reafirmamos nuestro compromiso de “luchar por una paz real”, en oposición a la paz de muerte. Con una camiseta que decía: “Yo también soy Temis”, una joven negra gritó: “¿Cuántas muertes más ocurrirán antes de que el Estado asuma la responsabilidad de proteger a nuestra gente?”. Otros participantes denunciaron el asesinato sistemático de activistas negros y negras sucedidos desde el acuerdo de paz, y nos recordaron nuestro deber de honrar a los muertos con nuestra lucha por la vida. “Por nuestros muertos, ni un momento en silencio, ¡toda una vida en resistencia!”.

Gritando lemas con los puños en el aire, los activistas prometimos permanecer unidos para que “esta paz no mate nuestra esperanza”. ¿Cuáles son los significados de la esperanza en el contexto distópico de la guerra? ¿Qué lentes podrían usar los/as antropólogos/as para comprender una perspectiva negra aparentemente contradictoria por apoyar el acuerdo y, al mismo tiempo, denunciar enérgicamente la paz liberal como un proyecto visceralmente antinegro? Lena, mi amiga afrodesplazada de El Guayacán, me explicó por qué apoyaba apasionadamente el acuerdo de paz, a la vez que lo criticaba como parte de una “paz ajena a nosotros”. “No apoyar el acuerdo es demasiado egoísmo. [...] Para aquellos de nosotros que vivimos la guerra, ni siquiera es una discusión. Tuve un pariente asesinado. Tuve que abandonar mi territorio... No quiero ver desaparecer a más personas”. El razonamiento de Lena puede explicar por qué en el plebiscito

derrotado en 2016 —en el que el 50,2% de los votantes rechazó el acuerdo en comparación con el 49,8% que votó por él— los territorios negros de la costa del Pacífico apoyaron enormemente el trato. Por ejemplo, en Bojayá, una comunidad que aún llora el asesinato de 79 personas en una masacre en 2002, el 96% de los residentes votó por la paz (ver Vergara-Figueroa 2017). De hecho, mucho antes del plebiscito, activistas negros e indígenas fueron “los protagonistas civiles más fuertes de la paz”: propusieron alternativas al conflicto armado más allá de la paz liberal, orientada hacia el mercado, al exigir justicia de género, étnica y ambiental (Gruner 2017, 178). A través de la Comisión Étnica para la Paz y la Defensa de los Derechos Territoriales, exigieron la inclusión de las demandas negras en la agenda de las conversaciones y, debido a su presión, como se mencionó anteriormente, el Gobierno y las FARC abrieron un capítulo especial sobre “comunidades étnicas” que prometía autonomía negra sobre sus territorios ancestrales.

Aunque extremadamente preocupada por el futuro y dolida por los niveles crecientes de violencia contra activistas negros y negras, incluida ella misma, Francia Márquez —que se unió a las conversaciones de paz en La Habana— me dijo que apoyaba el acuerdo de paz y que lo veía como un medio y no un fin en sí mismo. Explicó que superar los obstáculos institucionales para tener un asiento en la mesa en La Habana ya era una victoria. “No traerá un cambio real, pero ya fue una victoria contra las fuerzas que intentan silenciar a las víctimas”, me dijo en una ocasión. Incluso ahora que el acuerdo está amenazado por el uribismo, Francia sostiene que “debemos apoyar el acuerdo porque esto es lo que tenemos en nuestras manos. Tenemos que usarlo como una estrategia para hacer nuestras demandas internacionales y responsabilizar al Estado por los asesinatos de nuestra gente”. De hecho, en sus intervenciones públicas, Francia ha pedido desesperadamente solidaridad internacional para defender el acuerdo de paz y, bajo su mandato, presionar al Gobierno para crear una “estrategia humanitaria” y así proteger los territorios negros.

Yo propongo una lectura de la inversión política de mis interlocutoras sobre la paz como una esperanza sin ilusión. Quizás la declaración “Que la paz no nos quite lo poco que nos dejó la guerra”, evocada durante las manifestaciones contra el asesinato de activistas sociales, sea la mejor indicación de una esperanza que trágicamente reafirma una condición permanente de existencia superflua, es decir, de desechabilidad física y anulación ontológica. En palabras de Lena, “no solo resistimos; luchamos por re-existir”. Por lo tanto, la esperanza (optimismo negro) por re-existir y el (afro)pesimismo de saberse en una condición ontológica casi-imposible no son mutuamente excluyentes aquí. Mis interlocutores imaginan y luchan por un *afrofuturo* y al hacerlo reafirman su vida política mientras denuncian su condición de muerte social —y por eso la lucha

por *re-existir*—. La inversión en la paz no es ingenua. Más bien, hay un claro cálculo político que uno identifica en los planteamientos públicos de activistas como Francia, Lena, Vice y Charo, entre otras: ante la crueldad de la guerra, la esperanza puede ser el último recurso que tienen las víctimas como un intento desesperado por “detener la maquinaria de muerte”, a pesar de la crítica de los límites de la paz liberal. Las/os activistas negras/os apoyaron y racializaron las conversaciones de paz con la esperanza de que esto abriría una oportunidad para movilizar los recursos institucionales de la industria de la paz —por ejemplo, las ONG locales y los donantes internacionales—, así como los marcos legales internacionales de construcción de paz en contextos de transición —elaborados por el sistema de la ONU y respaldados por gobiernos observadores— para proteger las vidas negras.

Al mismo tiempo, la inclusión de algunas demandas en el capítulo étnico del acuerdo no autoriza una visión optimista de lo que viene a continuación en un contexto de guerra antinegra permanente:

La paz que queremos no vendrá del presidente del premio Nobel. Su paz no es nuestra paz. Tenemos que seguir luchando como siempre lo hemos hecho, con nuestras propias manos. Queremos que las cosas cambien, pero sabemos que el cambio no vendrá de esta manera institucional... este es un proceso largo.

Esto me dijo Lena subrayando que la paz que imagina está más allá de lo acordado en La Habana. Si bien pesimistas sobre los resultados, líderes y lideresas negras también aprovecharon la oportunidad para proponer otra paz, una que otorgaría una autonomía real sobre sus territorios ancestrales y que, con suerte, desestabilizaría el orden colonial colombiano.

Esta perspectiva alternativa está en consonancia con lo que Christopher Courtheyn (2017, 11) ha denominado *paz radical transrelacional*, que considera la paz como un *proyecto interseccional* (racial, de género, ecológico) de creación de territorios de vida. Lo que está en juego en el llamado de Courtheyn es cómo las víctimas cuestionan la temporalidad y la espacialidad de la guerra en nombre de imaginarios de paz inclusivos, fuera de la prescripción del Estado y de la llamada comunidad internacional. Para Lena —y para otras activistas negras a las que entrevisté—, la paz centrada en el Estado y favorable al mercado no es una opción porque es una paz asesina:

No podemos esperar a que el Estado y la élite construyan la paz. No podemos depender de ellos porque la paz no les interesa, la guerra genera dinero. Hay dos tipos de paz: la paz de la élite que dice “paz” por un lado de la boca y por el otro está ordenando asesinatos de personas; la otra es nuestra paz, construida a partir de nuestros propios esfuerzos,

es la paz desde abajo. No lograremos esta paz de la noche a la mañana, pero no hay otra salida... este proceso debe provenir de nuestra propia comunidad.

Si bien se debe tener cuidado de no idealizar a las comunidades negras como un paraíso “pacífico” —libre de otras formas de opresión intracomunitarias como la violencia patriarcal—, debemos estar atentos a estos imaginarios alternativos. Estos revelan la necesidad de descolonizar la paz (Azarmandi 2018), en un país devastado por la guerra y en donde las gentes negras han sido las presas tradicionales de una violencia sistémica. Un paso adelante en el proceso de descolonización es considerar el tiempo de paz como una temporalidad racializada que han disfrutado aquellos cuyo color de piel los posiciona en coordenadas de espacio-tiempo diferentes de quienes, por su alteridad racial, habitan un estado permanente de guerra. Parafraseando a Vargas (2012), uno podría decir que “el tiempo transcurrido, el tiempo imaginado, el tiempo experimentado” de la transición es un *cronos* imposible. Dentro de este tiempo imposible, “el sujeto negro es un sujeto imposible, cuyo género imposible, negritud imposible, ser imposible, habita las coordenadas imposibles que hacen posible la nación” (2012, 5)⁷. Eso no es ignorar los grados de crueldad y el alcance indescriptible de la victimización civil más allá de líneas raciales y étnicas en uno de los conflictos armados más largos del hemisferio occidental. Es difícil negar, por ejemplo, que una gran parte de la población mestiza pobre y racialmente ambigua también es víctima del conflicto armado. La inquietud entonces es: ¿cómo explicamos la dimensión racial del proyecto de paz liberal frente a las asombrosas escalas de victimización generalizada de pobres, mestizos y campesinos en Colombia?

En su análisis de la relación indígena/campesina, Diana Bocarejo (2009) argumenta que las instituciones estatales e internacionales invierten en un “fetichismo ambiental” que exacerba las tensiones entre estos dos grupos sociales, con el propósito de establecer estrategias de gobernanza multicultural de las diferencias. En Colombia, el multiculturalismo neoliberal vincula a los grupos indígenas con la tierra, a la vez que facilita la violencia contra los campesinos pobres y mantiene intacta la estructura agraria injusta que beneficia a las élites blanco/mestizas. Esta autora nos invita a considerar las formas en que la raza, el espacio y la clase se reifican y articulan en la producción de lo que ella denomina *utopías distópicas* o “utopías engañosas” que “retratan a los pueblos indígenas y

7 En defensa del *afropesimismo*, Sexton (2011) pregunta: “¿Será que (la teorización de) la muerte social niega (la teorización de) la vida social, y es la vida social la negación (en teoría) de esa negación (en teoría)?” (35). Él responde: “La negación más radical del mundo antinegro es la afirmación más radical de un mundo ennegrecido” (37).

campesinos como comunidades inconmensurables” (32). Esta es una invitación importante que mi análisis afrocéntrico no desea pasar por alto. En cambio, quiero argumentar que, al menos en sociedades afrodiaspóricas como la colombiana, una mejor comprensión antropológica de la victimización en general debe considerar la trayectoria colonial del terror antinegro —o “la huella genealógica de la esclavitud” (Mosquera 2007)— que continúa informando categorías contingentes y ontológicas de poblaciones ¿asesinables?

Si bien debemos estar atentos a las formas en que el Estado racial subvierte y regula diferencias en nombre de la gobernanza multicultural, así como a las formas en que los campesinos son *racializados* y *desindigenizados* en las narrativas dominantes (ver Courtheyn 2018), también es imprescindible recordar la violencia original que continúa autorizando e informando el destierro territorial y ontológico, bajo el multiculturalismo avalado por el Estado colombiano. ¿Puede la “experiencia campesina” equipararse al antagonismo estructural que caracteriza la subyugación negra —y, en diferente grado, la violencia contra los pueblos indígenas— en Colombia? Si ser ennegrecido o indigenizado es estar destinado a vivir *una vida deshonrada*, ¿qué dice eso sobre la violencia normalizada contra las poblaciones negras? ¿Hay espacio para una solidaridad política más allá de la pertenencia racial? Si la dimensión interseccional de la victimización en escenarios de guerra nos recuerda que la antropología aún nos debe una explicación razonable sobre la relación problemática entre conflictos armados y políticas de identidad en Colombia (ver Vera 2015; Pulido 2010), el lugar paradigmático de las gentes negras bajo tiempos de paz y tiempos de guerra, en relación con los pobres, los indígenas y otros sujetos racializados (Arboleda 2016; Arocha 1998; Pulido 2010), complica aún más las narrativas de las políticas de solidaridad en la posguerra⁸. No se pueden negar otras historias particulares de una guerra odiosa que ha matado a miles y desposeído a millones. ¡Esta no es mi intención! El recuento de cuerpos incluye sindicalistas, estudiantes, ambientalistas y especialmente campesinos asesinados para abrir el camino al acaparamiento de tierras y a la expansión de la agroindustria. Aquí quiero enfatizar, entre tanto, la combinación explosiva de condiciones históricas y contemporáneas de precariedad racial que parece atar a la gente negra a un “pasado irremediable” (Hartman 2007, 233)⁹. De especial preocupación es la situación de las

8 A este respecto, algunos académicos colombianos han utilizado el concepto de *asimetrías étnicas* para referirse a las diferentes formas en que el Estado colombiano —y la sociedad civil— incorporaron la indigeneidad y la negritud en las narrativas de la formación nacional (ver Arocha, 1998; para una discusión, Pulido 2010).

9 Véase también la contundente discusión de Sharpe (2016) sobre *the wake* como una repetición del trauma negro y la (im)posibilidad de interrumpir estos “eventos interminables” (19).

mujeres negras cuya “triple discriminación basada en su sexo, pobreza extrema y raza” (CIDH 2011, 25) produce múltiples capas de victimización antes, durante y después del conflicto armado.

Debido a que los cuerpos negros (e indígenas) han sido históricamente la materia prima (*carne de cañón*) para proyectos de construcción nacional en América Latina, solamente la aceptación radical de la condición negra transhistórica, como una condición inigualable y no relacional, podría crear las bases para una solidaridad multirracial real, que cuestione la idea misma de la transición. De hecho, es inevitable preguntar: ¿transición hacia qué? La respuesta a tal pregunta puede ser bastante inquietante: nada cambiará porque esta es una “paz” que, antes que desafiar, reafirma el orden racial colombiano, instituido con el colonialismo y con el Atlántico negro. Al menos en el contexto de mi trabajo etnográfico, para la población negra que vive bajo las “políticas de muerte”, como lo denuncian Francia y Vice, no solo se debe interrogar el prefijo *pos*, sino también la palabra *conflicto*. Este es un punto crucial porque, como se ha expresado, mientras que algunos grupos son asesinados por su estatus de *clase* y *orientación política*, a la gente negra se la mata por su marca ontológica de no-ser. Como sostiene Frank Wilderson (2010), en la estructura racial de la humanidad y en su gramática ontológica del sufrimiento —por la cual algunos cuerpos son marcados como *fuera-de-lugar*—, “la negritud se refiere a un individuo que, por definición, carece de relación” (18).

Aun así, ¿cómo explicamos esa condición ontológico-estructural sin trivializar las distinciones críticas entre paz y guerra? ¿Cómo la antropología puede interrogar esas temporalidades sin caer en una trampa nihilista que niega las aspiraciones legítimas y los esfuerzos incansables de la Colombia negra para reorganizar la vida cotidiana después del conflicto? Traté de iniciar la discusión con mi comadre en El Guayacán. La provoqué: “Entonces, comadre, ¿qué hay de la paz? ¿Cambios en el horizonte?”. Ella respondió rápidamente: “¿Me estás tomando de *recocha*, mijito? ¿Qué paz?”.

Post scriptum

El 4 de mayo de 2019, Francia Márquez —y otros activistas negros como Carlos Rosero y Víctor Hugo Moreno— sobrevivió a otro intento de asesinato mientras participaba en un esfuerzo de movilización para proteger los territorios negros contra el acaparamiento de tierras en el suroeste de Colombia. Una vez más,

todos estábamos en el centro de Cali protestando contra el asalto sistemático a cuerpos y territorios negros en la Colombia del posacuerdo. Esta vez, Francia hizo un llamamiento dramático que también debería ser tomado en serio por los lectores y las lectoras de este artículo: “Cuando nos dejan solos, todos ustedes también son responsables de nuestra muerte. No vengás a decirme que admirás mi lucha, que soy una mujer fuerte. Y vos, ¿cuándo finalmente vas a actuar?”.

Agradecimientos

Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el coloquio del Departamento de Sociología de la Universidad del Valle. Agradezco al profesor Jan Gril por la invitación. Agradezco a los editores de *JLACA* por autorizar la publicación en español; a los revisores anónimos por sus valiosos comentarios; a Tathagatan Ravindran, Vicenta Moreno, Andrea Moreno, Alejandra Alzate, Debaye Mornan, Aurora Vergara, Inge Valencia, Enrique Caporali, a los estudiantes del curso Antropología del (Pos)conflicto de la Universidad Icesi (2018), y a mis colegas de los grupos de investigación Interseccionalidades y Mi Cuerpo, Mi Barrio, Mi Ciudad—este último apoyado por el Centro Internacional de Investigación para el Desarrollo (IDRC) y por la Universidad Icesi— por los diálogos sobre el acuerdo de paz de Colombia. Finalmente, agradezco a Francia Márquez, Carlos Rosero, Sofía Garzón y a innumerables activistas (anónimas) por educarme en sus charlas públicas y en conversaciones cercanas sobre los desafíos para una paz racializada. Este artículo está dedicado a Lucerito y Genaro, dos víctimas de la “paz blanca”.

Referencias

- Alves, Jaime Amparo y João Costa Vargas.** 2017. “On deaf ears: anti-black police terror, multiracial protest and white loyalty to the State”. *Identities* 24 (3): 254-274. <https://doi.org/10.1080/1070289X.2015.1111839>
- Arboleda Quiñonez, Santiago.** 2016. “Plan Colombia: descivilización, genocidio, etnocidio y destierro afrocolombiano”. *Nómadas* 45 (1): 75-89. <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/2297-violencias-civilizatorias-y-potencias-interculturales-nomadas-45/2-geografias-racializadas-del-destierro/884-plan-colombia-descivilizacion-genocidio-etnocidio-y-destierro-afrocolombiano>

- Arocha, Jaime.** 1998. "Etnia y guerra: relación ausente en los estudios sobre las violencias colombianas". En *Las violencias: inclusión creciente*, editado por Fernando Cubides, Jaime Arocha y Myriam Jimeno, 205-235. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- "**Así patrullarán en Cali los 620 militares tras la llegada del nuevo batallón**". 2018. *El País*, 18 de noviembre. <https://www.elpais.com.co/judicial/asi-patrullaran-en-cali-los-620-militares-tras-la-llegada-del-nuevo-batallon.html>
- Azarmandi, Mahdis.** 2018. "The racial silence within Peace Studies". *Peace Review* 30 (1): 69-77. <https://doi.org/10.1080/10402659.2017.1418659>
- Bocarejo, Diana.** 2009. "Deceptive utopias: violence, environmentalism, and the regulation of multiculturalism in Colombia". *Law & Policy* 31 (3): 307-329. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9930.2009.00297.x>
- Cárdenas, Roosbelinda.** 2018. "'Thanks to my forced displacement': blackness and the politics of Colombia's war victims". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 13 (1): 72-93. <https://doi.org/10.1080/17442222.2018.1416893>
- Castillejo-Cuéllar, Alejandro.** 2013. "On the question of historical injuries: transitional justice, anthropology and the vicissitudes of listening". *Anthropology Today* 1 (29): 17-20. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12005>
- Choi, Vivian.** 2014. "Still war, by other means". *Hot Spots, Cultural Anthropology*, 24 de marzo. <https://culanth.org/fieldsights/511-still-war-by-other-means>
- CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos).** 2011. *La condición de los afrodescendientes en las Américas*. Washington: OEA Documentos Oficiales.
- Courtheyn, Christopher.** 2017. "Peace geographies: expanding from modern-liberal peace to radical trans-relational peace". *Progress in Human Geography* 42 (5): 741-758. <https://doi.org/10.1177/0309132517727605>
- . 2018. "De-indigenized but not defeated: race and resistance in Colombia's peace community and Campesino University". *Ethnic and Racial Studies* 42 (15): 2641-2660. <https://doi.org/10.1080/01419870.2018.1554225> [Versión en español: Courtheyn, Christopher. 2019. "Desindigenizados pero no vencidos: raza y resistencia en la Comunidad de Paz y la Universidad Campesina en Colombia". *Revista Colombiana de Antropología* 56 (1): 143-165. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1047>]
- Daley, Patricia.** 2014. "Unearthing the local: hegemony and peace discourses in Central Africa". En *Geographies of Peace*, editado por Megoran Nick y Fiona McConnell, 66-86. Londres: IB Tauris.
- David, Charles-Phillipe.** 1999. "Does peacebuilding build peace? Liberal (mis)steps in the peace process". *Security Dialogue* 30 (1): 25-41. <http://www.jstor.org/stable/44472162>
- De la Torre, Verónica y Alberto Martín Álvarez.** 2011. "Violencia, Estado de derecho y políticas punitivas en América Central". *Perfiles Latinoamericanos* 19 (37): 33-50. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-76532011000100002
- Dion, Michelle y Catherine Russler.** 2008. "Eradication efforts, the State, displacement and poverty: explaining coca cultivation in Colombia during Plan Colombia". *Journal of Latin American Studies* 40 (3): 399-421. <https://doi.org/10.1017/S0022216X08004380>

- “Entre 2016 y 2020 han asesinado 753 líderes: Defensoría a Fiscalía”.** 2021. *El Espectador*, 19 de febrero. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/entre-2016-y-2020-han-asesinado-753-lideres-defensoria-a-fiscalia/>
- Escobar, Arturo.** 2003. “Displacement, development, and modernity in the Colombian Pacific”. *International Social Science Journal* 175 (55): 157-167. <https://doi.org/10.1111/1468-2451.5501015>
- Galtung, Johan.** 1969. “Violence, peace, and peace research”. *Journal of Peace Research* 6 (3): 167-191. <http://www.jstor.org/stable/422690>
- Gill, Lesley.** 2017. “Another chance for peace in Colombia?”. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 22 (1): 157-160. <https://doi.org/10.1111/jlca.12263>
- Gómez-Correal, Diana Marcela.** 2015. “De amor, vientre y sangre: politización de lazos íntimos de pertenencia y cuidado en Colombia”. *En Otras Palabras* 23 (2): 103-119. http://docs.wixstatic.com/ugd/b0a83c_019aabdaba834e1cb4bae17110526350.pdf
- Green, Linda.** 1994. “Fear as a way of life”. *Cultural Anthropology* 2 (9): 227-256. <https://www.jstor.org/stable/656241?seq=1>
- Gruner, Sheila.** 2017. “Territory, autonomy, and the good life: Afro-Colombian and indigenous ethno-territorial movements in Colombia’s peace process”. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 22 (1): 174-182. <https://doi.org/10.1111/jlca.12269>
- Hale, Charles R.** 2002. “Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala”. *Journal of Latin American Studies* 34 (3): 485-524. <http://www.jstor.org/stable/3875459>
- Hartman, Saidiya.** 2007. *Lose your mother: a journey along the Atlantic Slave Route*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Idler, Annette.** 2016. “A momentous peace deal with the FARC —So what next for Colombia?”. *InSight Crime*, 26 de agosto. <http://theconversation.com/a-momentous-peace-deal-with-the-farc-so-what-next-for-colombia-64452>
- Jimeno, Myriam.** 2017. “Emotions and politics: a commentary on the accord to end the conflict in Colombia”. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 22 (1): 161-163. <https://doi.org/10.1111/jlca.12270>
- Lerma, Betty Ruth.** 2016. “Violencias contra las mujeres negras: neo conquista y neo colonización de territorios y cuerpos en la región del Pacífico colombiano”. *La Manzana de la Discordia* 11 (6): 7-17. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v11i1.1630>
- Moodie, Ellen.** 2011. *El Salvador in the aftermath of peace: crime, uncertainty, and the transition to democracy*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia.** 2007. *Reparaciones para negros, afrocolombianos y raizales como rescatados de la trata negrera transatlántica y desterrados de la guerra en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Moten, Fred.** 2008. “The case of blackness”. *Criticism* 50 (2): 177-218. <https://www.jstor.org/stable/23128740>

- Murillo, Mario y Jesús Rey Avirama.** 2004. *Colombia and the United States: war, unrest, and destabilization*. Boston, MA: Seven Stories Press.
- Offit, Thomas A. y Garrett Cook.** 2010. "The death of don Pedro: insecurity and cultural continuity in peacetime Guatemala". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 15 (1): 42-65. <https://doi.org/10.1111/j.1935-4940.2010.01062.x>
- Puerta Silva, Claudia Patricia y Robert VH Dover.** 2017. "Salud, recursos naturales y el proceso de paz en Colombia". *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 22 (1): 183-188. <https://doi.org/10.1111/jlca.12266>
- Pulido Londoño, Hernando Andrés.** 2010. "Violencia y asimetrías étnicas: multiculturalismo, debate antropológico y etnicidad de los afrocolombianos (1980-1990)". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 11: 259-280. <https://doi.org/10.7440/antipoda11.2010.13>
- Rojas Pérez, Isaias.** 2008. "Writing the aftermath: Anthropology and 'post-conflict'". En *A companion to Latin American Anthropology*, editado por Deborah Poole, 254-275. Oxford: Blackwell.
- Rossi, Marcelo.** 2016. "Illegal gold mining has supplanted cocaine trafficking as Latin America's criminal endeavor of choice". *Quartz*, 21 de diciembre. <https://qz.com/867104/illegal-gold-mining-has-supplanted-cocaine-trafficking-as-latin-americas-criminal-endeavor-of-choice/>
- Scheper-Hughes, Nancy.** 1996. "Small wars and invisible genocides". *Social Science & Medicine* 43 (5): 889-900. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(96\)00152-9](https://doi.org/10.1016/0277-9536(96)00152-9)
- Sexton, Jared.** 2011. "The social life of social death: on afro-pessimism and black optimism". *InTensions* 5: 1-47. <http://www.yorku.ca/intent/issue5/articles/pdfs/jaredsextonarticle.pdf>
- Sharpe, Christina.** 2016. *In the wake: on blackness and being*. Durham, NC: Duke University Press.
- Shneiderman, Sara y Amanda Snellinger.** 2014. "Framing the issues: the politics of 'post-conflict'". *Hot Spots, Cultural Anthropology*, 24 de marzo. <https://culanth.org/fieldsights/framing-the-issues-the-politics-of-postconflict>
- Tate, Winifred.** 2015. *Drugs, thugs, and diplomats: US policymaking in Colombia*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Urrea-Giraldo, Fernando, Gustavo Bergonzoli Peláez, Bladimir Carabalí Hinestroza y Víctor Hugo Muñoz Villa.** 2015. "Patrones de mortalidad comparativos entre la población afrodescendiente y la blanca-mestiza para Cali y el Valle". *Revista CS* 16: 131-167. <https://doi.org/10.18046/recs.i16.1961>
- Vargas, João Costa.** 2012. "Gendered antiblackness and the impossible Brazilian project: emerging critical black Brazilian studies". *Cultural Dynamics* 24 (1): 3-11. <https://doi.org/10.1177/0921374012452808>
- Vera Lugo, Juan Pablo.** 2015. "Antropología y 'estudios de la violencia' en Colombia: en busca de una perspectiva crítica". *Revista Colombiana de Antropología* 51 (1): 245-269. <https://doi.org/10.22380/2539472X34>

- Vergara-Figueroa, Aurora.** 2017. *Afrodescendant resistance to deracination in Colombia*. Nueva York: Palgrave.
- Wade, Peter.** 2016. “Mestizaje, multiculturalism, liberalism, and violence”. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 11 (3): 323-343. <https://doi.org/10.1080/17442222.2016.1214368>
- Wilderson, Frank.** 2010. *Red, white and black: cinema and the structure of US antagonism*. Durham: Duke University Press.

Arqueología (imaginaria) de la memoria: investigación estética y del simbolismo de la diáspora africana en Colombia

*(Imaginary) archaeology of memory:
an investigation into the aesthetics and symbolism
of the African diaspora in Colombia*

Martha Luz Machado Caicedo*

Grupo de Estudios Afrocolombianos de la Universidad Nacional de Colombia, Colombia

DOI: 10.22380/2539472X.1388

RESUMEN

Este es un ensayo sobre metodología y estética y, a la vez, una propuesta sobre la historia cultural —específicamente la religiosa— de dos poblaciones habitantes del Pacífico colombiano: los afrodescendientes y los indígenas emberá y wounaan, también conocidos como chocoes. La aproximación teórico-metodológica se da a través de lo que he llamado una *arqueología (imaginaria) de la memoria*, formulación que permite reconstruir la memoria estética de pueblos y naciones, en este caso, de las culturas africanas transportadas por la trata esclavista a Colombia. El terreno que se excavará es el arte escultórico de la gente chocó, vinculado al sistema religioso indígena del canto de *jai* y con manifiestas huellas africanas. Desde una perspectiva africanista, esta propuesta analítica incorpora al África en un contexto indígena latinoamericano.

Palabras clave: arqueología de la memoria, arte, costa pacífica, amerindios, afrodescendientes, culturas africanas, Colombia.

ABSTRACT

This is an essay on methodology and aesthetics, as well as a proposal regarding the religious and cultural history of two populations living in the Pacific coast of Colombia: Afro-descendant and Amerindian peoples: the Emberá and the Wounaan, also known as the Chocó. The approach to this topic is laid down by way of what I call archaeology of memory: a methodological formulation that makes it possible to reconstruct the aesthetic memory of peoples and cultures. In this particular case it is applied to African cultures transported by the slave trade to Colombia. The field to be researched/ excavated is the sculptural art of the Chocó people, who are linked to an indigenous religious system with evident African traces: canto de jai. So, springing from an Africanist perspective, this proposal Africa in an indigenous Latin American context.

Keywords: archaeology of memory, art, Pacific coast, Amerindians, Afro-descendant, African cultures, Colombia.

marthaluzmachado1@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-1288-5427>

Introducción¹

Los documentos religiosos son al mismo tiempo documentos históricos; [...] cada documento tiene un significado particular, que es parte inseparable de la cultura y del momento particular del cual se ha desgajado.

(Eliade 1996, 123)

En este ensayo, reflexionaremos sobre los retos metodológicos que implica indagar por la memoria de los pobladores ancestrales del litoral pacífico colombiano: los pueblos indígenas de la familia lingüística chocó que acogieron a una buena parte de la diáspora africana y su herencia.

Empecemos por reconocer sujetos, objetos y terreno de trabajo. Los pueblos originarios wounaan-noanamá, eperara-siapirara y emberá conforman la familia lingüística chocó y habitan en resguardos situados a lo largo de la costa del Pacífico colombiano. Los wounaan-noanamás (nonaam) ocupan el bajo y medio río San Juan y los eperara-siapirara viven al sur de Buenaventura (Pardo 1987). Por su parte, la gran nación emberá es muy extensa. Comprende las variables lingüísticas de tres pueblos distintos: emberá dóbida, emberá chamí y emberá katío, que viven en asentamientos dispersos en diversas regiones de Colombia. Los emberás dóbida (gente de río) habitan en los departamentos del Chocó —que concentra la mayor población (un 63%) en las regiones del Alto y Bajo Baudó y Bojayá—, Risaralda y Caldas. Los emberás chamí (*eyabida*, gente de la montaña), que se encuentran en el departamento de Risaralda, han ocupado la cuenca alta del río San Juan desde la época de la Conquista (ACIR y Ministerio del Interior 2012, 24); también habitan los departamentos de Quindío, Caldas, Valle del Cauca, Antioquia y Caquetá. Los emberás katío (igualmente *eyabida*, gente de montaña) se ubican principalmente en el noroccidente de Antioquia, aunque además habitan los departamentos de Chocó, Córdoba, Caldas y Putumayo, y se extienden a territorios de Panamá y Ecuador (ONIC s.f.). Pese a las diferencias regionales, estos grupos étnicos mantienen una unidad sobre la concepción del mundo y su relación con el entorno; “por lo tanto puede hablarse de los emberá en general por encima de las particularidades regionales” (Ulloa 1992b, 91).

1 Este trabajo se benefició de la infraestructura de las colecciones científicas portuguesas (PRIC.pt), así como de la colección del Pacífico colombiano del Museo de Culturas del Mundo, Gotemburgo. A ellos, mi agradecimiento.

A esas comunidades las aglutina la vida espiritual, que abarca todas las instancias de lo cotidiano, la concepción del mundo, el principio de la unidad esencial. Para ellas, las plantas, las cosas, los elementos, todo cuanto existe, conforman una unidad interrelacionada (Ulloa 1992a, 1992b). Los chocoes poseen un sistema espiritual-terapéutico: el canto de *jai* o canto de la noche. Se trata de un culto ancestral que invoca a los espíritus atávicos, denominados *familiares*, representados en esculturas de madera tallada, hechas para curar la enfermedad (Friedemann 1983; Reichel-Dolmatoff 1960, 125-126; Robinson y Bridgman 1969; Ulloa 1992b; Vasco 1985; Wassén 1935, 112).

Vecinas ancestrales de los chocoes son las comunidades afrodescendientes, que habitan en los denominados territorios colectivos de las comunidades negras (TCCN). Su presencia allí es el resultado de más de trescientos años de ocupación desde que la economía colonial organizó el litoral sobre la base de la empresa minera. En ese lugar los españoles y sus hijos, los criollos, introdujeron masivamente durante dos centenas de años gente africana esclavizada para extraer el oro de las minas (Colmenares 1984, 239; 1997; Palacios 1984, 305; Romero 1993, 10). Una vez en este entorno hostil y agreste, los africanos —y luego sus hijos— tuvieron que (re)inventar los medios de sustento (Friedemann 1969, 1984; Friedemann y Arocha 1986; Machado 1996, 61). Tejieron grandes lazos de parentesco y forjaron la familia extendida; de generación en generación, aferraron su ancestralidad a los 850 kilómetros que mide el litoral (Friedemann 1993, 102). Así, en una frágil línea entre ríos, montes, playas y manglares anudaron con una pluralidad de oficios y quehaceres el trayecto de sus vidas (Arocha 1999).

La cercanía de las poblaciones indígenas primero con los africanos y luego con sus descendientes es una característica que ha definido el paisaje cultural de la región desde los albores del siglo XVIII. Los indígenas quedaron sometidos a la política colonial, a los resguardos y a la reducción de poblados; muchos huyeron a lugares inaccesibles de la selva como una de sus tácticas de resistencia a la colonización (Hernández 1995, 58; Vargas 1993). Se constituyeron entonces dos espacios geográficos diferentes: por una parte, entables mineros y encomiendas, con jerarquizaciones sociales disímiles (esclavos/amos e indios/encomenderos) y, por otra, los pueblos de indios.

El examen que planteo se enfoca en la institución de la esclavitud y la población esclavizada en el territorio de los pueblos indígenas, en la geografía cultural y en la empresa minera, que es el punto donde convergen africanos —y luego sus descendientes—, indios y las instituciones que los dominaron (Werner 2000). Necesitaría mucho más espacio del que dispongo en este ensayo para explicar el tema con amplitud; solo permítanme recordar que considero la minería y sus estancias (minas, entables, caseríos, rochelas, etc.) como lugares

estratégicos donde confluyeron los conocimientos de los africanos y de las primeras generaciones de afrocolombianos, la sabiduría de los pueblos originarios y de sus descendientes y la experiencia conjunta (Cantor 2000; Jiménez 2004; Jurado 1990). En ese tejido, mi propuesta consiste en conjeturar sobre las prácticas cotidianas de ambos pueblos en ese sitio de incertidumbre y dominación, aunque lejos del control colonial.

La hipótesis de este trabajo se sustenta en el argumento de Henry Wassén (1940), quien advirtió las similitudes entre las esculturas chocoes y las tallas africanas y manifestó que estas podrían responder a las influencias que *los negros* —como se refiere a los africanos— traídos desde Angola ejercieron sobre los indígenas. La suposición del etnógrafo sueco se basa en que el sistema religioso de los pueblos bantúes se fundamenta en el culto a los ancestros, representados en esculturas antropomorfas de madera.

Por ahora, basta decir que, tanto en África subsahariana occidental y central —sitio de origen de los ancestros de los afrocolombianos— como en el Pacífico colombiano, las tallas sagradas son símbolos religiosos. Están formadas por un conjunto de signos inalterables y claros: todas acarrearán la figura de un ser humano hierático, solemne y desnudo que, en algunas tallas, lleva las manos posadas sobre el vientre y, en otras, sobre el regazo. Estas esculturas repiten un lenguaje vernáculo y, por lo tanto, simbólico (Machado 2011).

Aunque el científico sueco planteó una interesante faceta del contexto histórico social de los chocoes sobre su cultura material, su espiritualidad y la influencia de la diáspora africana, su novedosa tesis fue marginada. Si la hipótesis de Wassén se hubiera tenido en cuenta y el autor hubiese incluido en sus investigaciones a los afrodescendientes y la memoria de África en su diáspora, se habría llenado de sentido la búsqueda de elementos conectores entre el arte de ambos continentes y se habrían abierto perspectivas de investigación. Mi propuesta busca encontrar precisamente eso.

Es bien cierto que el paralelo morfológico otorga información muy importante que ayuda a entender las memorias de los africanos, pero estos datos comparativos no son suficientes. Además, se corre el riesgo de que ese cotejo constriña la discusión a un enunciado en torno a “qué se parece a qué” y se dejen al margen las relaciones de esas (es)culturas con la religiosidad que las soporta y con la situación existencial que las hizo posibles. Por consiguiente, propongo indagar más allá e incluir en el análisis la situación cultural de dos poblaciones distintas, ubicadas en un tiempo y un espacio determinados, con el fin de perfilar vínculos y relaciones. Así, considero la escultura —que es la forma que toma lo sagrado— como un vehículo, un instrumento, para indagar los lazos entre África y América con base en las preguntas sobre la memoria religiosa y las

formas que expresarían esa religiosidad en los pueblos y las naciones que conformaron la diáspora africana.

Hasta ahora no he encontrado etnografías o documentación histórica concerniente a la religiosidad de los africanos en el Pacífico colombiano en el comienzo de su historia en el país. Esta carencia es un tremendo problema metodológico que conlleva la necesidad de construir conocimiento sobre estas comunidades y sus descendientes en Colombia y que remite consecuentemente a África. Por ello, me lancé a atravesar los 10000 kilómetros de distancia que nos separan del continente africano e investigué sobre la espiritualidad en los sitios de origen de los ancestros de los afrocolombianos.

Mi proposición es interdisciplinaria y combina distintas áreas de conocimiento generalmente separadas: la historia del arte con la historia de las religiones, la semiología y la etnohistoria con el estudio de culturas distintas y distantes, y las relaciones interétnicas entre ambas poblaciones. Lo que pretendo hacer en este trabajo es ensamblar componentes a partir de un método comparativo, con un enfoque integral para la investigación sobre la diáspora africana que toma los siguientes ejes de análisis:

1. Argumentaré sobre la estética (las formas y técnicas y el rol simbólico) de las esculturas chocoes y africanas. Daré cuenta de las múltiples relaciones y las estructuras que las componen, así como de las similitudes halladas entre los dos continentes.
2. Referiré que las esculturas son símbolos insertos en los sistemas religiosos que las amparan y, como tales, están narradas en sus cosmogonías. El examen de los signos religiosos que aparecen en los mitos en ambos continentes y sus concomitancias es el segundo tema de este ensayo.
3. Como el estudio de los símbolos religiosos es el estudio de las personas (Cantwell 1996, 55), la historia cultural de la región —tanto la de los chocoes como la que debió resguardar la diáspora africana— atraviesa esta investigación.
4. Reconstruiré fragmentos de la historia religiosa de la diáspora africana en un ejercicio de *anamnesis*, a partir de signos y palabras que yacen en la espiritualidad de los chocoes, y en la de las naciones y los pueblos que surtieron las tropas de los esclavizados en el litoral pacífico.
5. En cuanto a la metodología, asumo una perspectiva africanista: al contemplar las esculturas como símbolos, las registré como dato histórico. En esto sigo la propuesta de Eliade (1996, 123) al referirse a los signos religiosos. De ahí que estas obras puedan dar cuenta de las memorias africanas en su exilio.

La estética de los ancestros (africanos) y de los familiares (chocoes)

Antes de comenzar mi argumentación sobre la estética, quiero destacar la importancia de la denominación misma de las esculturas porque instala una relación entre espiritualidad y representación en los dos continentes: para los africanos, las estatuas vinculadas al linaje y a los antepasados son *los ancestros*, y para los chocoes, *los familiares*.

Figura 1. Bastones chocó, Colombia



Fuente: colección de la autora, fotografía de Reindert Groot.

De igual modo, hay que tener en cuenta el gesto sagrado. Se trata de un patrón estético “sobrio” que, según Bastin (1961, 1982, 1986), es una pauta para representar al ancestro: hombre o mujer, en posición vertical, con las piernas flexionadas, los brazos atados al tronco y las manos sobre el estómago o sobre el regazo. Redinha (1962) define esta posición como un “código cultural o código anímico” (54). Este modelo general caracteriza las esculturas de culto en África y se repite en las esculturas chocoes.

Figura 2. Bastón chocó



Fuente: colección Museo de las Culturas del Mundo, Gotemburgo, Suecia, 1927, registro 27.0495.

Figura 3. Bastón cokwe, Angola



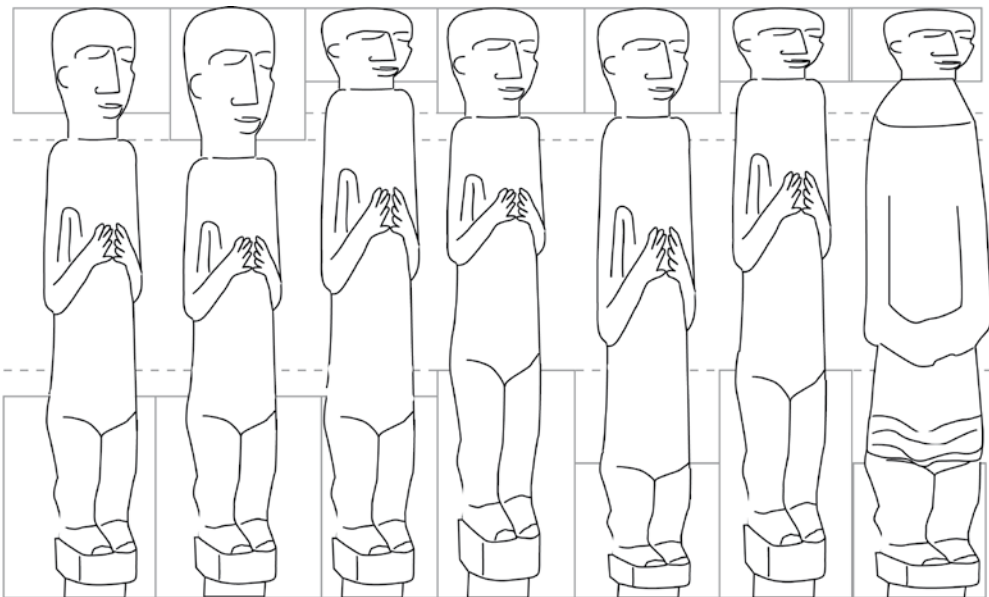
Fuente: colección Museo de la Ciencia, Universidad de Coimbra (MCUC), registro ANT.Ang.1.679/.

Las conclusiones sobre la estética de la escultura chocó resultan del minucioso proceso de recolección, dibujo, examen y análisis de cada una de las 141 piezas que contiene la muestra que construí para la investigación. Mi trabajo en el Museo de las Culturas del Mundo de Gotemburgo, en el Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia, en la colección del Museo del Oro de Bogotá y en las colecciones privadas a las que tuve acceso se convirtió en una caudalosa fuente de información sobre el arte de los chocoes, además de pautar y orientar la investigación.

Con el propósito de definir la forma estética de la escultura antropomorfa del pueblo chocó, elaboré un método etnomorfológico de análisis basado en el trabajo de Perrois (1966) sobre la estatuaria angolana. Este método me permitió comparar piezas del mismo grupo étnico, detectar conjuntos de discontinuidades

y examinar los elementos fundamentales en la estatuaria. El ejercicio técnico consistió en calcular las proporciones de los componentes morfológicos (cabeza, cuello, tronco, extremidades, etc.) con respecto a la altura total de la pieza. Esto me llevó a crear un modelo (o modelos) de los estilos teóricos para precisar los signos semejantes que existen entre las esculturas de la muestra. Luego procedí a definir los estilos con base en la noción de Mills (1971), como un patrón estético que se extrae de un trabajo artístico: una regularidad, una repetición de signos durante un tiempo y espacio determinados. Partiendo de ahí, concluí que la escultura chocó es un documento fidedigno, símbolo de la manifestación religiosa y, como tal, guardiana de códigos fijos (posiciones y gestos rituales) que se mantienen inmutables en tiempo y espacio, y cuya estructura fundamental no se ha modificado en el periodo de cien años que abarca la muestra estudiada (Machado 2011, 248-249).

Figura 4. Bastón chocó, análisis de proporciones de cabeza y piernas



1. Cabeza mediana / piernas medianas
2. Cabeza grande / piernas medianas
3. Cabeza pequeña / piernas medianas
4. Cabeza mediana / piernas largas
5. Cabeza mediana / piernas pequeñas
6. Cabeza pequeña / piernas largas
7. Cabeza pequeña / piernas pequeñas

Fuente: elaboración propia.

Otro aspecto metodológico que debo mencionar es que la forma de lo sagrado en África da razones para imaginar el legado estético de su diáspora. Esta idea me sirvió para delimitar el campo de estudio de la estatuaría en dos sentidos. En primera instancia, seleccioné el lugar geográfico en África de acuerdo con las poblaciones esclavizadas que fueron enviadas a Colombia, con el fin de lograr una caracterización que me permitiera relacionar región, estética y religiosidad. Metodológicamente, la identificación de las naciones involucradas en el comercio trasatlántico generó preguntas interesantes sobre la verificación de procedencia, no solo por la magnitud de la muestra —son trescientos años de trata esclavista y cientos de pueblos involucrados originarios de África Central y Occidental—, sino también por la diversidad de estilos y diseños que resguardaban estas poblaciones. En esta gran extensión espacio-temporal, investigaciones sobre el comercio de esclavos, como las de Eltis y Richardson (1997, 2010), Kloster (1998), Vila Villar (1977), Del Castillo (1981); bases de datos, como *Slave Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade Database* (Emory University 2019); y estudios equivalentes desde una perspectiva africanista, como los de Lovejoy (2012), Maya (1998), Miller (1988) y Thornton (1998), conformaron el puntal de mi investigación. Para dar un ejemplo de la complejidad de esta delimitación, tomo el antiguo Zaire (“río que traga todos los ríos”), hoy conocido como República Democrática del Congo. Esta región cuenta con más de un centenar de grupos étnicos y todos ellos ostentan diferentes estilos en su arte escultórico (Felix 1987). Según los datos de la etnografía de la trata esclavista, a estas personas se les catalogó como congos y angolas.

En segunda instancia, me limité a las esculturas de culto para identificar lo que podría ser la estética de los ancestros de los afrocolombianos y su legado. Así, tomé aquellas figuras que representan a los ancestros y que, según Bastin (1982), tienen forma humana y están desprovistas de accesorios; estas se conocen con el nombre de *kampoya-tumpoya* (plural) y rememoran un espíritu tutelar —*hamba* entre los bantú de África Central y *bochio/boccio/bocie* entre los ewe y fon de África Occidental—. En esa etapa de la investigación, la colección africana del Museo de la Ciencia de la Universidad de Coimbra y los documentos coloniales angolanos consignados en la biblioteca de esa universidad fueron un valioso germen. A ello se sumaron monografías y artículos sobre el arte de las poblaciones de estudio, entre los que destaco los de Lavachery (1954), Lamp (1996), Laude (1973) y Olbrechts (1959). En la misma corriente metodológica figuran los trabajos de Baeke (1996), Bourgeois (1984), Foss (2004), Bastin (1961, 1982, 1986), Neyt (1977), Perrois (1966, 1977), Phillips (1999) y Redinha (1962). Esta documentación se caracteriza por presentar una amplia perspectiva de cada una de las culturas africanas que estudia, pues, además de sus aspectos religiosos y etnohistóricos, incluye el análisis estético de las esculturas.

Figura 5. Bastón con representación espíritu de difunto. Ovinbundo, Angola



Fuente: colección Museo de la Ciencia, Universidad de Coimbra (MCUC), registro ANT.D.84.1.806.

Una vez determinado el análisis estilístico de la estatuaria chocó y de los diferentes grupos étnicos africanos, realicé una tarea fundamental: investigar, analizar y comparar dos conjuntos de datos extensos y ordenados, el primero de los cuales estaba compuesto por una muestra de esculturas chocoes y el segundo, por un corpus procedente de los sitios de donde fueron sacados los cautivos en África. Levanté los dos conjuntos en tiempos y lugares distintos. Los resultados arrojaron numerosas y complejas analogías que me llevaron a considerar otro objeto: el bastón cefalomorfo, que soporta un sistema de relaciones (morfológicas, artísticas, simbólicas y semánticas) asociado a contenidos históricos, culturales y espirituales muy profundos. Deduje que es una estructura y que es posible aislar sus componentes; el argumento más relevante tiene su cimiento en que estas esculturas son símbolos y, como tales, tienen una historia específica e íntima.

El estudio comparativo de las esculturas chocoes y las africanas me mostró que en ambos continentes se trata de figuras hieráticas con gestos rituales análogos que resguardan el código anímico ya explicado. Concluí que, aunque la colección chocó presenta en general una homología de estilo, contiene piezas que rebasan esa uniformidad. Estas figuras particulares generaron interrogantes y alteraron metodológicamente la información asumida sobre toda la colección y sobre la estética. El nuevo dato demandó examinar el repertorio de piezas como un sistema relacionado, pues al fin y al cabo el referente es la escultura chocó.

Esa noticia me permitió deducir la interacción que existe entre el dato estilístico, diferentes grupos culturales africanos y la etnografía de la trata en

Colombia. Es decir, amplió mi campo de exploración y me devolvió a la pregunta sobre la existencia de este género único de escultura en Colombia. Derivé que es el resultado de la presencia en el país de diversos pueblos africanos con estéticas disímiles (Machado 2013). Esos datos singulares me llevaron a diferenciar el *gentilicio dominante africano* para incluir en el repertorio la singularidad de sus pueblos y de las culturas donadoras de su estética.

Al examinar esas piezas *sui generis* en la colección chocó, descubrí similitudes estéticas con África Central y Occidental. Los bastones cefalomorfos hacen parte de ellas. Se comparan muy bien con el poste figurativo con acento cefálico referido por Redinha (1962), que se encuentra en los pueblos quimbundo, lunda, gangela, bundas de Angola y otros grupos de África Central (53-55). Pineda y Gutiérrez (1984-1985), en su etnografía chocó, definieron estas macanitas como el habitáculo de los jaibanás desaparecidos.

Otra similitud apareció en una escultura antropomorfa compuesta por dos efigies en posiciones idénticas: las dos figuras están ligadas por los dorsos, comparten una porción de la parte posterior de la cabeza y, unidas, miran en direcciones opuestas. El examen comparativo etnomorfológico de las tallas de madera del África Central y el pueblo chocó me enseñó que la figura bifronte (Jano) es también una forma particular dentro de la estética de los bastones sagrados del Pacífico colombiano y que probablemente se puede plantear como un claro rasgo de africanía, más concretamente, de una huella estética bantú. Un análisis más atento sobre este caso puede encontrarse en mi ensayo “Un rastro de África Central” (Machado 2007).

Lo mismo ocurre con la figura que los chocoes nombran como *páchaidameisa* (“solo una pierna”), perfectamente comparable con aquella que simboliza a los mellizos míticos del África Occidental. Allí, en Nigeria y al norte de Camerún, la gente chamba cuenta con *mangki mesë* —llamo la atención sobre la homofonía de la denominación de ambas figuras—, escultura que representa a un par de siameses. La figura está tallada en una pieza entera de madera que representa a un hombre y una mujer, unidos por la cadera, cada uno de ellos con una sola pierna. Sustentada en un complejo sistema religioso y en la tradición oral, esta talla personifica a los gemelos míticos de la asociación secreta Wangkya, ancestros fundadores de la sociedad religiosa terapéutica Rö (Baeke 1996; Machado 2011). Otra concomitancia es que las tallas son animadas por los espíritus del agua que, como ocurre con los chocoes, son una pluralidad de entidades sintetizadas en un ser sobrenatural benéfico que vive enterrado a las afueras de las aldeas, en los lechos de los ríos, en los nacimientos de agua o escondidos en el monte (Anderson 2002; Baeke 1996).

Figura 6. Escultura chocó *páchaidammeisa*
("solo una pierna")



Fuente: Colección Museo de las Culturas del Mundo,
Gotemburgo, Suecia, 1935, registro 14.22.

Figura 7. Escultura chamba
mangki mesë



Fuente: colección Young Museum, San Francisco, California;
fotografía de Wikimedia Commons, 2021.

Las tres figuras particulares otorgan una nueva información sobre la colección y sobre las personas que las elaboraron o que estuvieron en el espacio donde surgieron. Ahí es donde, como patrón cultural, la estética se convierte en un archivo de la memoria, porque ella, a través de sus rasgos, tiene la capacidad, la elocuencia fidedigna de informarnos sobre su propia historia, su origen y su devenir.

Si bien es cierto que las morfologías sirvieron para lanzar la hipótesis de la homología entre ambos continentes, las técnicas con las cuales fueron

construidos estos objetos pueden reforzar las teorías arrojadas por el enfoque comparativo en el estudio de la cultura material. Sin embargo, al ser el bastón un elemento hierático, lleva en sí un dilema, una disyuntiva entre lo material y lo inmaterial, entre lo tangible y lo intangible. La comparación demanda indagar sobre una serie de actos y rituales, así como sobre las destrezas utilizadas por los talladores “tradicionales” del arte sagrado, tanto entre los chocoes colombianos como en las diferentes culturas africanas. Invita a analizar de qué modo se elabora, se produce, este arte (material).

El vocablo *tradición* está ligado a un sistema espiritual (intangibile); por lo tanto, lleva en sí una regla invariable (el rito) con la cual tiene que ser construido, delineado, adornado y animado cada objeto deificado que se construye. Todos los sucesos en torno al objeto construido envuelven conocimientos ancestrales que remiten al ejercicio del *hacer* y que se transmiten generacionalmente. Estas variables son útiles para revelar datos que requieren explicación, con base en la idea de que, en lugar de ser casuales, están ligados a una estructura mucho más compleja (la espiritualidad) en la que se deben incluir los hechos históricos y sus implicaciones. Un ejemplo es la pátina negra que caracteriza a los bastones tutelares tanto de los chocoes como de los africanos, porque devela conocimientos técnicos y sagrados. En ambos grupos, este color resulta de una destreza artística —involucra pigmento vegetal, agua, tierra y sangre de gallina— y de un conocimiento profundo del acto ritual destinado a la animación de las tallas y a conferir sacralidad.

La cosmogonía: la palabra de los chocoes y los símbolos africanos

Pese a la complejidad de la comparación, consideré que esos datos no eran suficientes porque estaba el riesgo de que la exploración acabara en un simple ejercicio de paralelos morfológicos —“qué se parece a qué”— entre las artes de los dos continentes. Entonces, retomé la conjetura de la forma de lo sagrado en África como posibilidad para perfilar la herencia estética de su diáspora (Machado 2011, 35); cambié el foco de examen y planteé la pregunta sobre qué es un bastón tutelar. Ello me llevó a examinar los estudios sobre el canto de *jai*, la institución religiosa que acoge el bastón. Después de analizar las etnografías escritas entre 1929 y 2006 (Friedemann 1983, 1989b, 1993; Losonczy 2006; Pardo 1987; Pineda y Gutiérrez 1958; Reichel-Dolmatoff 1960; Santa Teresa 1929; Vasco 1985; Wassén

1935, 1988), concluí que el bastón es el habitáculo de los familiares: en él coexisten los espíritus de los antepasados de los chocoes. Consideré que este objeto es una de las elecciones estéticas del pueblo chocó para lo sagrado y, dado que está colmado de una realidad sobrenatural, es signo portador de significación religiosa; está ligado a un universo cosmogónico, religioso, espiritual y hierático muy complejo; es, además, un signo de poder (de poder hacer), de sabiduría; e inviste a los oficiantes, los destaca y los diferencia de sus congéneres (Machado 2011, 161-181).

Tuve que aprender que la unión entre arte, espíritus y ritual es indisoluble. Esto me obligó a realizar una documentación histórica y religiosa —en los términos que plantea Eliade (2009, 120-121) de integrar los datos sobre las religiones— del pueblo chocó y de los pueblos africanos, desde una perspectiva general y “como un hermeneuta”. De esta manera, mi investigación fue más allá para encontrar el *valor religioso* de los bastones: lo que Eliade (1998, 15) denomina *hierofanía*, lo sagrado.

Ahora bien, situar el bastón en el espacio de lo espiritual chocó me permitió analizarlo desde una categoría más extensa y, en consecuencia, abordarlo desde otras perspectivas. Una de ellas fue la cosmogonía que, según Eliade (1998, 59), contiene la respuesta sobre el origen de una realidad. Añade este autor que, cada vez que nace un símbolo o se repite un mito, se valida la reconstrucción de la memoria (12).

El repertorio de mitos que analicé empieza con la primera etnografía sobre los chocoes, realizada por el antropólogo sueco Erland Nordenskiöld en 1938, y concluye con mi entrevista a Zúñigo Chamarra, tallador de los familiares del pueblo indígena wounaan, en el 2006. Los mitos transcritos por etnógrafos y antropólogos (Arango 1993; Deluz 1975; Friedemann 1983; Friedemann y Arocha 1985; Hernández 1995; Nordenskiöld 1929, 1938; Pardo 1987; Pineda y Gutiérrez 1958, 1984-1985; Reichel-Dolmatoff 1953, 1960, 1961, 1962, 1988; Santa Teresa 1929; Vasco 1985; Wassén 1935, 1940, 1963, 1988; entre otros) narran los orígenes de las cosas; dan razón de los héroes culturales y sus proezas. Mi análisis se concentró substancialmente en los conceptos religiosos y su significado, en las formas narrativas, en el rol de los personajes que intervienen en el mito y en los rasgos característicos de cada actor. Las preguntas se centraron en los protagonistas de la historia: héroes, heroínas, seres sobrenaturales, entes zoomorfos, seres ambiguos, nociones todas muy complejas. La pregunta principal se sostuvo en la existencia de estos símbolos en el universo inconsciente, en este caso de los chocoes, que es el lugar en donde ocurre el mito según Eliade (1998, 1999).

Otro reto metodológico fueron los conceptos y las categorías. En efecto, frente a la multiplicidad de vocablos y mensajes que surgen en los mitos, parecía posible y útil definirlos, situarlos en un contexto histórico-cultural y delimitar

cada uno por su significado. Así, interpreté los mitos de origen de los chocoes como una narrativa compuesta de varias imágenes que podían, por una parte, situar a los protagonistas en su realidad histórica y geográfica —en los términos de Eliade (1974, 12), en donde ocurren los sucesos de esa tradición— y, por otra, narrar la vida espiritual, los símbolos y los hechos religiosos que acontecieron en ese espacio desde el comienzo de la historia de dicha población.

La religiosidad de los africanos y la anamnesis de su diáspora

Las esculturas sagradas africanas tienen una genealogía milenaria —que se ha transmitido y se sigue transmitiendo de generación en generación—, una morfología inalterable —que se sitúa en el *arkhaios* africano (Picton 1995, 329)—, una historia y un soporte en la tradición oral. A través de un ejercicio de *anamnesis historiográfica* —método de recuperación del pasado, de una “ampliación vertiginosa del horizonte histórico”, propuesto por Eliade (2000, 108; 2006, 132)—, reconstruí fragmentos de la historia religiosa de la diáspora africana trayendo a la memoria las ideas y los hechos que han sido olvidados por los afrodescendientes. La tarea implicó retornar a África para buscar allí la existencia de esos datos (signos y palabras enigmáticas). Gracias a la memoria primordial, aquella que existe en la cosmogonía, pude recuperar la memoria originaria de la diáspora en Colombia y rastrear su continuidad en el inconsciente de los chocoes. Para llevar a cabo esta tarea, abordé desde múltiples perspectivas el entramado conformado por religiosidad, medicina y estéticas en el sistema religioso del culto a los ancestros. Concluí que estos elementos conforman una estructura en donde cada uno se relaciona con los demás (Machado 2011, 143).

Adicionalmente, indagué sobre la religiosidad de los africanos en una bibliografía muy extensa que abarca desde las crónicas del siglo XV hasta las más recientes investigaciones etnográficas. Para mí, ambas fuentes son imprescindibles; sin embargo, las crónicas de navegantes y misioneros portugueses fueron fundamentales porque describen la vida espiritual de los pueblos del África Central a comienzos de la irrupción portuguesa y en plena opulencia de la trata esclavista. Narraciones del siglo XVI, como las de los navegantes Duarte Lopes y Filippo Pigafeta (1951) y el misionero capuchino Giovanni Antonio Cavazzi (1965), contribuyeron a las discusiones sobre las estéticas de las esculturas de

culto, pero sobre todo fueron una fuente valiosísima en cuanto evidencian aspectos fundamentales de la vida religiosa de los pueblos antiguos de África.

En ese momento de la investigación, la metodología de *paralelos etnográficos* propuesta por Eliade (1996, 35) me instigó a realizar una comparación entre los dos continentes. Los mitos de origen sobre la religiosidad africana completaron la exploración. Entendí que una cosa es describir los símbolos y los valores simbólicos de una cultura y otra es establecer relaciones entre varias y diferentes cosmogonías: la de los africanos del centro (los bantú) y del occidente (los ewe y los fon) cotejada con la cosmogonía de los chocoes. De ahí mi insistencia en que conocer la procedencia de las personas esclavizadas es inaplazable a la hora de identificar su espiritualidad. Considero que esos datos son las rutas y guías de este viaje y, por esto, me refiero a ellos antes de empezar a desentrañar las narrativas de los chocoes.

La interpretación de los toponímicos identitarios de los africanos en su exilio fue otro desafío de esta investigación. Consistió en establecer los distintos términos que hasta el momento había encontrado con los cuales se nombró a los africanos en el nuevo ámbito. Trabajos como el del lingüista Germán de Granda (1971, 1988) en los documentos de archivo sobre los esclavos del Chocó me permitieron observar la inmensa diversidad cultural africana en las minas de esta región (Machado 2011, 79-82). Si bien es cierto que la relación toponímica identitaria es un indicio para examinar las memorias de los africanos, porque ofrece información geográfica sobre el sitio de embarque (Maya 1998), no otorga datos concretos y suficientes sobre los cautivos, pues se refiere a un puerto en particular o a una gran extensión de tierra en donde habita un sinfín de culturas.

Por lo anterior, la reformulación de las claves de lectura amplía el horizonte de indagación sobre los africanos en su nuevo entorno. Por ejemplo, vocablos como *angola*, *congo*, *loango*, *cabinda*, *vénguela*, con los cuales se conoció en América a los africanos procedentes de África Central, invitan a reflexionar sobre el contexto histórico. Pero, ante todo, este repertorio que surge de la esclavización de los africanos, y como conveniencia del tráfico de esclavos, es un referente territorial que remite a la zona de captura, a los mercados y a los puertos de embarque (Mattos 2005, 153-154), al tiempo que despoja a los cautivos y cautivas de su identidad étnica.

Metodológicamente, la reinterpretación de ese escenario me obligó a abrir el espectro de investigación para incluir el análisis de la gente bantú que allí habitaba: bakongo, lunda-quioco (o cokwe), ovimbundo y mbundo, nganguela, entre otros grupos étnicos, descritos en crónicas coloniales como las del misionero capuchino João Antonio Cavazzi (1965). Para entender la complejidad de este asunto, alcanza decir que el término *bantú* refiere a cualquier individuo

perteneciente a los más de cuatrocientos grupos étnicos de pueblos melanoafricanos que hablan lenguas bantúes y que viven al sur de una línea que va desde Duala (Camerún) hasta la desembocadura del Yuba (Somalia). Similar problema encontramos con la referencia ewe-fon, unión de dos vocablos que corresponden a una clasificación geográfica que compacta etnias distintas y territorialmente distantes.

De acuerdo con la población africana que abasteció el comercio esclavista y su situación geográfica, en su orden estarían los ewe, habitantes de Togo y Benín; los yorubas, de Benín y Nigeria; los igbos o ibios, de Nigeria y Camerún; y los fon, de Camerún. Con estos grupos llegaron también los ararás (aradas, asaras o aladas), designados con este nombre porque fueron sacados de Allada, la ciudad santa del reino de Dahomey; corresponden al grupo fon y, al igual que sus coterráneos, fueron embarcados en el golfo de Benín. Se trata de desbaratar el discurso esclavista que soporta estas categorías globales que han sido sólidamente afianzadas y entrelazadas con el concepto generalizado y homogeneizado de *africanos*. Esto obliga a incluir formas de investigación que permitan reconstruir memorias e identificar actos y actores frente a preguntas tales como: ¿cuáles fueron los conocimientos y memorias acarreados por este repertorio étnico?, ¿cuáles son los legados particulares de estas culturas, una vez puestas al otro lado del Atlántico?

Retornando a los paralelos etnográficos, encontré asombrosas similitudes entre Colombia y Benín (Machado 2012). El reto consistió en comprender los diferentes, complejos y multifacéticos fenómenos religiosos que estaba abordando. Aquí, el método interpretativo sobre el simbolismo propuesto por Eliade (1996, 116-139) fue muy útil a la hora de enfrentarme a un enjambre de datos anunciados por la cosmogonía de cada una de las culturas que estaba analizando: héroes, proezas, gestos, elementos profanos y sagrados, conceptos sobrenaturales complejos y sistemas religiosos, entre otros. Tales datos simbólicos designaron la presencia de un universo particular en cada sistema religioso, aun con el Atlántico de por medio.

Etnografías como las de Melville y Frances Herskovits (Herskovits 1938; Herskovits y Herskovits 1958) son primordiales; de sus trabajos rescato *Dahomean narrative: a cross-cultural analysis* (1958) porque reúne una extensa colección de las narrativas de la gente fon —ancestros de los afrocolombianos—, que me permitieron crear la conexión con África Occidental y mostrar las sobrevivencias y las trayectorias de los legados en Colombia. Por ejemplo, en términos de valores simbólicos, fue interesante observar la comparación y las concomitancias entre ambos continentes frente al concepto de medicina y la consecución de las curas, puesto que envuelven héroes, hierbas medicinales, entes naturales y

lugares geográficos. Concretamente, el análisis comparativo sobre los héroes culturales es un buen modelo. Jerú Poto entre los chocoes y Tohuso en la mitología dahomeniana son personajes que poseen el don y el conocimiento de curación, así como las pócimas que curan; además, están dotados de poderes extraordinarios. Tanto el Jerú Poto colombiano como el Tohuso africano tuvieron una gran significación teórica porque me permitieron observar la persistencia de símbolos que han trascendido en el tiempo, de una generación a otra, en la vida de esas culturas.

En consonancia, en ambas cosmogonías se hace referencia a conceptos y categorías fundamentales que corresponden al mundo mítico de cada cultura. Estos personajes son cazadores, mellizos, huérfanos, provienen de un nacimiento anormal —en una y otra cosmogonía, son “el hijo de la pierna”—, tienen el don de la palabra desde su nacimiento y están protegidos por los espíritus del agua, de donde emana su poder. Las analogías entre el acto, las proezas y los símbolos persistentes me permitieron argumentar que los sistemas chocó y africano comparten una tradición oral parecida, que sitúa en planos comparables a entidades mitológicas que intervienen en el origen de los sistemas médicos, bajo el amparo de nociones y filosofías de las cosmogonías en las que emergen. Los personajes mencionados solo pueden pensarse dentro de la compleja estructura de los sistemas religiosos que los sustentan; un orden que contiene religiosidad, medicina, curación y esculturas (Machado 2011, 132).

Otro aspecto metodológico que debo referir es la escasez de palabras en idiomas africanos o de raíz africana en la cosmogonía chocó; sin embargo, existen conceptos, vocablos e ideas complejas del mundo espiritual, es decir, datos inmateriales que es posible relacionar con fundamentos y símbolos de la cosmogonía africana. Uno de estos casos es el concepto chocó de *puercos de monte*. Se trata de una entidad que vive en el mundo de abajo, aquel donde ocurre la curación y en el que existen las plantas medicinales. Encuentra correspondencia a través de su traducción literal al español en la cosmogonía de la gente bakongo, así como en los lugares donde se expandió su diáspora. Desde este punto de vista, trabajos realizados por lingüistas y antropólogos sobre África y la diáspora africana proporcionan un campo promisorio para la investigación. Para ilustrar este ejemplo, resalto el estudio de Fuentes y Schwegler (2005) sobre el sistema afrocubano de creencias de sustrato lingüístico-cultural bantú conocido como regla de palo mayombe o regla conga, porque se refiere a los nombres de las entidades paleras y su procedencia etnolingüística africana. Se trata del culto a los ancestros en el cual un receptáculo sagrado, llamado *prenda*, contiene los palos investidos por la fuerza de los espíritus y de las entidades divinas; algunos de

estos objetos tienen forma antropomorfa y representan al ancestro. Presumen dichos autores que los elementos africanos encontrados en el léxico de este ritual pueden ser rastreados hasta su origen kikongo² porque, además, la investigación proporciona datos puntuales sobre su etimología y sus significados.

Así fue como, navegando en este complejo y extenso repertorio, pude discernir el significado de la noción *puercos de monte*, concordante con la palabra africana *ngulumfinda* que, según Fuentes y Schwegler (2005), es la acepción que utilizan los bakongo (parte de los bantúes) para nombrar a los sabios de las yerbas (189); una voz kikongo que significa “jabalí, cerdo salvaje”, que aparece entre los paleros cubanos como *gurufinda* (189). Mi deducción tiene su cimiento en el significado del concepto, allá en África Central, que se refiere al médico experto en las hierbas. Se trata de una metáfora, pues el oficiante —igual que el jabalí, tatabro o cerdo salvaje— se interna en el bosque para buscar plantas, raíces y bejucos que utiliza para preparar medicinas, amuletos y pócimas.

De igual manera, concluí que esa imagen comparte los mismos principios fundamentales con África centromeridional y con Cuba; es un signo de origen bakongo. Si bien la palabra africana está ausente, sí existe en el léxico chocó un vocablo que representa esa noción. Esta interpretación me conectó en una línea de coordenadas con los yerberos africanos, con los cubanos y los colombianos. Además, la deducción desbordó mi asociación entre los chochos, los africanos (bantúes) y su diáspora en Cuba, y trajo a la argumentación a los raiceros y yerberos afrodescendientes y chochos —también conocidos como *chinangos* (Meza 2010)— del litoral pacífico colombiano. Deduje entonces que la imagen de *puercos de monte* es un concepto que pertenece al terreno mítico de los chochos, que es comparable con Cuba y tiene su origen en las selvas de Mayombé angoleñas. Representa a los expertos en el manejo de las plantas, sus dones y virtudes; en cuanto símbolo, forma parte de una estructura religiosa que une al oficiante médico con la espiritualidad, las esculturas, la selva y las hierbas.

Con base en la idea de que los mitos son la biografía del grupo (Boas 1915, citado en Herskovits y Herskovits 1958, 7) y de que la tradición oral puede interpretarse como historia (Vansina 1985, 27), rebasé su observación como textos simbólicos para concebirlos como la memoria oral —una crónica— de los chochos sobre sus tiempos primigenios. Uno de estos análisis lo conforma la tradición oral recopilada por Arango (1993) sobre el mito de origen de la medicina y la cura; ahí la memoria primordial de los chochos da cuenta de las íntimas relaciones que sucedieron en el litoral entre estos dos pueblos. Así, las antiguas

2 Lengua bantú hablada por los habitantes de los bosques tropicales de República Democrática del Congo, República del Congo y Angola.

tradiciones grabadas en los mitos de origen sobre el sistema médico-religioso me permitieron explicar cómo los africanos o sus hijos aparecen transmitiéndoles a los indígenas sus conocimientos religiosos y terapéuticos. Concluí que esos relatos dan cuenta de una cartografía móvil y completa que situó en el mismo territorio a indios y cautivos africanos, quienes aprendían unos de otros, se enamoraban y establecían formas de convivencia (Machado 2011, 91-115). Ahí aparecieron los africanos o sus hijos, sujetos de su propia historia, dueños de un saber que legaron (enseñaron) a los primeros jaibanás.

Los trabajos de historiadores y etnógrafos fueron una fuente indispensable y próspera para plantear estas conjeturas sobre las relaciones interétnicas en el litoral, así como sobre las transferencias de conocimiento. Las investigaciones de Jiménez (2004) y Jurado (1990) sirvieron para explicar que las uniones entre indios y afrodescendientes —y sus ancestros— desbordan la idea de zambaje —concebido como una simple mezcla de razas— y constituyen genuinos intercambios culturales, producto de la reciprocidad y de las negociaciones cotidianas. Los trabajos de Arocha (1999), Losonczy (2006) y Ulloa (1992a) contribuyeron a destacar las alianzas y los intercambios en el ámbito sagrado entre ambos pueblos.

Huellas de africanía es el concepto desarrollado por Nina S. de Friedemann (1989a) que indica la presencia de rastros culturales africanos que se manifestaron en América como consecuencia de la trata, a partir del siglo XVII. Arocha (2002, 57; Arocha *et al.* 2008, 24) argumenta que tales africanías tienen diversas intensidades que contrastan entre la nitidez de algunas expresiones de africanidad y el desvanecimiento de otras. Con base en este argumento y con la certeza de la presencia de los africanos en esta historia, concluí que el pasado de los choques está también conformado por la diáspora africana y sus legados; ellos salvaguardaron y son el depósito de la reminiscencia religiosa de los africanos en su exilio al principio de su historia en Colombia. Esto es, los choques resguardan en su espiritualidad huellas de africanía.

Conclusiones

Con mi trabajo investigativo he ensamblado un cuerpo de la memoria de la diáspora africana compartida con los pueblos originarios choques. Está integrado por la memoria de los descendientes de los africanos, los referentes culturales de sus ancestros en África y la historia común de los indígenas del litoral pacífico. En otras palabras, se juntan discusiones interrelacionadas: memoria cultural,

implicación religiosa, dimensión espaciotemporal y relaciones interétnicas. Ese cuerpo se manifiesta en la religiosidad, la estética y la tradición oral. Así, es posible pensar que la iconografía chocó es un depósito de la memoria estética de la diáspora africana. La evidencia tangible de las similitudes entre las esculturas sustenta la hipótesis de continuidad de la herencia cultural africana fuera de los límites de África —*africanidades*, en términos de Arocha (2002, 2008)—, esencias que no fueron destruidas por el horror del traslado forzado de la gente de ese continente al Pacífico colombiano.

Considero que he contribuido al desarrollo de diferentes áreas de los estudios africanistas/afroamericanistas; he aportado una metodología que puede ser útil a la solución de problemas relacionados con la historia de los africanos fuera de los límites de África. El reto epistemológico consistió en crear nuevos archivos: el de la escultura chocó y el de la memoria de los africanos. De allí surgió mi idea sobre la estética como un archivo que puede ser leído e interpretado. También surgió la propuesta de releer los mitos y la historia oral. Así aparecieron lecturas diferentes sobre la región, su gente y sus intercambios. Esta interpretación sitúa a África en el marco de la arqueología (imaginaria) de la memoria, propuesta metodológica que utilicé para indicar los fragmentos de las estéticas de los pueblos africanos y que puede proveer una contribución tangible al conocimiento sobre aquellos sujetos ausentes de los registros históricos, cuyos aportes culturales permanecen sin reconocimiento.

Estos fragmentos se pueden rastrear tanto en el sistema religioso del canto de *jai* de la gente chocó como en los sistemas religiosos de los grupos que conformaron las tropas de esclavizados originarios de África Central y Occidental. Se concretan en los códigos morfológicos y anímicos y en los patrones estéticos que resguardan las esculturas en ambos continentes. Así mismo, se localizan en la cosmogonía, en los mitos, en sus conceptos y vocablos; es decir, en documentación tangible e intangible que ha sido la fuente de mi indagación. La persistencia temporal y la inmutabilidad de símbolos, imágenes, vocablos y estéticas presentes en el sistema religioso chocó del canto de *jai*, así como la reiteración de mitos en su cosmogonía, y al ser comparables con similares caracteres africanos, constatan una continuidad de larga duración que considero como vestigios e indicios de la memoria de las personas africanas en Colombia, es decir, de las culturas legatarias de estas epistemologías.

Al estudiar vocablos, conceptos e ideas complejas del mundo espiritual, narrados en los mitos del canto de *jai* —es decir, al examinar los datos inmateriales que soportan la existencia de las esculturas—, no encontré palabras en idiomas africanos o de oriundez africana, como sucede en otros lugares en donde se expandió la diáspora. Sin embargo, desentrañé expresiones que representan

conceptos fundamentales de las religiosidades y filosofías africanas. Podría especular entonces que, si bien los términos en idiomas africanos están ausentes en el lenguaje de los choques, sus nociones siguen existiendo en la traducción que se les ha dado. Este es el caso de conceptos y símbolos como *familiares*, *espíritus del agua* y *puercos de monte*, que denotan la presencia y la persistencia de la espiritualidad de los cautivos africanos en el Pacífico colombiano.

La arqueología imaginaria de la memoria permite responder interrogantes sobre las culturas y las naciones africanas transportadas por la trata esclavista a Colombia. Consiste en un método que intenta (re)construir el principio y el devenir de estas culturas; en el caso que nos ocupa, su vida religiosa en el Pacífico colombiano. Uso una derivación del verbo *imaginar* porque me refiero a sucesos de los cuales no tenemos certidumbre debido a la exigua información sobre esta comunidad y que es preciso excavar en un terreno ajeno o propio, pero que es potencial para la investigación. Sea como fuere, la relación geográfica entre Colombia y África me ha sido útil para describir el pasado religioso de los ancestros de los afrocolombianos, porque vincula a estos antiguos habitantes con los actuales en Colombia, en África y en donde se expandió su diáspora.

Referencias

Fuentes primarias

Colecciones estudiadas

Colección Esperanza Casas, Bogotá, Colombia.

Museo de Antropología de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. *Colección Pacífico Colombiano.*

Museo de la Ciencia de la Universidad de Coimbra, Coimbra, Portugal. *Colección Angola África Central.*

Museo de las Culturas del Mundo, Gotemburgo, Suecia. *Colección Chocó y Cuna, Pacífico Colombiano.*

Museo del Oro, Bogotá, Colombia. *Colección Bastones Chocó.*

Crónicas

Cavazzi, João António. 1965. *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba y Angola*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Lopes, Duarte y Filippo Pigaffeta. 1951. *Relação do reino do Congo e das terras circunvizinhas*. Traducción de Rosa Campeans. Lisboa: Agencia General do Ultramar.

Entrevistas

Zúñigo Chamarra, pueblo indígena wounaan, Puerto Pizarro, litoral del río San Juan.
Entrevista realizada por Martha Luz Machado Caicedo. Cali, Colombia, 22 al 30 de febrero de 2006.

Fuentes secundarias

ACIR (Asociación de Cabildos Indígenas de Risaralda) y Ministerio del Interior. 2012. *Plan salvaguarda de los emberás chami del departamento de Risaralda*. Pereira, Colombia: ACIR / Ministerio del Interior. Consultado el 17 de septiembre de 2020. http://www.mininterior.gov.co/sites/default/files/p_s_embera_chami_risaralda.pdf

Anderson, Martha. 2002. "Water spirits shrines". En *Ways of the river: art and environment of the Niger delta*, editado por Martha G. Anderson y Philip M. Peek, 162-165. Los Ángeles: UCLA / Fowler Museum of Cultural History.

Arango Ruiz, Diego. 1993. "Quinientos años después... Testimonio de las comunidades indígenas y de la Organización Regional Embera Wuanana del Chocó". En *Colombia Pacífico*, vol. 2, editado por Paulo Leyva, 777-787. Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis.

Arocha, Jaime. 1999. *Ombliados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

—. 2002. *Africanía y globalización disidente en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Arocha, Jaime, Juliana Botero, Alejandro Camargo, Sofía González, Cristina Lleras, Dilia Robinson, Alfonso Cassiani, Carlos Andrés Meza, Óscar Almario, Mario Diego Romero, Zamira Díaz, Ramiro Delgado y Lina del Mar Moreno. 2008. "Velorios y santos vivos". En *Velorios y santos vivos*, editado por el Museo Nacional de Colombia, 31-70. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

Baeke, Viviane. 1996. "Water spirits and witchcraft: rituals, myths and objects Mfunte-Wuli, Western Camerun". En *Objects of Africa*, editado por Luc de Heusch, 57-91. Biciariof: Musée Royal de l'Afrique Centrale.

Bastin, Marie-Louise. 1961. *Art decoratif Tshokwe*. Angola: Compahia de Diamantes de Angola (Diamang) / Subsídios pra História, Arqueologia e Etnografia dos Povos da Lunda.

—. 1982. *La sculpture Tshokwe*. Meudon: Alain et Françoise Chaffin Editeurs.

- . 1986. "Art scultural de l'Afrique Bantu, Muntu". *Libreville* 4-5: 137-163.
- Boas, Franz.** 1915. "Tsimshian mythology". En *Thirty-First Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1909-1919*, editado por Bureau of American Ethnology, 27-1037. Washington: Government Printing Office.
- Bourgeois, Arthur P.** 1984. *Art of the Yaka and Suko*. Meudon: Alain et Françoise Chaffin Editeurs.
- Cantwell Smith, Wilfred.** 1996. "La religión comparada: ¿a dónde y por qué?". En *Metodología de la historia de las religiones*, compilado por Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, 53-85. Buenos Aires: Paidós.
- Colmenares, Germán.** 1984. "La economía y las sociedades coloniales 1500-1800". En *Manual de historia de Colombia*, vol. 1, dirigido por Jaime Jaramillo Uribe, 223-246. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Procultura.
- . 1997. *Historia económica y social de Colombia*, vol. 2, *Popayán, una sociedad esclavista, 1680-1800*. Bogotá: Tercer Mundo / Fundación General de Apoyo a la Universidad del Valle / Banco de la República / Colciencias.
- Del Castillo Mathieu, Nicolás.** 1981. *La llave de Indias*. Bogotá: Ediciones El Tiempo.
- Deluz, Ariane.** 1975. "L'initiation d'un chamane embera". *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 39: 5-11. https://www.sag-ssa.ch/bssa/pdf/bssa39_02.pdf
- Eliade, Mircea.** 1974. *Imágenes y símbolos: ensayo sobre el simbolismo mágico religioso*. Madrid: Taurus.
- . 1996. "Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo". En *Metodología de la historia de las religiones*, compilado por Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, 116-139. Buenos Aires: Paidós.
- . 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- . 1999. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- . 2000. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- . 2006. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Eltis, David y David Richardson.** 1997. "West Africa and transatlantic slave trade: new evidence of long-run trade". *Slavery and Abolition* 18 (1): 16-35. <https://doi.org/10.1080/01440399708575201>
- . 2010. *Atlas of the transatlantic slave trade*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- Emory University.** 2019. *Slave Voyages Database v. 2.2.12. (Slaves Voyages: The Trans-Atlantic Slave Trade Database)*. <https://www.slavevoyages.org/>
- Felix, Marc L.** 1987. *100 People of Zaire and their sculpture: the handbook*. Bruselas: Zaire Basin Art History Research Foundation.
- Foss, Perkins.** 2004. *Where the gods and mortal meet: continuity and renewal in Urhobo art*. Nueva York: Museum for African Art / Snoeck Gent.

- Friedemann, Nina S. de.** 1969. “Estudios de negros en el litoral pacífico colombiano. Fase 1. Guelmanbí: formas económicas y organización social. Informe preliminar”. *Revista Colombiana de Antropología* 14 (1966-1969): 54-78. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1738>
- . 1983. “Jaibanás neles y enfermedad: litoral pacífico”. En *Medicina, chamanismo y botánica*, editado por Myriam Jimeno y Adolfo Triana, 27-47. Bogotá: Funcol.
- . 1984. “Estudios de negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad”. En *Un siglo de investigación social: antropología en Colombia*, editado por Jaime Arocha y Nina S. de Friedemann, 507-572. Bogotá: Etno.
- . 1989a. “Huellas de africanía en Colombia: nuevos escenarios de investigación”. Ponencia presentada en la Conferencia Internacional Persistencia Africana en el Caribe, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Unesco, Instituto de Cultura Portorriqueña, Puerto Rico.
- . 1989b. *Criele, criele son: del Pacífico negro. Arte, religión y cultura en el litoral pacífico*. Bogotá: Planeta.
- . 1993. *Presencia africana en Colombia: expedición humana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Friedemann, Nina S. y Jaime Arocha.** 1985. *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia.
- . 1986. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Fuentes, Jesús J. y Armin Schwegler.** 2005. *Lengua y ritos de palo de monte mayombe: dioses cubanos y sus fuentes africanas*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Granda, Germán de.** 1971. “Onomástica y procedencia africana de los esclavos negros en las minas del sur de la gobernación de Popayán (siglo XVIII)”. *Revista Española de Antropología Americana* 6: 381-422. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REA-A7171110381A/25515>
- . 1988. “Los esclavos del Chocó. Su procedencia africana (siglo XVIII) y su posible incidencia lingüística en el español del área”. *Thesaurus* 43: 65-80. <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/681/>
- Hernández, Camilo A.** 1995. *Ideas y prácticas ambientales del pueblo embera del Chocó*. Bogotá: Cerec Serie Amerindia / Colcultura.
- Herskovits, Melville J.** 1938. *Dahomey: an ancient West African kingdom*. Nueva York: Agustin.
- Herskovits, Melville J. y Frances Herskovits.** 1958. *Dahomean narratives: a cross-cultural analysis*. Evanston: Northwestern University Press.
- Jiménez, Óscar.** 2004. *El Chocó: un paraíso del demonio. Nóvita, Citará y el Baudó, siglo XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Clío.
- Jurado Novoa, Fernando.** 1990. *La esclavitud en la costa pacífica: Iscuandé, Tumaco, Barba-coas y Esmeraldas, siglos XVI al XIX*. Quito: Abya-Yala.
- Kloster, William.** 1998. *Illicit riches: Dutch trade in the Caribbean 1648-1795*. Leiden: KITLV Press.

- Lamp, Frederik.** 1996. *Art of the Baga: a drama of cultural reinvention*. Nueva York: Museum of African Art.
- Laude, Jean.** 1973. *Las artes del África negra*. Barcelona: Labor.
- Lavachery, Henri.** 1954. *Statuarie de l'Afrique noire (Coll. Lebègue et Nationale)*. Neuchâtel: La Bâconnière.
- Losonczy, Anne Marie.** 2006. *La trama interétnica: ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y embera del Chocó*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Lovejoy, Paul.** 2012. *Transformation in slavery: a history of slavery in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Machado Caicedo, Martha Luz.** 1996. *La flor del mangle*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- . 2007. "Un rastro del África Central: el legado de los congo y angola en las tallas sagradas de los indígenas chocó del Pacífico colombiano". En *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, editado por Claudia Mosquera Rosero-Labbé y Luiz Claudio Barcelós, 531-555. Bogotá: Centro de Estudios Sociales / Universidad Nacional de Colombia.
- . 2011. *La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria estética de África y su diáspora: ritual y arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Centro de Estudios Sociales; Cedla Ámsterdam; National Institute for the Study of Dutch Slavery and Its Legacy.
- . 2012. "Historia cultural en el Pacífico colombiano: el mito de origen de la medicina del pueblo indígena chocó y el legado de la diáspora africana". En *Diáspora africana: legado de resistencia y emancipación*, editado por Martha Luz Machado, 255-283. Bogotá: National Institute for Study of Dutch Slavery and its Legacy; Universidad del Valle; Fundación Universitaria Claretiana.
- . 2013. "La memoria estética de África y su diáspora en Colombia en el contexto de la religiosidad del pueblo indígena chocó". En *Ensamblando heteroglosias*, vol. 2 de *Ensamblado en Colombia*, editado por Olga Restrepo, 53-73. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mattos, Regiane Augusto de.** 2005. "A África no Brasil: grupos étnicos e organização social em São Paulo no século XIX". *Anos 90* 12 (21/22): 151-172. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.6371>
- Maya, Luz Adriana.** 1998. "Demografía histórica de la trata por Cartagena 1533-1810". En *Geografía humana de Colombia*, vol. 6, *Los afrocolombianos*, editado por Adriana Maya, 9-52. Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica.
- Meza Ramírez, Carlos Andrés.** 2010. *Tradiciones elaboradas y modernizaciones vividas: cambio cultural en los pueblos afrochocoanos de la vía al Mar*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Miller, Joseph.** 1988. *Way of death: merchant capitalism and the Angola slave trade 1730-1830*. Madison: University of Wisconsin.
- Mills, George.** 1971. "Art: an introduction to qualitative anthropology". En *Art and aesthetic in primitive societies: a critical anthology*, editado por Karol F. Jompling, 73-98. Nueva York: Dutton.

- Neyt, François.** 1977. *La grande statuaire hembra du Zaïre*. Lovaina: Institut Supérieur d'Archéologie et Histoire de l'Art.
- Nordenskiöld, Erland.** 1929. "Les rapports entre l'art, la religion et la magie chez les indiens cuna et chocó". *Journal de la Société des Américanistes de Paris* (nueva serie) 21 (1): 141-158. <https://doi.org/10.3406/jsa.1929.3663>
- . 1938. *An historical and ethnological survey of the Cuna indians*. Con la colaboración del indígena kuna Rubén Pérez Kantule, editado y corregido por Henry Wassén. Gotemburgo: Museum Etnografiska Avdelningen.
- Olbrechts, Frans M.** 1959. *Les arts plastiques du Cong.* Bruselas: Erasme.
- ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia).** S.f. "Embera Eyabida - Embera Katio". Consultado el 17 de septiembre de 2020. <https://www.onic.org.co/pueblos/1096-embera-katio>
- Palacios Preciado, Jorge.** 1984. "La esclavitud y la sociedad esclavista". En *Manual de historia de Colombia*, vol. 1, dirigido por Jaime Jaramillo Uribe, 303-343. Bogotá: Procultura.
- Pardo Rojas, Mauricio.** 1987. "Indígenas del Chocó". En *Introducción a la Colombia amerindia*, editado por François Correa y Ximena Pachón, 251-261. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Perrois, Louis.** 1966. "Notes sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains". *Cahiers d'Études Africaines* 21: 85-99. <http://www.jstor.org/stable/4390920>
- . 1977. "Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon". *Initiations-Documentation Techniques* 32. París: Éditions de l'Office de la Recherche Scientifique et Technique d'Outre-Mer.
- Phillips, Tom, ed.** 1999. *Africa: the art of a continent*. Londres: Prestel.
- Picton, John.** 1995. "West Africa and Guinea Cost". En *Africa: the art of a continent*, editado por Tom Phillips, 327-345. Londres: Prestel.
- Pineda, Roberto y Virginia Gutiérrez.** 1958. "El mundo espiritual del indio chocó". En *Miscelánea Paul Rivet, Octogenario Dicata II, XXX Congreso Internacional de Americanistas*, 435-462. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1984-1985. "Ciclo vital y chamanismo entre los indios chocó. Visión de mitad de siglo". *Revista Colombiana de Antropología* 25: 9-182. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1567>
- Redinha, Jose.** 1962. "Um esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana". *Publicação de Assuntos de Interesse Ultramarino, Direção dos Serviços de Administração* 173-182 (enero-septiembre): 51-56.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** 1953. "Algunos mitos de los indios chami". *Revista Colombiana del Folclor* 2: 148-165. <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/algunos-mitos-de-los-indios-chami/>
- . 1960. "Contribuciones al conocimiento de las tribus de la región del Perijá. Notas etnográficas sobre los indios chocó". *Revista Colombiana de Antropología* 9: 73-158. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1589>

- . 1961. "Anthropomorphic figurines from Colombia, their magic and art". En *Essays in Pre-Columbian art and Archaeology*, de Samuel Kirkland Lothrop *et al.*, 229-242. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1962. "Contribuciones a la etnografía de los indios chocó". *Revista Colombiana de Antropología* 11: 171-195. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1680>
- . 1988. *Gold work and chamanism: an iconographic study of Gold Museum*. Bogotá: Banco de la República / Museo del Oro.
- Robinson, J. W. L. y A. R. Bridgman.** 1969. "Los indios noanama del río Taparal". *Revista Colombiana de Antropología* 14 (1966-1969): 178-201. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1744>
- Romero, Mario Diego.** 1993. *Región, poblamiento y sociedad en la costa centro del Pacífico colombiano: siglo XVI al siglo XVIII*. Cali: Universidad del Valle.
- Santa Teresa, Severino de.** 1929. "Nociones sobre creencias, usos y costumbres de los catíos del occidente de Antioquia". *Journal de la Société des Américanistes de Paris* 21 (1): 71-105. <https://doi.org/10.3406/jsa.1929.3658>
- Thornton, John.** 1998. *Africa and Africans in making of the Atlantic world, 1400-1800*. 2.^a ed. Nueva York: Cambridge University Press.
- Ulloa, Astrid.** 1992a. "Los emberá". En *Geografía humana de Colombia*, vol. 9, *Región del Pacífico*, editado por Enrique Carrizosa Argáez, 94-131. Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica.
- . 1992b. "Los grupos indígenas de los emberá". En *Geografía humana de Colombia*, vol. 9, *Región del Pacífico*, editado por Enrique Carrizosa Argáez, 87-163. Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2752/>
- Vansina, Jan.** 1985. *Oral tradition as history*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Vargas, Patricia.** 1993. "Los emberá, los waunana y los cuna. Cinco siglos de transformaciones territoriales en la región del Chocó". En *Colombia Pacífico*, vol. 2, editado por Pablo Leyva, 292-309. Bogotá: Fondo para la Protección del Medio Ambiente José Celestino Mutis.
- Vasco, Luis Guillermo.** 1985. *Jaibanás: los verdaderos hombres*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Vila Vilar, Enriqueta.** 1977. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla.
- Wassén, Henry.** 1935. "Notes on southern groups of Chocó indians in Colombia". *Etnologiska Studier* 1: 35-182. <https://search.proquest.com/openview/72118566db59de503a134b9529a369b0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817830>
- . 1940. "An analogy between a South American and Oceanic myth motif and negro influence in Darien". *Etnologiska Studier* 10: 69-79.
- . 1963. "Estudios chochoes. Etnohistoria chochoana y cinco cuentos waunana apuntados en 1955". *Etnografiska Studier* 26: 9-78.

—. 1988. *Apuntes sobre los grupos meridionales de indígenas chocó de Colombia*. Bogotá: Embajada de Suecia.

Werner Cantor, Erik. 2000. *Ni aniquilados, ni vencidos: los emberá y la gente negra del Atrato bajo el dominio español, siglo XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.





rca

57 /
2

reseñas

REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGÍA

VOLUMEN 57, NÚMERO 2

JULIO-DICIEMBRE DEL 2021

El exterminio de la isla de Papayal: etnografías sobre el Estado y la construcción de paz en Colombia

Juan Felipe García Arboleda
Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana
2019, 253 páginas

JOHN GIRALDO DÍAZ

Grupo de Investigación Política y Territorio (Poter),
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

DOI: 10.22380/2539472X.1980

Cuando leemos *El exterminio de la isla de Papayal: etnografías sobre el Estado y la construcción de paz en Colombia*, nos convertimos en personas diferentes. A modo de concisa presentación, Michael Taussig resume así los sentimientos que desata el libro:

El ojo ve más allá. El Corazón siente más. La mano del escritor se vuelve fuego. Los conceptos se desmoronan y los nuevos paradigmas saltan de entre las cenizas de los viejos. Esto es este libro, y cuando lo leemos, nosotros también, nos encendemos. (21)

El texto de Juan Felipe García equilibra la reflexión teórica y conceptual con el trabajo de campo comprometido y situado; un balance entre la acción y la reflexión, como también lo señala Taussig. La estructura del libro permite pasar de las conceptualizaciones para entender el contexto del estudio de caso en los capítulos 1 y 2 a las nociones para comprender las subjetividades de la población de la isla en los dos capítulos siguientes. Finalmente, el quinto capítulo, lejos de ser un cierre, se convierte en un ejercicio de reflexión profunda del propio autor,

al cual invita a quien lo siga en su lectura. Con el fin de mostrar mejor esta estructura, resulta necesario detenernos en cada uno de los capítulos.

El primero, de introducción, acude a la ecología política para contextualizar un territorio ubicado al sur del departamento de Bolívar (Colombia), que ante los ajenos es una porción de tierra con vocación productiva, pero para los nativos es una isla cuya vida depende de una intrincada y permanente relación entre lo humano y lo no humano. De allí que el título del libro refiera al exterminio “de la isla” y no “en la isla”. En este sentido, García repasa las principales transformaciones que ha vivido Papayal, tomando como punto de partida los cambios, las continuidades y las interrupciones de sus ciclos vitales. Con estas premisas, basadas en el relacionamiento humano / no humano, una de las primeras conclusiones a las que llega el autor hace evidente la asimetría en esta relación que inclina la balanza no solo hacia lo humano, sino hacia lo humano ajeno al territorio.

Así, en la obra se plantea la antropología como “un saber para revertir la asimetría”, tal como lo sugiere Viveiros de Castro (2013). Adicional a esto, García retoma el concepto de *multiplicidad de fenomenologías* (Ingold 2000), entendido como la relación entre cuerpo, percepción, imaginación y forma de vida. A partir de esto, propone:

Si nuestro cuerpo y percepción se encuentran tan independizados de las fuentes de vida que provee un espacio, como pasa en la isla de Papayal, va a ser más difícil que podamos imaginarnos ese espacio como un todo vivo, con su sistema circulatorio, con su propio corazón, tal y como los campesinos lo perciben. (66)

En el segundo capítulo se puede observar esta relación asimétrica no como un hecho aislado, sino como un asunto más amplio atendido a través de decisiones y políticas públicas y, más exactamente, a través de instrumentos que racionalizan el actuar estatal sobre los territorios, como la planeación y la tecnopolítica. Tomando como referencia el trabajo de Timothy Mitchell (2002), en el cual se analiza la transición de Egipto hacia la modernidad después de la Segunda Guerra Mundial, García entiende la tecnopolítica como un conjunto de “prácticas y saberes que se autopostulaban como la forma correcta de gobernar una nación” (78), y que en Colombia tomó forma con la llegada de la misión enviada por el Banco Internacional hacia 1949.

La tecnopolítica sería la encargada de ubicar las cuestiones agrarias en el campo del desarrollo productivo, cerrando la puerta a otras racionalidades como las que emergen del pensamiento campesino. Así, el campesino se define como un sujeto racionalizado —y no con racionalidad propia— que forma parte del engranaje productivo. Esto ha permitido, según lo menciona el autor,

que las soluciones a las problemáticas rurales estén orientadas principalmente a aumentar la productividad del campo.

Además de una necesaria reflexión epistemológica sobre la conceptualización del campesinado, lo agrario y los proyectos de nación, el capítulo aborda los ejercicios de construcción de paz en Colombia con un particular acento en el caso de El Chicoralazo. Este episodio, vivido durante el gobierno de Pastrana Borrero, restó fuerza al sujeto campesino constituido por el agrarismo y representado en la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), y permitió que sectores políticos y económicos tomaran control de gran parte de la institucionalidad agraria, resistiéndose así a cambios profundos. El análisis de hechos como este resulta necesario para reflexionar y actuar ante el actual momento de construcción de paz, expresado en la implementación del acuerdo final de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Gobierno nacional y en la necesidad de reanudar la mesa de diálogo con el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Como conclusión del segundo capítulo, García plantea —basado en el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss— que existe una interrupción del circuito de la reciprocidad, pues los campesinos dan sin recibir. Así, se identifican interrupciones en los ciclos vitales de la isla y en los circuitos de reciprocidad con los/as campesinos/as.

El capítulo 3 describe la manera como estas interrupciones y asimetrías afectan la cotidianidad de las personas en la isla de Papayal. Ejemplo de ello es la alteración en el desarrollo de los rituales que acompañan la muerte de una persona de la comunidad, por causa del temor que imprime la violencia paramilitar. García reivindica el oficio etnográfico dotándolo de sensibilidad, profundidad, rigor y respeto; proponiendo un sujeto investigador que llega a detalles de la vida campesina que tocan lo profundo de su ser y que impiden que permanezca inerte. Un sujeto que vive esa transformación dialéctica generada por la inmersión en campo y que vuelve inútil cualquier búsqueda de neutralidad valorativa.

A través de este ejercicio etnográfico, se puede identificar una nueva interrupción, esta vez en la reciprocidad intergeneracional para la construcción de una vida digna en el territorio. Mientras la primera generación de campesinos/as de la isla mantiene viva la esperanza del retorno de la justicia y la llegada de un nuevo tiempo mesiánico que —en palabras de García— recomponga las relaciones y restablezca las simetrías, las generaciones posteriores apelan a la venganza, al desarraigo, al abandono e incluso al mismo uso de la violencia que ha causado esas interrupciones y asimetrías.

Los dos últimos capítulos de este trabajo tienen la característica de aportar a la construcción de la paz en el país. En el capítulo 4 se construye un relato del surgimiento, la consolidación y la disputa de fuerzas irregulares y regulares en

la isla de Papayal y el papel desempeñado por los gobiernos de turno. Principalmente, se recurre a testimonios y declaraciones de víctimas y victimarios del paramilitarismo que se suman a la imperiosa tarea de robustecer el sistema de justicia transicional; una tarea en la cual la antropología —como lo demuestra el libro— puede desempeñar un rol destacado.

Aunque las contradicciones no estén del todo resueltas en la isla, el último capítulo presenta una especie de canto de esperanza entonado por la comunidad, en el cual se afirma la importancia del trabajo colectivo y los liderazgos para hacer frente a las injusticias expresadas en determinados actos de habla estatales. Se podría concluir en esta sección que la esperanza se aviva cuando la organización comunitaria se hace más fuerte.

En este ir y venir de la isla, a lo largo de los cinco capítulos, son diversas las personas que se conocen y diversas las reflexiones a las que se llega. Uno de los personajes que resulta más interesante, aunque es escasamente mencionado en el libro, es el Monchi Pavero, un cantante oriundo de la isla preocupado por el bienestar de su gente campesina. Siguiendo el rastro del Monchi, nos encontramos con una publicación del Centro Nacional de Memoria Histórica de la cual hizo parte: *Tocó cantar*, significativo título en el que ese verbo conjugado a la colombiana advierte que, ante la pasividad y la resignación, es necesario actuar. Un verbo imperativo que llena de esperanza y resistencia el sentipensar de las comunidades.

Del Monchi Pavero se encuentran algunos videos en YouTube, todos grabados con un celular y con un fondo lleno de cotidianidad cienaguera: un hombre que va avanzando con su chalupa entre inundaciones; nombrando al ganado y en faenas de ordeño; cantando versos que señalan su identidad, el arraigo y la causa de su desdicha, pero también la esperanza de un mejor futuro que, como en otras ocasiones y culturas, se le encomienda a Dios. En las canciones del Monchi, entonces, también se anhela ese tiempo mesiánico.

En cuanto a las reflexiones que deja este recorrido por la isla, puede resaltarse el trasfondo de este libro: el diálogo entre la antropología y el derecho. García es doctor en antropología y sus bases de formación están en el derecho. Es en el ejercicio del derecho como conoce la isla de Papayal y, junto a su comunidad, decide emprender pugnas jurídicas contra fuerzas desbordantes. Pero el conocimiento del sistema jurídico, la argumentación ante las Altas Cortes, el análisis de la jurisprudencia o la identificación de los casos en los que la fuerza pública extralimita su actuar serían insuficientes sin el reconocimiento de aquellos recursos culturales que las comunidades tienen para proteger la vida misma; es decir, sin una antropología de la ley, necesaria para la construcción de la paz, que defienda la vida en sus múltiples expresiones, incluyendo la vida no humana.

Finalmente, *El exterminio de la isla de Papayal* reafirma al campesinado como un sujeto cultural y de derechos que puede ayudar a reactivar y mantener los ciclos vitales de los territorios y superar las asimetrías impuestas por la violencia. Es allí donde el libro resulta necesario pues no solo identifica estas interrupciones y asimetrías, sino que les reconoce a los/as campesinos/as su actuar transformador.

Aunque la aproximación ontológica propuesta por García genera insumos para definir al campesinado en relación con su entorno como un sujeto de derechos, esto presenta limitaciones para ampliar este enfoque de derechos a aquello no humano, es decir, a la isla en su conjunto. En este sentido, Bruno Latour (2008), quien retoma ideas centrales del pensamiento de Gabriel Tarde, se interesa por aquellas redes que se configuran con la asociación entre lo humano y lo no humano y en las cuales las mediaciones son el factor constituyente. De esta teoría del actor-red de Latour resultan aportes valiosos para comprender la isla no como un organismo vivo desde la perspectiva humana, sino como una asociación viva gracias a la relación entre lo humano y lo no humano. Así, la isla de Papayal se convierte en sujeto de derechos frente al cual las actuaciones del Estado no pueden orientarse exclusivamente a resolver la relación de propiedad sobre la tierra, pues, como se ve a lo largo del libro, se trata de una relación que puede ser fácilmente alterada por actores armados legales o ilegales.

Referencias

- Ingold, Tim.** 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Nueva York: Routledge.
- Latour, Bruno.** 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Mitchell, Timothy.** 2002. *Rule of experts: Egypt, techno-politics, modernity*. Los Ángeles: University of California Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo.** 2013. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Normas para la presentación de manuscritos

La *Revista Colombiana de Antropología (RCA)* recibe contribuciones inéditas que presenten aportes teóricos, empíricos o metodológicos a la antropología o a las ciencias sociales afines (sociología, arqueología, estudios culturales, historia, geografía o ciencias políticas). Por su especificidad disciplinar, la revista no procesa contribuciones de otras áreas del conocimiento. Se entiende que el artículo o reseña de libro sometidos a consideración de la revista son originales; si este no es el caso, el autor debe informar al editor de la *RCA* con anticipación para tomar las medidas pertinentes.

Luego de remitidos el artículo o reseña de libro, el autor deberá autorizar por escrito su publicación en la revista, tanto en versión impresa como electrónica, la cual, de acuerdo con las normas nacionales e internacionales, constituye una creación original del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Al momento de aprobar el artículo, el comité editorial de la revista hará llegar una licencia de publicación y Creative Commons que deberá remitirse firmada al ICANH; cumplir con este requisito es indispensable para continuar con el proceso de publicación.

Evaluación

De acuerdo con nuestra política editorial, el artículo se enviará a dos evaluadores, pares nacionales o extranjeros, en condiciones de anonimato, quienes se guiarán por el formato de evaluación, disponible en la página web de la *RCA*, para emitir su concepto. Una vez recibidas las evaluaciones, los conceptos se remitirán a los autores, quienes tendrán plazo hasta de un mes para realizar las modificaciones requeridas por los evaluadores.

Los originales sometidos a consideración de la revista deberán cumplir con las siguientes normas:

1. Original

- ◆ El texto (en formato Word) debe estar digitado en letra Times New Roman de 12 puntos, a doble espacio, en hoja tamaño carta (21,5 x 28 cm), con márgenes de 3 cm.
- ◆ Los artículos deben tener una extensión máxima de 9000 palabras, que incluyan las notas a pie de página y la bibliografía. Todas las páginas deben estar numeradas en orden consecutivo, empezando por la primera.
- ◆ La primera página debe incluir: título del artículo; resumen (que no exceda las 125 palabras) y palabras clave (máximo 5), todo en español e inglés.
- ◆ El resumen debe presentar los siguientes atributos: metodología o aproximación del estudio; resultados; limitaciones del estudio / implicaciones; originalidad/valor; hallazgos/conclusiones.
- ◆ El manuscrito presentado para consideración de la revista debe ser completamente anónimo y no tener indicios que permitan a los evaluadores detectar al autor.
- ◆ El nombre del autor, Orcid, correo electrónico, afiliación institucional y un resumen de su trayectoria académica (que no exceda las 90 palabras) deben enviarse en un documento aparte.

2. Material gráfico

Si se incluyen mapas, ilustraciones, fotografías, figuras o cualquier tipo de imagen en el documento, se debe enviar un archivo digital de cada una de ellas en formato TIFF o JPG, con una resolución mínima de 300 DPI (puntos por pulgada) y un tamaño mínimo de 17 cm × 24 cm. Las gráficas que sean resultado de datos estadísticos o mediciones deben entregarse únicamente en archivos en formato Excel y todos los textos que aparezcan en ellas deben ser editables. Se debe indicar con claridad la fuente de donde proviene cada imagen, gráfica o mapa. Los derechos de reproducción deben ser gestionados por el autor del artículo, cuando esto sea necesario.

3. Notas a pie de página y citas

Las notas a pie de página servirán para comentar, complementar o profundizar información importante del texto. No deben ser notas bibliográficas y no deben exceder las diez líneas.

Las citas textuales de más de cuarenta palabras o que deban destacarse se escribirán en párrafo aparte, con sangría a la izquierda. Las que se incluyan dentro del texto irán entre comillas.

Las citas bibliográficas se harán dentro del texto, de acuerdo con el manual de estilo de la Universidad de Chicago (*The Chicago Manual of Style*), 17.^a edición (se puede consultar en la página web www.chicagomanualofstyle.org). Incluirán el apellido del autor, el año y —de ser necesario— el número o números de las páginas, así: (Rodríguez 1978, 424-427). Si el texto citado tiene dos autores, los apellidos se separan con una y: (López y Arango 1970, 33); si se cita un documento escrito por tres autores, se escriben los tres apellidos: (Sanoja, Bencomo y Aguila 1996); si se trata de cuatro o más autores, se escribe el apellido del primero seguido de *et al.* (Pinzón *et al.* 1993). Si hay más de dos obras de un mismo autor y del mismo año, se agregan al año letras en orden alfabético, comenzando por la *a*: (Díaz 1998a, 1998b). Si en un mismo paréntesis se citan obras de varios autores, hay que organizarlos por orden alfabético y separarlos por medio de punto y coma: (López y Arango 1970, 33; Rodríguez 1978; Uribe *et al.* 1997).

4. Referencias

Las referencias deben incluirse al final de todos los trabajos, en estricto orden alfabético y de acuerdo con las normas del manual de estilo de la Universidad de Chicago. Este listado debe estar conformado únicamente por los textos citados en el artículo. A continuación se presentan algunos ejemplos.

Libros

- Aisenson, Aida.** 1989. *Corporalidad y persona*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, Guillermo, comp.** 1976a. *Etnocidio y desarrollo en América Latina*. Ciudad de México: Flacso.
- . 1976b. *México profundo*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Colombia, Ministerio del Interior.** 1998. *Situación actual de los indígenas colombianos*. Bogotá: Ministerio del Interior.
- Gifford, Douglas y Pauline Hogarth.** 1976. *Carnival and coca leaf: some traditions of the Peruvian quechua ayllu*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Lévinas, Emmanuel.** 1994. *Dios, la muerte y el tiempo*, 2.^a ed. Madrid: Cátedra.
- Matienzo, Juan de.** (1567) 1967. *Gobierno del Perú*. Lima: Institut Français d'Études Andines.
- Meneses, Lino y Gladys Gordones, eds.** 2001. *La arqueología venezolana en el nuevo milenio*. Mérida: Universidad de los Andes.

Sanoja, Mario, César Bencomo y Tomás Aguila. 1996. *La microhistoria del bajo Caroní. Informe final*. Ciudad Guayana: Edelca.

Uribe, Carlos, Jimena Rojas, Alberto Cuenca, Patricia Sevilla, Óscar Quintero, Andrés Hernández, Cecilia Salgar, Teresa Loayza y René Cuestas. 2008. *Proyecto investigativo para la Ruta de la Marimba*. Cali: Fundación Valle e Instituto de Estudios Regionales. Inédito.

Capítulos y secciones de libros

Chaumeil, Jean-Pierre. 1991. “El poder vegetal”. En *Rituales y fiestas de las Américas*, editado por Elizabeth Reichel, 246-253. Bogotá: Universidad de los Andes.

Ranere, Anthony y Richard Cooke. 1996. “Stone tools and cultural boundaries in prehistoric Panamá: an initial assessment”. En *Paths to Central America prehistory*, editado por Fred Lange, 49-78. Boulder: University of Colorado Press.

Artículos de revistas y publicaciones periódicas

Le Mouël, Jacques. 1997. “Lo eficaz es justo”. *Cuadernos de Economía* 16 (26): 107-129.

Mahecha, Dany y Carlos Franky. 1997. “Los makú del noroeste amazónico”. *Revista Colombiana de Antropología* 35: 85-133.

O’Neill, Molly. 1998. “Food”. *New York Times Magazine*, 18 de octubre, 8.

Mora, Ana Sabrina. En prensa. “El cuerpo investigador, el cuerpo investigado. Una aproximación fenomenológica a la experiencia del puerperio”. *Revista Colombiana de Antropología* 45 (1).

Si el artículo citado tiene DOI, este debe ser incluido en la referencia, como se indica en el siguiente ejemplo:

Rosas Salas, Sergio. 2016. “Religión, guerra y ciudad: clero y gobierno local en Puebla durante la guerra con Estados Unidos (1847-1848)”. *Historia Crítica* 60: 43-60. <https://doi.org/10.7440/histcrit60.2016.03>

Ponencias presentadas en eventos académicos

González, Ómar. 2004. “Relaciones lingüísticas entre los idiomas andinos originarios y los de las tierras bajas (lenguas arawakas y otras familias)”. Ponencia presentada en el Coloquio Relaciones Prehispánicas en la Región Andina, Museo de Bellas Artes, Caracas, 4-6 de mayo.

Tesis y trabajos de grado

- Hardy, Ellen.** 1992. "The mortuary behavior of Guanacaste-Nicoya: an analysis of precolumbian social structure". Tesis doctoral, Department of Anthropology, University of California, Los Ángeles.
- Valerio, Wilson.** 1987. "Análisis funcional y estratigráfico de Sf-9 (Carabalí), un abrigo rocoso en la región central de Panamá". Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, San José.

Fuentes electrónicas

- Moreno Leguizamón, Carlos.** 2006. "Salud-enfermedad y cuerpo-mente en la medicina ayurvédica de la India y en la biomedicina contemporánea". *Antípoda* 3: 91-121. Consultado el 3 de noviembre del 2010. <http://antipoda.uniandes.edu.co/index.php#12>
- Oxfam International.** 2011. "Tratado Internacional sobre el Comercio de Armas: preguntas y respuestas". Consultado el 30 de octubre del 2011. <http://oxf.am/Zaw>
- Palacios, Marco y Frank Safford.** 2002. *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma. Consultado el 11 de marzo del 2008. <http://books.google.com/books?id=ETH7T9ax6ekC&pg=PA397&dq=colombia:+pais+fragmentado&hl=es&sig=T33WYppQDXLvK4akLlrfjmGfthM#PPP1,M1>
- Poston, Ted.** 2010. "Foundationalism". *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Consultado el 2 de julio de 2011. <http://www.iep.utm.edu/found-ep/>

AMÉRICA LARRAÍN • Antropología de la danza

artículos

SILVIA VIVIANA CITRO, JULIA BROGUET, MANUELA RODRÍGUEZ, SOLEDAD TORRES AGÜERO • *Performances* indígenas y afrodescendientes en Argentina: recreaciones sonoro-corporales de lo “ancestral” | **PALOMA PALAU VALDERRAMA** • *Fugas y jugas*: alianzas sónicas en un baile-música-performance de la gente negra del sur del valle del río Cauca (Colombia) | **NOSHUA AMORAS** • Jugar al *caboco* en el maracatú de Mata Norte en Pernambuco (Brasil) | **MARINA LIBERATORI** • “El ángel de los perdedores”: una mirada antropológica sobre trayectorias delictivas, moralidades y experiencias espirituales con San La Muerte en una villa de Córdoba, Argentina | **JOSHUA KATZ-ROSENE** • La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia | **JAIME AMPARO ALVES** • “Esa paz blanca, esa paz de muerte”: tiempos de paz, tiempos de guerra y el *cronos* negro imposible en el posconflicto colombiano | **MARTHA LUZ MACHADO CAICEDO** • Arqueología (imaginaria) de la memoria: investigación estética y del simbolismo de la diáspora africana en Colombia

reseña

JOHN GIRALDO DÍAZ • Juan Felipe García Arboleda, *El exterminio de la isla de Papayal: etnografías sobre el Estado y la construcción de paz en Colombia*



INSTITUTO
ETNOLOGICO
NACIONAL
80 AÑOS