

**INFORME NARRATIVO FINAL
CONVENIO 832 -2016**

**"RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOCIOCULTURAL DEL BAMBUCO
PATIANO EN LA REGIÓN DEL VALLE DEL PATÍA"**



Imagen: Lorenzo Solarte, Patía – Patía

Presentado por:

**FUNDACIÓN PARA EL DESARROLLO AGROECOLÓGICO Y LA GESTIÓN
COMUNITARIA – FUNDAGRO –**

Presentado a:

MINISTERIO DE CULTURA

**EL PILÓN -MERCADERES –CAUCA
SEPTIEMBRE 30 DE 2016.**

CRÉDITOS

- Proyecto Apoyado por el Ministerio de Cultura-Programa Nacional de Concertación. Cultural
- Fundación Para el Desarrollo Agroecológico y la Gestión Comunitaria – FUNDAGRO.
- Herson Gómez Gómez- Representante Legal FUNDAGRO
- Hamer Amado Caicedo- Presidente FUNDAGRO – coordinador general
- Álvaro René Garcés- coordinador técnico y científico del proyecto
- Marizol Gómez Ruano- transcripción entrevistas y textos
- Equipo de producción audiovisual y fotografía: Julián Andrés Hoyos Pinzón, Oscar Darío Arango Horta

AGRADECIMIENTOS

- Comunidades negras del municipio de Patía
- Comunidades negras del municipio de Bolívar
- Comunidades negras del municipio de Mercaderes
- Cantaoras de Patía
- Son de Mulaló
- Son del Tunó
- Son de Patanguaje
- Afroson
- Elvar Mosquera Salazar
- Martha Mosquera Salazar
- Clemiro Gúzman
- Carlos Rivas
- Aurora Angulo
- Melquisedec Velasco
- Anatolio Velasco
- Lorenzo Solarte
- Celestino Valencia
- Arístides Muñoz
- Carlos Angulo (Richard Chay)
- Gabino Mosquera
- María Luisa Muñoz
- Virgilio Llanos
- Carlos Montenegro
- María Dolores Grueso
- Noé Llanos
- Celmira Peralta

- Camilo Valencia
- Daner Zapata Camilo
- Jader Joaquín Caicedo
- Henry Noguera
- Hombres y mujeres de la hermosa región de la gran cuenca del río Patía y del “Patía Profundo”.

A todas y todos mil y mil gracias, este proyecto jamás hubiese sido posible sin su ayuda y colaboración

CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN.....	Página 4
2.	CONTEXTO DEL VALLE GEOGRÁFICO DEL PATÍA.....	Página 7
3.	EL BAMBUCO: ALGUNAS NOTAS Y APUNTES.....	Página 14
4.	EL BAMBUCO PATIANO: NARRATIVAS Y MEMORIAS...	Página 22
5.	EL VIOLÍN: ALMA DEL BAMBUCO NEGRO DEL GRAN PATÍA.....	Página 32
6.	GEOGRAFÍA CULTURAL DEL BAMBUCO DEL PATÍA....	Página 41
7.	MÚSICOS, INTÉRPRETES Y CREADORES DE BAMBUCO.....	Página 49
7.1.	El bandolín encantado y los músicos afropatianos.....	Página 53
8.	EL BAMBUCO PATIANO Y OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES DEL PATÍA:	Página 60
8.1.	Los funerales de Angelitos.....	Página 60
8.2.	La esgrima con machete.....	Página 62
8.3.	Las guaguas de pan.....	Página 64
8.4.	Las fiestas de bambuco, el chancuco, las comidas y otros aspectos.....	Página 65
8.5.	“Bambuco, duendes y demonios”.....	Página 71
9.	CONCLUSIONES.....	Página 73
10.	BIBLIOGRAFÍA.....	Página 74

1. INTRODUCCIÓN

Esta segunda parte del informe final hace referencia a los aspectos cualitativos y etnográficos derivados de la ejecución del proyecto “RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOCIOCULTURAL DEL BAMBUCO PATIANO EN LA REGIÓN DEL VALLE DEL PATÍA”, el cual obedece al Convenio 832 de 2016 suscrito entre el MINISTERIO DE CULTURA y la FUNDACIÓN PARA EL DESARROLLO AGROECOLÓGICO Y LA GESTIÓN COMUNITARIA – FUNDAGRO-. Las interpretaciones etnográficas y críticas que aparecen a lo largo del texto corresponden exclusivamente a la postura del investigador principal del proyecto, y por tanto eximen de toda responsabilidad al Ministerio de Cultura y a todo el personal de FUNDAGRO. Todos los aspectos consignados en el documento están sujetos a observaciones y críticas a criterio del lector, pues la idea final del documento es, precisamente, el no sentar criterios absolutos de verdad sobre el bambuco patiano, sino por el contrario poner en tensión todo lo que hasta ahora ha sido monumentalizado e institucionalizado en relación con el tema.

En este documento es importante destacar lo obtenido en los talleres participativos adelantados en los tres municipios del área de acción del proyecto (Patía, Mercaderes y Bolívar), pues fue gracias a estos espacios de fuerte construcción dialógica que se pudieron recoger diferentes puntos de vista, especialmente aquellos de los “otros” sabedores de las mismas comunidades; pues anteriormente, como en muchas partes, se buscan a los “expertos académicos o de las comunidades” para que hablen de los temas a tratar, dejando de lado lo que los no expertos puedan decir al respecto. Con esta postura, se sienta así un precedente diferente alrededor de este género musical, el cual se creía solo perduraba en la “zona plana de Patía” y se abre un mundo nuevo de posibilidades para futuras investigaciones sobre el tema; pues ahora podemos darnos cuenta que, el bambuco de las comunidades negras del valle del Patía, es un sistema complejo de prácticas simbólicas, artísticas, sociales y políticas que desbordan el territorio antes mencionado y las categorías hasta ahora construidas a su alrededor. Esta nueva geografía corresponde ahora a una nueva narrativa que incorpora además de la zona plana, los territorios de la gran cuenca del río Patía, en especial a las áreas cercanas de sus mayores tributarios: los ríos Guachicón, Sambingo y San Jorge. Algo que como se mencionó en algún momento, representaría una cuestión fundamental en términos culturales y políticos para las comunidades negras del sur del Cauca, ya que en realidad estaríamos frente a una manifestación cultural ancestral que apenas está empezando a redescubrirse.

Es de anotar que este ejercicio jamás hubiese sido posible sin el apoyo de las comunidades negras de toda la región, pues fue de la mano de ellas como se logró “caminar sus territorios” y trazar el “nuevo” mapa sociocultural del bambuco Patiano o “pasiao” para no entrar en discusiones alrededor del nombre. Estas personas del valle del Patía y del Patía profundo en Bolívar y Mercaderes, son los verdaderos constructores de

este proyecto y de buena parte de las líneas que se consignan a lo largo del documento, a ellos nuevamente mil gracias.

A nivel conceptual se debe destacar que el documento contiene un marco metodológico tipo inductivo –deductivo, aclarando eso sí, que se evita sin caer en la rigidez de este tipo de escritura y de investigación. En ese orden, se parte de hacer consideraciones generales sobre el contexto general del área de estudio, se llega al contexto mismo del bambuco como música y baile, para posteriormente y de forma gradual ir desarrollando aspectos relacionados con la música, los músicos, la organología instrumental del bambuco, para finalmente terminar con algunos aspectos que se consideraron de alguna forma tiene relación con el bambuco patiano.

Es de aclarar que frente a este tema, resta mucho por investigar, promover y crear, pues no solo se trata de conocer las cosas de la cultura, sino más bien de empezar a hacer y reproducir tales cosas, este tipo de proyectos debe servir en ese propósito, más aun cuando en la región ya se adelantan ejercicios de recuperación que deberían propagarse a las demás zonas del gran Patía, como es el caso del bello proyecto de la Escuela de Violines de la comunidad del Tunó.

Resta decir que el bambuco patiano o pasaio, es una propuesta mágica de resistencia cultural que a lo largo de los años les ha permitido a las comunidades negras de esta región, rebuscar sus memorias y legados de africanía, legados que aunque borrosos aún se encuentran reposando en la terquedad de la memoria de los viejos. Legado que debe ser recuperado, reconstruido y reposicionado para devolverle el aliento a la riqueza cultural de esta hermosa región, “el Gran Patía”.

2. CONTEXTO DEL VALLE GEOGRÁFICO DEL PATÍA

El Valle Geográfico del Río Patía se encuentra enclavado entre las cordilleras Central y Occidental a 700 msnm (PBOT; 2002) su temperatura promedio es de 30°. Según se conoce, fue descubierto por las huestes de Sebastián de Belálcazar en el año de 1535. De acuerdo con Caicedo (citado en Quintero, 2010) esta gran depresión intercordillerana es resultado de grandes y prolongados procesos geológicos derivados de la plataforma continental del Pacífico cuyas características geológicas son la acumulación de mantos sedimentarios arrastrados y depositados por los grandes ríos que componen esta región.

Por lo que se ha podido conocer de fuentes escritas y orales, esta región se caracterizaba por un clima y una vegetación agreste, lo que hizo que de alguna manera fuera considerada en un inicio por los españoles como un área impenetrable, a lo cual únicamente habrían podido ingresar y permanecer en sus territorios unas pocas comunidades indígenas como los Sindagüas y los Patías.

Socioculturalmente, esta región comprende los territorios de comunidades de origen africano asentadas no solo en el área plana del río Patía, como suele afirmarse, sino también en los pequeños valles aluviales de los tributarios mayores de esta gran cuenca: los ríos San Jorge, Guachicono y Sambingo. Sub-región ésta última denominada por sus propios habitantes como “Patía Profundo” (Mosquera, 2016). Administrativamente, en el Cauca, traslapa los territorios de cinco municipios, Patía, Mercaderes, Bolívar, Balboa y el Tambo. Su clima y su continuidad geográfica se constituyen en un factor que ha permitido la conservación cultural, la permanencia y el aislamiento ancestral de las comunidades negras asentadas ahí desde hace más de trescientos años.

Se afirma que en los inicios de la época colonial la región del Valle del Patía no se encontraba articulada ni económica ni socialmente con los grandes centros de poder políticos y económicos, ni siquiera con los más importantes enclaves mineros de la Gobernación de Popayán como Almaguer, y que fue únicamente a raíz de la decadencia de “*los distritos mineros de las ciudades de Toro, Cartago y Anserma*”. (Zuluaga, 1986) como se empezaron a producir unos pequeños intentos esporádicos de exploración y penetración a esta región patiana.

Este ingreso paulatino de minería trajo consigo también el asentamiento de negros esclavos traídos de África, especialmente en la región del enclave minero de Barbacoas, los cuales posteriormente habrían huido fugados hacia las agrestes zonas del Valle del Patía. Uno de los lugares claves que acogió a los negros fugados desde el Siglo XVII fue el Palenque del Castigo, denominado así a raíz que en el año de 1635, ochenta y cuatro indígenas Sindagüas fueron asesinados a palo por los españoles. Este lugar durante el periodo colonial fue el principal asentamiento palenquero de la Costa Pacífica de Colombia. Hoy, la importancia del Palenque del Castigo trasciende el plano de lo histórico

y se trastoca con las dimensiones sociales y políticas del Patía contemporáneo, con su identidad y cultura actuales, como lo afirma el historiador Juan D. Quintero

El Castigo como muchos de los otros que se establecieron en Colombia, mostró resistencia y poderío contra sus colonizadores...cabe destacar que en estos centros de formación cultural y social, podemos apreciar claramente una construcción de lo que más adelante es la tradición Patiana y todas sus manifestaciones (culturales, religiosas, gastronómicas, rituales, sociales, etc.) que se verán reflejadas a lo largo de los siglos venideros. (Quintero, 2010)

Según Francisco Zuluaga (1986), el Palenque del Castigo se constituyó en un importante refugio para las poblaciones negras que *“venían de distintas naciones africanas”*, lo cual derivó en una hibridación cultural que dio origen a unas nuevas formas de sociedad que además se nutrieron de su interacción con el nuevo entorno del Valle del Patía. Según el mismo autor, El Castigo existió entre los años de 1635 y 1726, estaba *“localizado en la cima de la cordillera Occidental y al norte de la Hoz de Minamá, lugar de difícil acceso que se prestaba para constituirse en palenque”* (Zuluaga, en Muñoz, 2008).

El mismo Zuluaga afirma que la llegada de los negros al Patía, generó, en sus sociedades, otras formas de organización social y política enmarcadas en un sistema de resistencia y protección de su nascente libertad, de sus nuevos territorios y su nuevo cosmos cultural

Los descendientes de esclavos africanos, huidos de las minas de la Costa Pacífica y de las haciendas del Valle del Cauca, lograron construir -desde el Siglo XVIII- en el Patía, un refugio y una sociedad altamente cohesionada, defensiva frente a la institucionalidad criolla y mestiza dominante en el exterior. Cimentada en la familia extensa, en el uso comunitario de la tierra, con valores rurales donde el paradigma era el valor de los hombres manifiesto en: el coraje, la habilidad de buen caballista, el dominio del arte de la esgrima con machete y su capacidad para burlar la represión de que era objeto por parte de las autoridades exteriores”. (Zuluaga, 1986)

El Palenque del Castigo aparece entonces en la memoria social del “Gran Patía” como un elemento cohesionador y conformador de identidad que a partir de formas reales y simbólicas de resistencia comienza a erigir una nueva cultura en esta región de Colombia. A propósito, de acuerdo con Francisco Zuluaga, en esta zona se erigió un sistema cultural propio derivado de las relaciones sociales surgidas al interior de las cuadrillas de esclavos y en el fragor de las luchas militares en las que fueron sumergidos los negros desde el Siglo XVII. (Zuluaga, 1986). Este contexto sembró el germen para la eclosión de una nueva cultura que se nutrió de los aportes africano, europeo y amerindio, y que hoy día se refleja en la riqueza artística y cultural que abunda en cada rincón donde habitan las comunidades negras de la gran cuenca del río Patía. Las guerras y la esclavitud paradójicamente fueron entonces un elemento cohesionador y forjador de identidad; situación que efectivamente parecen advertir las gentes que hoy día habitan esta calurosa región del sur del Cauca. A propósito sobre este tema la cantaora, docente y lideresa negra de la localidad de Patía, Ana Amelia Caicedo, comenta lo siguiente:

Los esclavos negros huidos entendieron que tenían que pelear y tomar posesión en uno de los dos bandos para lograr su libertad, por eso nuestros ancestros negros se alinearon inicialmente con el bando de los Realistas quienes eran los que defendían al rey y la Iglesia, pero eso también obedeció a que el rey les ofreció la libertad a los esclavos que le apoyaran, por eso peliaron primero al lado de los Españoles. (Caicedo, 2016)

Según se anota en los libros de historia oficial, los patianos cambiaron de bando en ocasiones en razón que su verdadera lucha era contra la esclavitud y por la defensa de su territorio y, también, porque en la región se crearon caudillos y comandantes militares de diversas ideologías e intereses que incitaban a las guerrillas patianas a luchar en la zona dado su amplia experiencia en el combate y su conocimiento casi perfecto del terreno.¹

Uno de los resultados positivos de esas confrontaciones armadas, en términos culturales para los negros del Patía, fue la hibridación musical producida a raíz del intercambio de músicas e instrumentos en todo el país, la cual se habría producido a raíz que en las guerras pelearon hombro a hombro indios, negros y mestizos. Al respecto, las palabras de la profesora Paloma Muñoz refiriéndose al bambuco parecen reafirmar lo antes dicho:

En sus inicios, el bambuco fue considerado como una “música guerrera”, debido a su cercanía con los eventos desarrollados a lo largo del siglo XIX, momento en el cual las guerras de independencia consolidaban el proyecto nacional. En esa medida, el bambuco se asociaba a las músicas militares y las bandas de vientos. Expresando, la relación existente entre el pueblo, el trabajo y su participación en el naciente ejercicio de consolidación de los estados nacionales. (Muñoz, 2001)

Durante el primer cuarto del Siglo XVIII, en la región del Patía, se establecieron entables mineros alrededor de los cuales se conformaron grandes haciendas ganaderas y de plantaciones de productos de subsistencia que a su vez condicionaron una nueva etapa de transformación en las relaciones sociales y de poder en el territorio. Aparecen así nuevos roles y jerarquías asociadas a un sistema de tenencia de tierra tipo latifundio donde los grandes mayordomos y “caporales” de las haciendas, creaban por esa vía, las “modernas” formas de esclavitud para los patianos. Culturalmente, aparece como respuesta a ello el abigeato, una práctica aceptada entre los negros y perseguida por las fuerzas oficiales: quien lo practicaba era algunas veces considerado como un “héroe”, pues muchas veces se robaba el ganado, se degollaba y se repartía la carne entre las comunidades. Sobre esta práctica, aún perdura en la memoria colectiva de las gentes de esta zona, infinidad de historias, coplas y hasta canciones.

¹ Una de las manifestaciones más claras de su experiencia de lucha, como se mencionó líneas atrás, era el manejo magistral del machete, arte de lucha que permanece en la memoria social de las gentes del valle geográfico del Patía y que se ha ido perdiendo gradualmente entre las generaciones más jóvenes.

La nueva sociedad del Gran Patía construyó sobre las anteriores bases, un nuevo sistema cultural que se movía al ritmo de otro calendario, el cual por cierto también se correspondía con una hibridación temporal entre lo occidental (gregoriano) donde predominaban las fiestas y celebraciones religiosas con lo africano (determinado por los ciclos anuales de la producción ganadera y agrícola). En esta nueva sociedad la tradición oral, cobró, y sigue cobrando un papel importante como motor creador de cotidianidad y sentido de vida. Hoy en día dicha tradición oral refleja el pasado que en ocasiones parece atrapado en el tiempo y en las prácticas cotidianas de las gentes, en el papel que cumplen las leyendas y los mitos, las manifestaciones de lo sagrado y lo profano, la magia y el relacionamiento entre los seres vivos y los seres espirituales manifiesto en los encantamientos y empautamientos, las figuras “reales y narrativas” de los santos y del diablo, el culto a los muertos, las canciones y la música.

La tradición oral en esta región de Colombia es la manifestación más fuerte de legado cultural de africanía que permanece en la memoria colectiva de las comunidades y en las narrativas que construyen los imaginarios que le dan sentido al territorio y la territorialidad, como lo da a conocer el historiador Juan David Quintero en una entrevista realizada a la sabedora afro Herminia Caicedo acerca de la importancia del Cerro de Manzanillo:

Herminia Caicedo nos cuenta: “que los esclavos cuando estaban tristes, se iban al Cerro de Manzanillo y llevaban sus tambores y tocaban, y a ver si podían divisar a África, y al no divisar a África se ponían a llorar, dice el mito: que de las lágrimas que ellos botaban allá se formó la laguna del Cerro de Manzanillo”. (Caicedo en Quintero, 2010).

En otra entrevista adelantada por el mismo historiador Quintero al profesor e historiador empírico Luis David Mosquera, se nota fuertemente el papel que cumple esta tradición oral patiana en la construcción de un anti relato (relato propio), el cual dista mucho de las versiones “oficiales” que hablan de la historia y, que busca poner su sello político a la hora de hablar de la fundación del territorio del poblado de Patía y del contexto general resumido de la cultura negra de esta región.

“Si, en 1.540, despuecito del descubrimiento de esto aquí, trajeron a los primeros negros aquí a labrar las minas de oro y contaron mis abuelos que allá en Caspicaracho perecieron más de 2.000 esclavos en esa mina, esa mina se hundió y ahí perecieron, y de ahí se trasladaron a Almaguer y fue fundado en 1.550 como una ciudad intermedia para la comercialización de oro con Quito, entonces a medida que iba transcurriendo el tiempo iban llegando negros del norte de las haciendas, porque el negro buscaba las corrientes de agua, él se bajaba si lo tenían en tierra fría o clima templado como Popayán, él iba buscando esas aguas abajo para hallar la tierra caliente, el trópico, la selva, y llegaron aquí, pues esto era un territorio inhóspito, todo el que se decía que tenía barba larga lo atacaba la endemia tropical especialmente la tifus; aparte de los Sindagüas que era una tribu que habitaban en el occidente, toda esa cordillera occidental dominaban a los Patías, a la tribu de aquí de los Patías y los Guachiconos tenía que someterse a ellos, entonces ellos cazaban al hombre que llamaban blanco y al negro, porque todo el que comiera sal era de una carne exquisita para ellos, entonces estos tipos hicieron que el negro pusiera en auge lo que él traía del África y se guardaban en esos cañaverales ahí se escondía, y si era mucho lo que tenían que ocultarse para no verlos, entonces con el olor sabían quién se

le acercaba y tomaban sus medidas defensivas y así se sostuvieron desde ese tiempo hasta 1.749 cuando fundaron realmente al pueblito de Patía, lo que hoy es Patía. Ellos lo fundaron en 1.749 pero antes Patía fue itinerante había estado en varias partes con el nombre de Patía, allá en Miraflores destruyeron un caserío, fue Patía, y los destruyeron más de 5.000 guerreros indígenas, entonces ellos quemaron el caserío y los hombres se pararon pues a resistir el combate, y las mujeres y los niños se vinieron retrocediendo hasta en medio de las dos quebradas, lo que hoy es Patía, la quebrada del Bordo de Patía y la quebrada de Chaguargual, y esto dio para que Fabián Hernández regalara el terreno donde es hoy Patía. Porque se hacían reuniones sobre todo para los oleos o bautismos de los niños entonces querían que los niños tuvieran su papel y regalos eso para que construyeran las capilla y pues construyeran sus casas y el que quería hacer su sementera la podía hacer, si no que la curia después se cogieron eso, porque en nombre de Dios se han hecho tantos atropellos, que eso no es Dios. [...] los Patianos construyeron esa capilla que hay en Patía, bueno y hicieron sus sementeras y buscaban las entradas por medio del oro, del mazamorreo iban a las quebradas, además la quebradas tenían muchos peces, [] Patía era muy rico, y la gente pues con eso subsistía, otros pues se abrieron y tuvieron tierras más allá, y hicieron sus fincas sus haciendas, porque el rey al negro que dominó este infierno de América como era conocido el Valle del Patía, los declaró libres por decreto del rey no podían esclavizar a ningún negro que hubiera, y cuando el negro se sintió libre entonces él les trajo también el ganado blanco y negro, el negro tomaba leche, comía carne y bailaba bambuco, el tambor de la abolición, bailes de 15 días. Entonces pues, había una parte en medio de la fiesta que por A o por B desenvainaban las espadas y eso era el traqueteo de los sables de las peñillas, una, dos, tres horas, y después iba ver los heridos no había nada, ningún herido, eso se abrazaban y ahora si a tomar trago y a bailar, era como un repaso de la lucha que habían sostenido por más de dos siglos, porque tenían que luchar contra los españoles que venían a recapturarlos y contra los Sindagüas que también venían a quererlos hacer víctimas para convertirlos en alimento. Los Sindagüas eran, aparte de caníbal eran: hechiceros, eran mohanés, eran idolatras, pues que eso era cosas de ellos, pero si hay que decir cómo eran, entonces el que no les obedecía lo hacían prisionero y lo convertían en alimento, era una tribu que no obedecía a la tribu del sur, porque todo esto de la cordillera central eran los Incas, los Incas los que dominaban ellos imponían sus leyes, acá no. (...) El hombre negro y hasta que ya le fue más bien difícil ocultarse y 200 años después en esta lucha, cuando se fundó uno de los primeros Patías allá donde es hoy Miraflores, fue atacado por más de 5.000 guerreros de los Sindagüas, y ahí es donde se ve el heroísmo y la táctica de estos de origen africano, enviaron las mujeres con ciertos tipos, estafetas que mandaron a los palenques de Puro y Capellanías por refuerzos avisando de la situación y ellos resistieron allá, hasta que les tocó últimamente batirse en retroceso y llegaron hasta las dos quebradas cuando les llegaron los refuerzos, cuando llegaron los refuerzos de los palenques a estos Patianos, contraatacaron a los Sindagüas y el indio era malo para el agua, el peleaba bueno en otra parte aunque no sabían la pelea de cuerpo a cuerpo, en el agua eran malos y allí llegaron y remataron al último por que le tenían mucho miedo a los perros y a los caballos, y habían también algunas armas de fuego, eso para el indio era un Dios, y cuando sonaba el disparo era Dios que estaba en contra de ellos, y pues los negros destruyeron a los indios, pero no volvieron a reedificar en Miraflores sino ahí donde es el pueblo de Patía. Y ahí fue donde se bailó mucho el tambor de la abolición en tiempos de mis abuelos. (Mosquera en Quintero, 2010)

La tradición oral es tan rica y variada que recoge también los mitos fundacionales del territorio natural y de la percepción política de la gente del Patía, como se expresa en un trabajo adelantado por algunas instituciones del departamento del Cauca en esta región,

denominado “Un cuento de Patía” y que cual se construyó, según se afirma de la mano con los sabedores y sabedoras patianos

La laguna con aguas bordeaba las montañas de la cordillera occidental y oriental. Estos tiempos eran mágicos, pues dicen, que todos los días justo al medio día, cuando el sol se ponía en el centro del cielo, las aves como un acuerdo alzaban vuelo de una cordillera a otra, era una danza todos los días....Era tantas aves de colores y tal la música de sus cantos, que las montañas se alegraban....Desde allí las gentes que habitaban la tierra aprendieron sus bailes, dicen que de allí viene el Bambuco Patiano. Las aves danzaban en sus cantos y los peces desde el agua saltaban y emprendían bailes desde las profundidades de las aguas hasta saltar....La historia de nosotros los Afrocaucanos, empieza en la colonización. Luego de que los españoles combatieron y esclavizaron los pueblos indígenas, los diezmaron, es decir, los disminuyeron mucho en el número de personas que eran. Entonces, como necesitaban mano de obra para competir en el mercado de Europa, subir la producción y la explotación en sus colonias, decidieron hacer junto con sus aliados Europeos especialmente los ingleses, la trata de esclavos. Decidieron traer esclavos comprados a los “negreros”, es decir los que comerciaban personas africanas que raptaban por la vía militar y esclavizaban, para luego venderlos en América. Es una historia de brutalidad, la que nos van a imponer los españoles y europeos a nosotros como pueblo.²

La tradición oral del Patía es muy diversa y se podría hasta afirmar que prácticamente se tiene explicación para todo lo que compone el cosmos cultural afropatiano. Por ejemplo otro relato ofrecido por uno de los músicos y activistas afros de la zona, en el cual él intenta explicar el origen de la música patiana, pone en tensión las versiones oficiales de la historiografía, especialmente en relación con la llegada de los primeros negros al Patía y frente al origen del bambuco como una música surgida en otras regiones del país.

“El bambuco es un torbellino juntado con tonalidades africanas”...los indios Patías le llamaban la danza del viento, cuando llegan los negros acá libertos, porque acá los primeros negros que llegaron no llegaron como esclavos sino como negros libertos ...y acá se encontraron con esos indios y comenzaron a juntar ese torbellino con los sonidos de las tambores ...[estando acá]... los negros de Patía comienzan a buscar como regresar a su territorio, a África, y comienzan a expandirse, ellos llegaron a la costa, pero de la costa no pudieron seguir, no tenían barcos, y siguieron haciendo su música, tuvieron la fortuna de que llegó un instrumento que se llamaba la marimba y a partir de la marimba comenzaron a hacer el mismo bambuco y de ahí le llamaron currulao, pero era el mismo bambuco que ellos le llamaban bambuco viejo, entonces ese tipo de música después comienza a salir al resto del país...pero claro cuando llegó a la zona andina, cuando llegó a Antioquia, por allá en Valle ya no se llamaba bambuco viejo, allá ya llegó como música colombiana, como ritmo colombiano. (Llanos, 2016)

La fuerza del relato, permite entrever la manera en como la tradición de resistencia patiana construye a través de una anti- narrativa su principio de identidad, su música es su música y no la música hegemónica nacional, su territorio, la ruta y proceso de llegada de sus ancestros es diferente al narrado por cronistas e historiadores y en ese orden la

² Un cuento de Patía, 2010. Parquesoft, Gobernación del Cauca, Ministerio de Tecnología de la Información y Comunicaciones, Popayán.

esclavitud simplemente parece nunca haber existido en el Patía. Ahora bien, la función de los relatos propios no es establecer una verdad absoluta, sino poner mecanismos narrativos diferentes para que las comunidades empiecen a auto-narrarse y a consolidar ejercicios políticos al interior del territorio, en ese orden la música y las tradiciones culturales, para el caso de la gran cuenca del Patía, cumplen un papel fundamental que puede contribuir a crear cohesión social y territorial en la región.

Esta tradición oral no solo es importante en la comunidad del Patía, en términos generales, se puede emplear en plural para todas las comunidades y territorios de la gran cuenca por su semejanza cultural y su continuidad geográfica, aspecto éste que fue identificado en el proceso de trabajo de campo de este proyecto en momentos en que se requirió reconstruir la memoria geográfica del bambuco, pudiendo observar en el proceso cómo emergieron los relatos fundacionales de la cultura negra de esta región del país, coincidiendo casi todos en la importancia de la oralidad como mecanismo de defensa y permanencia de las raíces africanas.

En la actualidad, en el valle geográfico del Patía, se mantienen las costumbres y las influencias de la herencia africana en su oralidad, en sus formas de producción y su economía, en sus cosmovisiones y creencias en las cuales abundan los rituales de empautamiento y brujería, en sus ritos fúnebres, en su música alegre rítmica y percusiva, en el estilo de sus cantos y oraciones, en la temporización de la coplería y en su gastronomía. Todo ello conforma lo que hoy en día se denomina una identidad afropatiana, identidad que debe desbordar lo que anteriormente había considerado, únicamente a la zona plana de Patía (municipio de Patía) y a sus veredas más cercanas, como el máximo centro cultural de la región; aspecto este que ha demostrado que se trata solo de un error de método cometido por los estudiosos de esta zona, que debe corregirse y que en adelante deberá expandir los límites del análisis cultural hacia el “Patía Profundo”; hacia Guachicono, La Playa, Aguas, Frescas, La Estrella, Carbonera y Capellanías en Bolívar, hacia Sambingo, Cajamarca, Patanguaje en Mercaderes, Hacia La Alianza en El Tambo u Olaya, Guadualito y La Lomita en Balboa. En ese orden, ya no se trata entonces de la historia de una o dos localidades, sino de una tejido de memoria social que desconoce los límites impuestos por la modernidad que se expresa en algo insular, en uno o dos puntos en el mapa de esta gran región; se trata más bien de todo un continuum sociocultural y territorial rico en expresiones, costumbres y sonoridades, a la espera de ser explorado, apropiado y legitimado como un componente más de la memoria colectiva y de la búsqueda real de las raíces culturales de la gente negra que habita en esta hermosa región de Colombia.

3. EL BAMBUCO: ALGUNAS NOTAS Y APUNTES

En el Departamento del Cauca, la presencia del Bambuco podría remontarse a los inicios del Siglo XIX, una vez se entremezclan toda una serie de factores culturales, sociales y políticos que dan inicio a una etapa de inter-etnicidad musical, expresada en la fusión de las músicas tradicionales de las comunidades negras, indígenas, campesinas y mestizas, con el legado musical europeo, especialmente español. Para esa época, la música se convertía en un aspecto sistémico de la realidad social y política en que se encontraban inmersas estas comunidades. (Garcés, 2009). Tanto así, que la música como tal, no reflejaba únicamente el sentido artístico y/o folclórico en su pura esencia; además de ello estaba impregnada de una fuerte carga semántica de sentidos, representaciones y construcciones simbólicas asociadas a *“la tradición étnica,...a sus raíces de lucha, resistencia y persistencia....tradiciones musicales de profundo significado cultural y social”* (Muñoz, 2001).

Un claro ejemplo de lo anterior es el Bambuco. Cuyos *“inicios”* han sido relacionados con los comienzos de las Campañas Libertadoras del Sur, libradas en el Gran Cauca en las primeras décadas del Siglo XIX. Al respecto, algunos estudios mencionan que el bambuco se dispersa por el sur de Colombia, con una gran probabilidad de llegada hasta el Norte de Perú, obedeciendo en cierta medida la ruta seguida por dicha Campaña Libertadora del Sur, la cual en su momento, llegó hasta el país inca. (Muñoz, 2001). Pese, a que el momento clave del inicio de esta manifestación cultural es aún incierto, debido a la ausencia de información veraz que pueda respaldar y definir un instante preciso, la mayor parte de las versiones coinciden con este hecho.

Es de insistir que el Bambuco eclosiona en un momento de efervescencia política y social, período que además compromete otros eventos que, en cierta medida, indican la presencia de los negros y los indígenas dentro de los procesos de liberación nacional; ya sea como actores directos o pasivos. Participación y escenarios que han quedado plasmados muchas veces, en pinturas, dibujos y en las letras mismas de los diferentes ritmos. (Garcés, 2009) En el Cauca, la presencia del bambuco como expresión cultural, sociopolítica e identitaria, se alinea con el ejercicio multicultural de construcción de la nación colombiana, adelantado a lo largo de todo el Siglo XIX. De hecho algunos estudiosos de la música colombiana, como Enrique Naranjo, han llegado a asegurar que el origen del bambuco se produce en el departamento del Cauca, diferenciando y destacando como en esta región aparece [y permanece] como un elemento conformador de identidad cultural.

Siempre he creído que el bambuco pasó del Cauca al Tolima; de allí a Cundinamarca, y de Cundinamarca al sur de Santander. Algo se baila en Antioquia, región vecina del Cauca, mas es desconocido en la costa del Atlántico, y su ritmo musical no produce allí ningún efecto en las masas. (Naranjo, 1940)

Lo anterior, de alguna manera, permite afirmar que este género ha acompañado buena parte de la cotidianidad y de los procesos de construcción de la región y de la sociedad. Situación que se verá más adelante cuando se constate como el bambuco patiano opera a manera de aparato cohesionador y generador de identidad en la región del valle geográfico del Patía.

Para ahondar un poco más en la importancia histórica de la música caucana en términos culturales, sociales y políticos; asimismo, deben considerarse otros aspectos entre los que se encuentran, en su orden: los efectos indirectos de la abolición de la esclavitud que para el caso puntual del Cauca, permitió el proceso de consolidación de los territorios negros al interior del departamento. Y en segundo lugar, el acercamiento de la Iglesia Católica a los áreas geográficas donde habitan los indígenas por intermedio del ejercicio doctrinero. (Muñoz, 2001) En esa medida, los dos aspectos anteriormente mencionados, le dieron la particularidad a cada una de las formas de las músicas tradicionales de la época; a tal grado que generaron diferencias musicales, conceptuales y étnicas en torno a la denominación de los ritmos y géneros musicales. Tal es el caso de la diferencia entre el Bambuco Patiano y el Bambuco Andino, como se verá más adelante.

En términos estrictamente musicales, el Bambuco al decir de algunos investigadores (Naranjo, 1940; Muñoz, 2001) es por excelencia la tonada base de la región andina, que comprende los departamentos de la zona montañosa ubicada en los tres ramales de la Cordillera Central en el oriente de Nariño, los departamentos del Cauca y Valle, Tolima y Huila, Antioquia, Risaralda y Quindío, Cundinamarca, los Santanderes, y en el centro y el occidente de Boyacá. Sin embargo su presencia en el Cauca, es quizá una de las importantes a nivel nacional, como lo explicó Naranjo (1940) en sus estudios sobre este género musical.

Es, sin duda, la máxima expresión del folclore andino colombiano. Son muy variadas las versiones en cuanto a su origen, siendo quizás la más generalizada la de su origen africano, sostenida inicialmente por el escritor Jorge Isaacs en su libro "La María" y luego compartida por un importante número de investigadores, folcloristas e historiadores sobre la música Colombiana. Se dice que el nombre de "bambuco" fue tomado de la palabra "bambuk", nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, el cual de ninguna manera coincide con el bambuco colombiano. (Muñoz, 2001) Para otros investigadores su origen es chibcha y para otros es español. Las comunidades del Patía también han construido su versión alrededor del origen de esta música, coincidiendo en algunos casos con las hipótesis propuestas por los académicos. Por ejemplo la docente, sabedora e integrante de las Cantaoras de Patía dice que

La hipótesis más acertada y la que nosotros más aceptamos es que lo trajeron de África...en África hay un pueblo que se llama Sudán, en el Sudán los negros bailaban un ritmo que es muy parecido al bambuco y también en la historia se dice que el baile de bailar bambuco se deriva de Bambuk ...por eso a la mata de guadua también se le denomina bambú y fue traída por los negros... los negros expresaban su sentimientos

como el de libertad, el de fuga, el de expresar su dolor, su espiritualidad, lo hacían al son del bambuco, entonces allí también está implícita la historia del bambuco [...] La historia como fue escrita por los españoles, desconocieron la importancia del negro especialmente lo que tiene que ver con la música, con la gastronomía, con la expresión corporal....le han negado muchas cosas, con la medicina tradicional y en general con todo....entonces esos negros fueron los que difundieron en los ejércitos libertarios el bambuco porque cuando los negros tenían un día o se volaban un rato lo que hacían era bailar y muchas veces en el baile estaban era planeando por ejemplo una fuga...como se iban a ir como se iban a volar...los amos creían que ellos estaban bailando...y en cambio ellos estaban era planeando una posible ruta de fugarse o de comunicarse con otros compañeros de otros quilombos u otros palenques. (Caicedo, 2016)

La afirmación anterior probablemente se desprende del análisis hecho por la investigadora Paloma Muñoz quien ha sido una de las cabezas en el proceso de recuperación de la música patiana junto al profesor Adolfo Albán. De hecho Paloma Muñoz, citando a Enrique Naranjo, comenta algo similar a lo manifestado por Ana Amelia Caicedo en relación con el origen sudanés del bambuco

Llámesese currulao o bambuco viejo, simplemente existía ya en esta región un bambuco viejo formado a lo largo del siglo XVIII. Un bambuco interpretado por una mezcla de instrumentos hispanos con nativos como la tambora y los cunos o cununos. Los esclavos traían en sus ritmos danzarios y sus cantos, unas condiciones para el nacimiento del bambuco viejo o currulao, que en el valle del Patía da origen al bambuco patiano [...] Las relaciones del bambuco con África son evidentes. Naranjo (1940:214) indicó que “El baile de esos negros del Sudán, que describe Mr. Merian G. Cooper, es exactamente el bambuco. No hay diferencia. Lo baila la mujer huyendo de su pareja, baila dentro del círculo de los espectadores, las manos en la cadera, ora avanzando, ora haciendo quites al hombre que baila con ella”³.

De otro lado, existen otras hipótesis entre las que se encuentran las siguientes: La indígena que defiende la proyección de la música chibcha, por esencia triste en el ritmo lento de los aires folklóricos del altiplano andino, y en especial en el bambuco. Al decir de Naranjo (1940) algunos antropólogos hablan sobre la existencia de los indios "bambas" en el litoral Pacífico y la presencia en su habla de la terminación "uco", asimismo sobre la denominación de "bambucos" a los aires musicales indígenas de "movimiento trémulo o de bambaleo". La hipótesis africana ha expuesto la tesis, hoy muy aceptada sobre el nombre de la palabra "bambuco", con la cual se designaba un instrumento de los negros antillanos; según se afirma estos negros llamaban "bambucos" a una especie de instrumentos tipo carárganos, hechos con tubos de "bambú" y vejigas de "marrano" u

³ Para mayor información véase: El bambuco Patiano: evidencia de lo negro en el bambuco. En: Estudios Afrocolombianos. Aportes para un Estado del Arte” Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos, AXEL ALEJANDRO ROJAS MARTÍNEZ Compilador, Editorial Universidad del Cauca, Centro de Educación Abierta y a Distancia. Grupo de Investigaciones para la Etnoeducación. Primera edición, Febrero de 2004.

otros animales. Y por último la hipótesis española que se basa en la posible ascendencia vasca en el ritmo de bambuco [...] entre ellos el zortico, que presentan ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste, muy parecido a lo que es el bambuco. (Naranjo, 1940)

En el Departamento del Cauca, la presencia del Bambuco se remonta a los inicios del siglo XIX, especialmente en la región geográfica del Valle del Patía. En esta región aparece una clase particular de bambuco que ha sido denominada por algunas comunidades y académicos bajo el rótulo de “Bambuco Patiano”, este estilo contiene un componente típico en su sonoridad y es el resultado de un largo proceso de hibridación cultural entre los legados africanos, indígenas y europeos. Según Muñoz (2001) buena parte de ese proceso de intercambio cultural, está dado en su mayoría por la influencia recibida de los afrocolombianos de la Costa Pacífica y el Valle del Cauca que en su momento huyeron de la esclavitud en sus territorios. Es de anotar que existe otra clase de bambuco denominado “Bambuco Andino”, cuyas raíces étnicas corresponden al legado indígena y mestizo, y que como su nombre lo indica se localiza en las regiones que hacen parte de la zona andina del departamento.

Figura 1.



Imagen: Baile de Bambuco en El Bordo, Patía (Sirouy, 1875, Tomada de PUERTAS ZULUAGA, David. *Los Caminos del Tiple*. Ediciones AMP Damel, Bogotá, Colombia, 1988:126)

Entre los primeros documentos históricos que hacen referencia al bambuco en el Cauca y su relación con las guerras de independencia, se encuentra una carta del General

Francisco de Paula Santander, escrita con fecha del 6 de Diciembre de 1819, en la cual se dirige al general París; y que textualmente anota:

Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, pásate por el Ejido, visita las monjas de la Encarnación, tómales el biscochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el bambuco, no olvides en los convites el muchuyaco.⁴

La importancia del bambuco en el contexto colombiano, se da una vez el ritmo como tal, se convierte en un medio que fortalece el corpus social de la nación llegando a diferentes estratos sociales, no obstante en este proceso va sufriendo transformaciones que lo obligan a despojarse de sus orígenes ancestrales haciendo a un lado algunos elementos africanos e indígenas como la injerencia de los instrumentos de percusión, flautas, formas libres, entre otros, para ir adoptando algunas características de la música de salón, logrando por esta vía, y gradualmente, conquistar los salones de baile y los conciertos. Como lo afirma la investigadora Paloma Muñoz.

La historia de la música colombiana hace más énfasis en el origen y desarrollo del bambuco en lo europeo y se reduce tan solo a los salones, despojándolo de la pluralidad de los aportes que la diversidad cultural le hace, negando el origen africano del bambuco. Es bien sabido que el bambuco es un producto cultural mestizo que fusiona formas africanas, indígenas y españolas. Pero este proceso del bambuco llamado «*ritmo nacional*» por excelencia, enriquecido con una larga historia, desconoce todavía sus orígenes de lo negro. (Muñoz, 2004)

En el Cauca, el valor del bambuco, en términos culturales, radica en el hecho que se convirtió en un ritmo que ha acompañado los diferentes eventos de casi todas las comunidades del departamento. Tanto así, que se encuentra presente en todas las fiestas y celebraciones culturales y religiosas de los pueblos indígenas, de las comunidades campesinas y afrodescendientes. En esa medida, es posible encontrarlo a lo largo de todo el año presente en las celebraciones de matrimonios, fiestas patronales, actos culturales, eventos de celebración navideña, chirimías, etc.

La llegada del bambuco a esta región del sur de Colombia, de acuerdo con Octavio Marulanda (1990), se produce a raíz del ingreso “*de los negros africanos que desde Cartagena empiezan a colonizar las cuencas auríferas, llegando a establecerse en las partes bajas, cercanas en los ríos más importantes de la región*” (Marulanda, 1990); especialmente el en las zonas de los ríos Patía y Cauca. Asimismo, se afirma que en la región de la costa pacífica caucana, la presencia del bambuco hace parte del legado cultural africano, el cual en sus inicios, expresó este ritmo “al golpe de cununos, bombos y marimbas”. A tal grado, que en esta última región aún se habla del bambuco viejo, género musical de donde se desprendería el currulao.

⁴ Historia y Geografía del Cauca- Territorios Posibles; Cultura Musical, pág.63.

Sobre este aspecto, un relato del sabedor afro de la localidad de Palmitas en Bolívar Cauca, el señor Gabino Mosquera, parece advertir que el movimiento fue contrario, pues según lo que indica Mosquera, se infiere que este ritmo nace en la región de la cuenca del Patía y es desde acá como se difunde hacia la Costa Pacífica y hacia otras regiones del país.

El bambuco “pasiao” es un currulao, también le llamaban bambuco viejo, entonces esa música prácticamente se fue bajando por aquí por el río Patía a la costa y también retorno por esa vía a través de los negros que estaban vinculados a la minería....yo a esto le llamo el “Patía Profundo” porque hasta acá llega la influencia de la cultura y la música negra del Bambuco. (Mosquera, 2016)

Lo propio parece advertir Herson Gómez uno de los líderes afro de la comunidad del Pilón en el Municipio de Mercaderes, quien refuerza la afirmación anterior frente al origen patiano del bambuco al sostener que

Respecto a eso decía el profesor Vanín [se refiere al poeta afrocolombiano Alfredo Vanín], que el bambuco de todas formas se había originado acá, digamos que las primeras existencias, los primeros hallazgos del bambuco también habían sido acá en el Patía...y que se había regado por todo Colombia cuando los negros que estaban acá en el Patía pues también participaron en las guerras, que eso no lo cuenta la historia...entonces ellos donde iban pues hacían sus campamentos también, y allá iban recreando, entonces fue es una forma de socializarlo y digamos de ahí se fue transmitiendo y fue quedando en cada parte de Colombia por donde ellos pasaron, entonces por eso se dice que hay bambuco en todo lado, claro cada uno de acuerdo a ...lo adoptaba y le colocaba lo propio... Porque entre los ejércitos libertarios iban, iban, indígenas, iban negros ¿ya? Europeos de todos los países, entonces eh llegaron a las diferentes regiones y adecuaron, esa, esa danza por su idiosincrasia, por su posición geográfica, por todo un poco de cosas se dieron las distintas formas de bailar el bambuco. (Gómez, 2016).

Por el lado de la región denominada Macizo Colombiano, el bambuco se encuentra, en las flautas y tambores de las chirimías, entre las expresiones musicales de los campesinos y los indígenas. Es esta región el bambuco se caracteriza por su esencia puramente instrumental, y ha sido denominado “Bambuco Fiestero”. (Rivas, 2016; Muñoz, 2001). En contraste, para el caso del bambuco de la Costa Pacífica, del Valle del Patía y del Norte del Cauca, es una expresión musical que se acompaña con cantos, versos y representaciones. A nivel instrumental, en el Macizo Colombiano al igual que en las regiones del Oriente del Cauca, donde habitan mayoritariamente los pueblos indígenas Nasa y Misak, el uso de las flautas y las tambores en los grupos musicales, es esencial a la hora de interpretar el bambuco. En contraste, en el caso de los valles geográficos de los ríos Cauca y Patía, los violines y las guitarras son los instrumentos principales. Finalmente, en la Región Pacífica, el golpe de las marimbas y los cununos definen la singularidad del “Bambuco Viejo”. Según la misma Paloma Muñoz, musicalmente hablando, el Bambuco Caucaño

Se caracteriza por emplear de manera simultánea, las medidas de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$,” lo que en términos musicales equivale a decir, tres tiempos de subdivisión binaria contra dos tiempos

de subdivisión ternaria. A esto se agrega, que el bambuco se defina en cierta medida por los golpes característicos de la tambora, la cual combina las dos métricas musicales “6/8 en la madera y ¾ en el parche [...] La unidad métrica del bambuco, en melodía y percusión es la cochea, su nivel melódico pese a primar en un compás de 6/8 suele combinar en algunas ocasiones compases de ¾; motivo por el cual es un género poli rítmico. (Muñoz, 2001).

De acuerdo con diversas investigaciones musicológicas, a nivel estrictamente melódico y armónico, es posible distinguir tres tipos de bambucos caucanos:

El primer tipo se caracteriza por una escala con trazos arcaicos, probablemente pentafónicos mestizados; es todavía frecuente entre los grupos campesinos e indígenas pero ha desaparecido casi totalmente entre los grupos urbanos. El segundo tipo es tonal, es decir, con escalas diatónicas tonales no modulantes (grados conjuntos, repetición de un mismo sonido, saltos de tercera, el típico salto de cuarta); es frecuente el uso de arpeggios o el diseño melódico basado en la descomposición melódica de los acordes. El tercer tipo es tonal modulante con un significativo cromatismo o alteradores accidentales; es netamente urbano y de factura más reciente, influenciado por la estructura del pasillo”⁵

Paloma Muñoz también asegura que el bambuco no es una música cualquiera, sino más bien una música elaborada y capaz de mantener unas características claves que le permiten diferenciarlo e identificarlo de otras músicas, es una especie de sistema musical como ella misma lo afirma

El bambuco es un género musical o mejor un sistema musical, una estructura común de un amplio repertorio y trayectoria, el más tradicional y característico de la zona andina y de la Costa del Pacífico de Colombia y se ha extendido por todo el país [...] Sistema musical (en su estructura base macro ternario), que se refiere a aquellas formas de hacer música que están fuertemente estructuradas, cuya sistematicidad nos permite hablar de patrones rítmicos, de niveles de relaciones armónicas, de «*toques*» de los instrumentos, de contextos culturales determinados, que tienen una lógica interna de funcionamiento. Hay una forma de cantar, de tocar, tiene una sonoridad propia, una técnica de ejecución, una actitud corporal, una historia en la que está implicado un grupo humano. (Muñoz. 2004)

Una reflexión bastante interesante derivada de este proyecto en torno al análisis eminentemente musicológico del bambuco, diferente por cierto, ya que se trata no de un punto de vista académico sino vivencial, surge de una conversación sostenida con uno de los músicos más importantes de esta región del Cauca, el cantautor Elvar Mosquera Salazar. A continuación se anexa un fragmento de una conversación realizada en El Bordo Patía el día 05 de junio de 2016.

R.G⁶: ¿Cuándo tú dices que el bambuco del Patía tiene similitud con el bambuco viejo, con el currulao te refieres a qué? A la estructura musical o la cuestión rítmica, a que te refieres en realidad?

E.M⁷: Sí....Yo creo que más que todo es el ritmo y al sabor afro ¿no? que tiene en el fondo ¿no? la raíces afrocolombianas, porque ya la estructura, ya lo de la marimba, ya es con la marimba en el Chocó, el formato del Chocó es otro

⁵ Historia y Geografía del Cauca- Territorios Posibles; Cultura Musical, pág.63.

⁶ René Garcés: entrevistador.

⁷ E.M Elvar Mosquera: entrevistado

R.G: ¡Sí claro...el formato del Chocó cambia!

E.M: ¿no cierto? Porque si no yo te diría ya la chirimía ya con los instrumentos de viento entonces, eh... si nosotros acá es con los violines caucanos con el...con el requinto, bajo, percusión, mucha percusión ¿no?, pero ya al escucharla ya ya ya el oyente, el público se da cuenta de la diferencia cuando escuchan ya la manifestación, ya la interpretación se dan cuenta de que hay algo distinto a todo, ya es en el mismo escuchar ¿no? Las canciones ¿no? Se dan cuenta ya la, esto es una opinión mía yo digo que... eh...dice, se dice que el bambuco en general hablando del bambuco en término genérico, incluyendo al bambuco andino, se dice que disque fue el originario acá en el Patía, que se originó, que el origen del bambuco colombiano es que se originó en el Patía, dicen los investigadores, entonces alguien me preguntaba ¿bueno entonces porque cambia la tendencia en el Huila, en el centro, en la parte andina? ya el bambuco es distinto a lo que ustedes tocan, Entonces yo me puse a reflexionar sobre eso y miraba pues que la estructura musical ¿no? Seis octavos ¿no?...tanto para el bambuco andino como para el bambuco patiano, entonces yo digo, que es el desplazamiento a las diferentes regiones, entonces, en la región en donde se está toma las características de esa región, yo creo que es como siguiendo los mismos lineamientos de la evolución del ser humano ¿no?... cuando aparece inicialmente en el África. ¿Entonces porque hay tanta manifestaciones en el mundo si se originó en África?... ah...pues con el desplazamiento del africano ¿no?... el ser humano por naturaleza, entonces, donde va a llegar y se instala entonces empieza a adquirir las características: su piel sus costumbres del entorno donde esta ¿verdad?

Los estudiosos del currulao, también parecen aceptar que en el bambuco del Cauca y especialmente en el bambuco “viejo o pasiao” hoy denominado bambuco patiano, se encuentran los orígenes de la música del Pacífico que hoy se hace con marimba de chonta. El sociólogo de la Universidad del Valle Diego Ocasiones en su disertación sobre los orígenes del currulao parece reconocer la anterior hipótesis cuando menciona que “el complejo cultural del currulao tiene en el ritmo del bambuco a su célula musical madre [...] el currulao y el bambuco andino descienden del bambuco viejo, que sigue vigente en el sur del Cauca. (Ocasiones, 2011)

El mismo Ocasiones (2011) menciona que una de las formas de argumentar que el currulao y el bambuco patiano son “hermanos gemelos” es la integralidad sistemática que trasciende los argumentos y conceptos puramente musicales y, que vincula, otros aspectos rituales y socioculturales propios de las culturas africanas que, tanto en el Pacífico como en el Patía, resultan vitales para la transmisión y conservación de la identidad cultural y la memoria social de las comunidades negras, al menos eso pareciera dar a entender cuando anota que

Al igual que el currulao, en el bambuco del Patía, las características fundamentales “son su poliritmia percusiva y los cantos responsoriales [...]...en Colombia, el amo en las minas obligaba a cantar pregones a sus cuadrillas para darle ritmo al trabajo, la voz de mando se alternaba con la respuesta grupal [...] dichos pregones se transformaron después en acentos responsoriales, acordes con un repertorio que ya exista en los rituales-mágico religiosos de la cultura africana”. (Ocasiones, 2011)

Se podrían generar cientos de líneas más alrededor del bambuco y su importancia para el legado musical de Colombia, asimismo, es probable que se sigan encontrando pistas sobre el posible origen de esta música en la región sociocultural del Patía, no obstante el propósito del proyecto no ha sido nunca el querer establecer posiciones dogmáticas absolutas, pues ese generalmente es el propósito de la historiografía tradicional; aquí más bien, lo que se busca, es dejar muchos puntos sobre el debate, cabos sueltos y silencios narrativos que le permitan a cada comunidad negra del gran valle geográfico del río Patía, desde Mercaderes, pasando por Bolívar, Patía, Balboa hasta llegar al Tambo, poder repensar su historia y construir su propio relato, su propia memoria, memoria que gira alrededor de esa música, la misma que los ha acompañado desde el momento que se asentaron sobre estos territorios. En ese orden, el objetivo es que este tipo de trabajos contribuyan a generar mecanismos de lucha y conservación identitaria. En seguida las líneas se dedicarán a algunos referentes al bambuco patiano.

4. EL BAMBUCO PATIANO: NARRATIVAS Y MEMORIAS

Al preguntarle al Juglar Patiano Elvar Mosquera por las diferencias entre el bambuco patiano y las demás músicas folclóricas o tradicionales de Colombia que él ha escuchado, desde su experiencia como músico, conocedor e intérprete de casi todos los ritmos folclóricos colombianos y latinoamericanos, simplemente respondió:

Pues yo diría que es como un género musical único en Colombia, porque las raíces son muy parecidas o son las mismas diría yo a la música del Pacífico, al bambuco viejo al currulao, tiene mucho parecido pero ya la interpretación la tendencia musical es muy distinta al escuchar un bambuco patiano que al escuchar un currulao, una canción del Pacífico que sería como lo más allegado, lo más afín, porque de resto con ninguna otra música del país se parece, entonces los que han hecho estudios e investigaciones acá dicen que es un género único que debería tener un capítulo aparte dentro de la música colombiana, y yo, como músico, y como intérprete y compositor noto que es verdad que la música nuestra es única. (Mosquera, 2016)

Muchos de los intérpretes de esta música en esta región observan lo mismo que el maestro Mosquera, por ejemplo, Las Cantaoras de Patía una de las agrupaciones que ha sido clave en el proceso de conservación, junto al Son del Tuno, comentan porque el bambuco patiano es una manifestación cultural propia de esta región del sur del Cauca. Su directora Ana Amelia Caicedo nos dice que *“El bambuco Patiano es un ritmo musical que expresa la esencia de nuestro ser cultural, nuestra esencia patiana, la esencia cultural del pueblo”* (Caicedo, 2016). Su compañera cantaora Rosa Ramírez ahonda aún más en la importancia de esta música, y brinda importantes pistas sobre el porqué marca

diferencia frente a otras músicas vernáculas, cuando narra que, el bambuco patiano, no se trata de una música en su estricto contenido, sino más bien en una forma de expresión propia de los patianos que vincula tradición oral y cotidianidad.

Nuestro Bambuco, significa historia, tradición, o sea la vida de nuestros ancestros... es la expresión de las manifestaciones de los patianos, y eso lo hace porque ya está cansado de trabajar y entonces empieza como a mover cintura y a mover cadera...y lo hace también en forma de descanso como para uno liberarse...es como la expresión corporal...que permite demostrar al patiano todo lo que he hecho durante el día, demuestra si esta triste...porque a veces yo pongo el ejemplo de nosotras las Cantaoras cuando estamos en escenario, eh podemos haber acabado de haber enterrado a un familiar y entonces nosotros no podemos ir a cantar paradas ¡no! siempre estamos ahí moviéndonos...es algo que muestra nuestro sentir [...]El bambuco como música no es neto de Patía, porque es un aire colombiano, pero aquí se transforma en propio le dice patiano por la forma en que se lo toca y por la forma en que se baila...por la calentura que se le pone a ese ritmo...el bambuco patiano es un bambuco que mueve todo.(Ramírez, 2016)

La misma persona continua hilvanando argumentos culturales y narrativos al sostener que el movimiento cadencioso, es algo que diferencia al bambuco patiano de las demás clases de bambuco, para ello pone un ejemplo tomado de unas prácticas ancestrales, como la de pilar el maíz, sacar chancuco entre otras.

Aunque el maíz ya no se compra ni en pergamino sino ya trillado...entonces se muele en molino, pero al moler nomás en molino uno está haciendo movimiento y si usted moliendo en piedra también...no está bailando pero ahí está la gente hágale...la panela, la preparación del chancuco...porque es un proceso bastante agitado y el trabajo que realizaban nuestros curanderos y las parteras en el momento que se llegaba la hora de atender una parturienta...esas carreras que se pegarían a buscar las hierbas también eran movimiento, si tenían que tacar las hierbas o tenían que cocinarlas. (Ramírez, 2016)

La docente y gestora cultural Daner Zapata refuerza lo dicho anteriormente cuando menciona que el bambuco en realidad, es más bien, una especie de musicalización de las prácticas sociales y culturales cotidianas de las sociedades afropatianas.

Para mí el bambuco patiano es la expresión de las vivencias del Patía, ¿porque? ¡Sí! En el bambuco patiano contamos todo, cada vivencia, la estamos narrando, la estamos contando, con música, con coplas, con lo que nosotros hacemos, si es lo del día a día, en la experiencia en el campo religioso, la experiencia en lo laboral, la experiencia si se trata de compartir alegrías, tristezas y de experiencias en la labor diaria, de pesca, de caza, de coger mate, de sacar chancuco, de hacer infinidades de cosas, desde lo educativo también existe la experiencia, también se narran de esa forma, es una forma de contar cada una de las experiencias que vive el patiano, sino que simplemente se complementan con unas armonías.(Zapata, 2016)

Evidentemente este tipo de bambuco se distingue no solo por su musicalidad intensa, expresada en sus golpes de percusión y/o por el uso del violín como uno de los referentes organológicos musicales más importantes, aspectos que veremos más adelante, sino en esencia porque corresponde a un legado cultural que refleja el panorama de mestizaje

que sufrió esta región desde la llegada misma de los españoles; mestizaje que cuenta con los aportes de las culturas africanas, amerindias y europeas. En ese orden, este tipo de música debe entenderse, en sí, como una respuesta política de resistencia por parte de los primeros habitantes negros y, en esa forma como un mecanismo de conservación de sus raíces africanas, de ahí su fuerte contenido de tradición oral, sarcasmo y picaresca que la distancian de otras músicas “tradicionales” en las cuales, las narrativas y poéticas, resultan un poco más convencionales y obedecen más a los cánones de la estética musical propia de la modernidad.

El sociólogo Diego Ocasiones (2011) comenta cómo el origen africano en las músicas negras, precisamente, se expresa en el uso de instrumentos musicales propios, como los instrumentos de percusión que generalmente son contruidos por los mismos músicos; este aspecto, para el caso que nos compete [el Patía] se desarrolla en torno al violín rústico, como veremos más adelante al adentrarnos en la organología del bambuco patiano. Asimismo menciona el papel que cumplen la danza y la coplería alrededor de la vida ritual de las comunidades negras, todo esto en el marco de fuertes procesos de hibridación cultural que se producen al entrar en contacto con otras culturas. Ocasiones, al referirse al currulao, precisamente, destaca lo anterior y, un aspecto que también presenta cierta similitud en la música patiana, el componente integral, colectivo o sistémico que implica cada interpretación

El currulao es un ceremonial colectivo en el cual se integran diversas expresiones y se le abre paso al intercambio comunitario en el cual se manifiesta la música, la danza, la gastronomía, poesía oral o escrita, el coplerío, el trueque de bienes y artesanías, negocios, enamoramientos y matrimonios...la materialidad de las músicas de origen africano, a diferencia de otros géneros musicales se expresa en sus instrumentos musicales, los ritmos, cantos y danzas y su relación con los rituales y ceremonias. El cununo por ejemplo se cree deriva su nombre del denominativo quechua “cunununun” que hace referencia a la “onomatopeya del trueno”[...] la presencia del cununo es obligatoria en la ejecución del currulao y sus derivados. (Ocasiones, 2011).

En palabras de Paloma Muñoz, gracias a la llegada de los negros fugados al Valle del Patía a comienzos del siglo XVII, que huían buscando su libertad (Muñoz 2001), se establecieron las condiciones idóneas para el desarrollo de un proceso de un mestizaje cultural que se tradujo en un mestizaje musical. Con el consiguiente efecto que se produjo una manifestación cultural basada en los conocimientos, aportes e influencias de lo indígena, lo español y lo africano. No obstante, la primacía del componente africano en esta música, fue el factor generador de lo que en la actualidad se conoce como Bambuco Patiano. En ese orden, el Bambuco Patiano es una tradición propia de las comunidades negras de la región del valle geográfico del Río Patía. Pero además es una amalgama cultural y una tradición que también implica varios aspectos culturales y rituales que le dan su especificidad y, que de acuerdo con palabras de la poetisa María Dolores Grueso (2016)

lo diferencian de otras clases de bambuco presentes en el territorio caucano, por ejemplo las Jugas del Norte del Cauca, el Bambuco Andino de las comunidades campesinas, el Bambuco Puchisquiao de los pueblos indígenas y el Bambuco Viejo o Currulao de la Costa Pacífica, lo diferencian por su alegría, por su cuchicheo, por su cosiqueo, por su pensorioque, (Grueso, 2016).

A nivel interpretativo, el Bambuco del Patía, se caracteriza por emplear instrumentos de origen africano como los tambores, cununos y demás instrumentos de percusión, así como también por el uso de otros instrumentos de origen europeo como la guitarra y el violín. De acuerdo con investigaciones elaboradas frente al tema, hasta mediados del siglo XX en el bambuco Patiano, también, se interpretaban el bandolín o tiple, el brujo (bandolín rústico) y la lira o bandola acompañados generalmente de una percusión básica, casi siempre tamboras. Las mejores descripciones de un grupo de bambuco patiano las ofreció Melquisedec Velasco uno de los músicos cantautores de la región que aún recuerda con claridad estos instrumentos

El grupo pa tocar bambuco el clásico ¡vea!, el tiple, la lira, la guitarra, la tambora y las maracas pa hacer bambuco...la lira ¡ah! esa la tocaba un señor que se llamaba Leovigildo Velasco hermano de Julio Cesar. Esos fueron los fundadores de aquí de la vereda [Mulaló] los fundadores de la música, los antiguos era puro bambuco...ellos tenían una lira una lira muy bonita redondita...La lira de 16 cuerdas...la conocí ...hasta tuve una que un tipo me la regaló...se la dieron a él y luego él me la regaló....aquí se perdió la lira...el hermano mío si siempre entendía , ¿entiende?...con la lira es que tocaban bambuco, un tío era izquierdo la hacía hablar ...tocaba todas las cuerdas... nomás era lira y guitarra y el tiple...el tiple de 12 cuerdas...yo tenía uno [tiple] ahí en la casa cuando estaba pequeñito que no lo podíamos manejar...El brujo pa acá no hay...el brujo era una guitarrita como un cuatro...allí en Patía ahí tenía un muchacho...yo estuve con ellos un muchacho que tenía un cuatrico...ese es redondito también. (Velasco, 2016)

“El Manco Celestino” como le llaman popularmente a don Celestino Valencia, uno de los músicos más importantes del “Patía Profundo” residente en la vereda la Estrella en Carbonera (Bolívar Cauca), también ofrece un relato interesante que describe cómo eran los instrumentos, la estructura de los grupos bambuqueros y el bambuco “pasiao” en las zonas de La Playa, Carbonera y Capellanías hace aproximadamente 65 años atrás.

Los músicos eran cuatro, el tiple, la guitarra, la tambora y el cuno, el cuno era pequeñito, la tambora era de este grandor [más o menos un metro de altura] la tocaba un señor que se llamaba Plácido Torres, habían varios, pero el que más le daba a esa tambora era un señor que se llamaba Plácido Torres...era un negro de Capellanías, otro se llamaba Pantaleón Encarnación era familia de unos de aquí cerca, de Carbonera, esa gente, esa música que ellos cantaban la componían ellos mismos se llamaban un estribillo...el estribillo era que casi agarraban era pues el bambuco, eran un discos pa que me entienda, el estribillo era un disco ...entonces cada bailarín pedía su tipo de bambuco...cada uno pedía la música que quería bailársela con una pareja...En La Playa había era un instrumento que se llamaba lira que era redondito, de dieciséis cuerdas, son cuatro carreras de a cuatro [se refiere a los tendidos de cuerda, cuatro tendidos de cuatro cuerdas], redondito, la verraquera pa puntiar, el sonido que eso tiene, puede echarle los instrumentos que usted quiera que eso casi no se deja tapar...y el violín es igual, usted le echa cuatro o cinco guitarras y el violín no se deja tapar...en ese tiempo no había requinto el requinto era la lira

o el redondo, se le decía el redondo o la lira... La lira la tocaba un negro que se llamaba Cesar Angulo...en todo baile ahí en La Playa era Cesar el puntero, otro que se llamaba Euclides Peralta era bajista, otro que se llamaba Norberto Amaya era bajista, entonces ellos conseguían un tiplista si allí no había lo mandaban a invitar... Yo aprendí a tocar primeramente tiple...de doce cuerdas, eso eran cuatro carreras de tres, eso era una ruina uno, unas cuerditas que se llamaban requintillas, eso se arrancaba en segundos quedaba ese tiple viringo...y eso le tocaba ponerse a uno a añadir esas cuerditas y donde quedaba el nudo poner el dedito, y sufría el dedo y quedaba el dedo tajasiao...y le tocaba a uno amanecer con tres cuerdas tocando bambuco pasiao porque si no esa gente se enojaba. (Valencia, 2016).

Sobre la mencionada lira, otro de los instrumentos importantes en el pasado y que ahora se encuentra ausente entre los grupos bambuqueros del Patía, Virgilio y Jorge Llanos integrantes del Son del Tuno mencionan lo siguiente:

Había personas que tocaban muy bien esa lira, la lira es de 16 cuerdas, la gente algotros decían que eso no era lira, que lira es esa que tienen las bandas musicales ...pero para nosotros en nuestra región también esa era lira...una lira eso suena como una guitarra, pero como le digo tiene 16 cuerdas esa lira ...había gente que tocaba muy bien esa lira...por ejemplo mi compadre Luis Héctor ese hombre tocaba muy bien esa lira era, dicen que había otro señor que quizá era casi el mejor músico y era izquierdo ...la lira también desapareció.... La lira usted no la veía en todas partes eran muy pocos los músicos que usaban lira....al que vi tocando lira fue a mi compadre Luis Héctor....me parece que otro señor que vi tocando lira si no estoy al uno de los Gómez de ahí del Bordo.... [Jorge Llanos opina otra cosa] La lira no desapareció sino que lo que prácticamente hizo fue emigrar, emigrar hacia ese bambuco colombiano...básicamente eso fue lo que pasó...así como ha pasado con muchos otros instrumentos. (Llanos & Llanos, 2016)

Anatolio Velasco músico de la vereda Mulaló, también describe con lujo de detalle este instrumento y menciona incluso como este instrumento les legó su aprendizaje como músicos patianos

La lira se desapareció, porque era una cosita pequeñita de 16 cuerdas y eso hay que saber tocarla, pero esa lira era muy tonadora...de allí fue que nació el aprendizaje de nosotros ...el aprendizaje de nosotros nació de los ancestros, mirando no más, nosotros no teníamos profesor ...sino que nosotros trasnochábamos, cuando ellos estaban tocando descansaban la guitarra y el tiple y entonces nosotros mirábamos cómo colocaban los dedos, cuando ellos descansaban era darle, darle, darle y cuando ya nos cansábamos cambiábamos a otro y nos amanecíamos de claro en claro tocando...porque nosotros casi recorrimos de Patía pa abajo, recorrimos todo el territorio y de aquí nació fue el aprendizaje de nosotros, de los ancestros y de aquí fue que nosotros aprendimos a tocar, por ejemplo yo le toco el tile, le toco la guitarra, le toco la lira, le toco las maracas, le toco la charrasca a todo eso le doy. (Velasco, 2016)

La importancia para la memoria social de las comunidades en relación con el Bambuco de esta región, radica en el hecho que esta expresión ha estado presente siempre en la historia sociocultural y sociopolítica de la región del gran Patía, (no solo en la zona plana como hasta ahora se había creído) irrumpiendo en los diferentes contextos, creciendo y

evolucionando a la par de los acontecimientos de la realidad y del tiempo, de los paisajes, narrativas y las memorias de las gentes que habitan y han habitado en esta zona.

Como se ha insistido en varias ocasiones, este tipo de bambuco es una manifestación cultural sincrética de tres culturas (Africana, Europea y Amerindia) que se ha transmitido generacionalmente por la vía de la tradición oral, y en el cual se vinculan, cantan, bailan y recrean diferentes escenarios y aspectos de la cotidianidad y de la vida religiosa, social, política y cultural de las comunidades negras asentadas en esta región del Sur del Cauca. Así lo afirma la cantaora patiana Ana Amelia Caicedo cuando comenta que

Las canciones de bambuco patiano recogen las vivencias y la tradición oral, porque la cultura no es estática entonces ella tiene que moverse a como se mueve la sociedad, las canciones empieza desde el siglo XVII con el pajarillo hasta hoy con una cantidad de canciones que hemos compuesto” (Caicedo, 2016)

Herson Gómez menciona como el bambuco reúne a todas y cada una de las expresiones de la afropatianidad en una amalgama de opciones narrativas en la cual difícilmente se podrían establecer fronteras, pues todo esta articulado con todo en la música, en la danza, en las coplas, en las canciones mismas.

El bambuco recogía la idiosincrasia de la gente, de los oficios de todo lo que se hace, creo que alrededor del bambuco también el tema de, además de la medicina, además de toda esa tradición que tiene la gente, los cuenteros, los copleros, porque, porque de todas formas en las canciones del bambuco se van contando historias, mitos, se va componiendo coplas....entonces, la mayoría de las expresiones artísticas y culturales también, las expresiones de la gente están allí en armonía, están ligadas, relacionadas, concertadas con el bambuco. (Gómez, 2016)

Es tan importante la tradición oral en la musicalidad patiana que se convierte prácticamente en la columna vertebral de esta expresión, pues ha sido por esta vía como se ha logrado conservar y mantener el bambuco en los últimos 300 años. Rosa Ramírez una de las Cantaoras de Patía así lo asevera cuando afirma que, la forma en como las comunidades negras del Patía han conocido el bambuco ha sido gracias a *“La tradición oral que ha sido utilizada por nuestros ancestros, la mayoría sino digo que todos y todas, la historia del bambuco la hemos conocido en la transmisión oral de generación en generación”* (Ramírez, 2016), por esa razón prosigue la misma cantaora *“Está en nuestras manos el que la historia verdadera del bambuco patiano la conozcamos y no solamente nos quedemos con ella nosotros, sino que los que somos y las que somos educadoras pues impartamos esos conocimientos a nuestros jóvenes”*. (Ramírez, 2016).

Daner Zapata otra de las líderes culturales y promotoras de la recuperación de las tradiciones culturales afropatianas, reconoce el valor de la tradición oral, no obstante también afirma que es necesario que la historia propia también comience a escribirse, y que sean las mismas personas de la comunidad las que empiecen esa tarea, dado que en la actualidad también se deben vincular otras formas de promocionar la historia de la tradición bambuquera, buscando con ello fortalecer su permanencia en la región.

Nosotros debemos contribuir con que salgan personas que escriban la historia pues por eso se está perdiendo, porque nos quedamos solo en tradición oral y no nos atrevemos a escribir...vemos que tras culturas u otras etnias tiene personas, escritores, nosotros hay poquitos y no nos atrevemos a escribir lo que pasa, sino que los vamos contando y algún día lo que se cuenta se puede ir perdiendo, en cambio lo que se escribe se recuerda mucho. (Zapata, 2016).

La docente y cantaora patiana Ana Amelia Caicedo también apuesta por la necesidad de que las comunidades negras del Patía empiecen a “auto-narrarse”, ello en razón que según ella, casi siempre han sido personas externas a las comunidades quienes han visto el valor de la cultura patiana y por ende han escrito la historia que les correspondería escribir a ellos mismos. En un taller adelantado en Patía Ana Amelia les dice a los asistentes

Lo que dice Daner es como muy interesante saben porque, porque a nivel de aquí de Patía por ejemplo las únicas personas que han escrito sobre el bambuco por ejemplo son Paloma, Paloma [Muñoz] y Adolfo Albán y de pronto Amelia López una violinista bogotana, pero entonces fuera bueno que con las voces de nosotros los patianos, ¿yo no sé cuándo?...aprendamos a escribir lo que nosotros sentimos, lo que nosotros pensamos y lo que nos han contao como tradición oral nuestros abuelos...entonces eso es bueno que reflexionemos y que pensemos quienes pueden escribir a mano alzada ¡lo que sea! escribir cosas acerca de lo que nos han contao. (Caicedo, 2016)

Algunas personas suelen oponerse a la idea de que las mismas comunidades empiecen a generar ejercicios de escritura, pues de alguna manera creen que esto puede resultar nefasto para la conservación de la tradición oral, no obstante, esto obedece más a posturas teóricas e ideológicas que generalmente ven en la escritura al “pandemonium” de la modernidad. Generalmente esta última es la posición de muchos académicos e intelectuales, que desconocen que en la actualidad en diversos lugares del mundo muchas comunidades y pueblos, están empezando a escribirse y auto narrarse; lo cual a diferencia de lo que piensan estos “conservacionistas culturales”, en lugar de empeorar los sistemas y las dinámicas de la tradición oral, los han fortalecido, e incluso estos ejercicios han vinculado a las nuevas generaciones, porque al final “sea lo que sea” apuntan a generar un fortalecimiento de la identidad cultural.

Es de anotar que con base en lo inferido del trabajo de campo adelantado para este proyecto, se pudo observar que en la actualidad, la situación del Bambuco Patiano ha venido cambiando en razón de la llegada de la modernidad y sus diferentes formas de apropiación del conocimiento y del saber con sus consecuentes efectos entre las generaciones más jóvenes. De tales efectos, uno de los más preocupantes es el ingreso de las nuevas tecnologías y nuevas formas de consumo cultural (ritmos, danzas, costumbres y referentes de la cultura occidental) que paulatinamente han ido desplazando muchas de las prácticas tradicionales de estas comunidades, especialmente las relacionadas con las diferentes formas de oralidad y transmisión de saberes y conocimientos legados de la ancestralidad y de la africanía, complicando aún más la

pervivencia, permanencia y trascendencia del bambuco y su importancia en el cosmos cultural de los afropatianos.

Al respecto Lorenzo Solarte, uno de los violinistas más reconocidos de la región, menciona desde su punto de vista y, de forma muy crítica, las razones porque para él el bambuco ha ido perdiendo gradualmente su importancia

Para mí el problema está en que la música está totalmente cambiada, el ritmo del bambuco, ahorita ahorita prácticamente no lo está tocando nadie, ese es un punto, el punto más fundamental, y por eso se está perdiendo el hasta el baile...porque la música, el bambuco, a como es el bambuco prácticamente casi no lo está ejerciendo nadie...no nos vamos a otro punto...el punto clave de eso es que hay que fortalecer lo que es esa parte musical del bambuco porque eso está totalmente perdido, totalmente perdido, y si no se fortalece la parte de tratar de recordar lo que era el bambuco, la música, la parte musical del bambuco, no se va a volver a encontrar el baile tampoco. (Solarte, 2016)

Una de las Cantaoras de Patía, apoya lo argumentado por Lorenzo al contar como su mama Ricardina Ramírez *“bailo el bambuco muy bien...mi mama y muchas personas adultas que ya no están, y el bambuco patiano no tenían movimiento de hombros, ahora le han metido eso y parece más bien es currulao”*. (Ramírez, 2016)

Lorenzo Solarte sostiene lo que dice la cantaora afirmando que

Cuando Ricardina bailaba bambuco, lo bailaba era en vivo con la música...haciendo la música y ellas bailando...ese era el baile más apropiado cuando lo hacían porque, lo hacían era con la música allí, que eso es una armonía ni la verraca y eso está perdido...porque los grupos, los grupos que hay: Son de Capellanías, Son del Tuno, Son de Mulaló están tocando una música comercial, no están tocando una música adecuada para el bambuco...tradicional no la están haciendo...yo soy músico también y ahorita prácticamente yo me agarro a tocar así...comercial...pero cuando estoy concentrado en lo que es el bambuco...porque yo acompañé mucho a estas mujeres [Las Cantaoras de Patía] también y hemos hecho el bambuco como era...pero prácticamente ahorita el bambuco está perdido totalmente, la parte musical está perdida. (Solarte, 2016)

Pese a las afirmaciones anteriores, la misma cantaora Rosita Ramírez pone en tensión la posición de Lorenzo, al señalar, que de alguna manera el trabajo debe empezar precisamente desde los mismos músicos, pues son estos finalmente los productores del componente de musicalidad del bambuco del Patía a partir del cual se desarrolla el baile y todo su sistema cultural.

Yo pienso lo siguiente, una pareja sale al ruedo a bailar y baila lo que le toquen ...porque el trabajo de los músicos es ese...porque precisamente los músicos que nos han acompañado a nosotras las Cantaoras del Patía, resulta que somos de la música tradicional, que fue el objetivo principal recuperar todas esas tradiciones culturales entre ellas el bambuco ...que no le podemos exigir eso por ejemplo a los otros sonos [grupos] que hay, pero que por ejemplo no son, sino que somos los de aquí de Patía los músicos que nos han acompañado a las cantaoras, pues yo veo extraño que se esté perdiendo el

ritmo del bambuco, porque si los mismos músicos patianos los pierden, pues que pueden decir las personas que son, pues pelones [nuevos] como dicen...porque uno dice ¡al son que me toquen yo bailo! pero si vamos a bailar bambuco y si vamos a recuperar el bambuco pues que sea con todos ¿no cierto?...desde la música para poder montar los pasos que son indispensables en el bambuco. (Ramírez, 2016)

No obstante las preocupaciones anteriores, se debe reconocer el valor del proceso iniciado por Cantaoras del Patía, y por la agrupación musical Son del Tuno en su afán por recuperar y conservar las tradiciones culturales propias de esta región del Patía. Proceso que más que una iniciativa propia de las comunidades, fue un impulso dado por el artista plástico Adolfo Albán y la licenciada en música Paloma Muñoz, quienes a finales de la década de los 80s, les insistieron a estas comunidades sobre el valor que tenían sus tradiciones culturales. Al respecto, Albán por ejemplo comenta como se dio inicio a dicho proceso.

Hacia el año 1988, como producto de los cuestionamientos de un grupo de mujeres mayores especialmente vinculadas con la educación quienes planteaban que la cultura del valle geográfico del río Patía [] se estructuró el proyecto denominado “Recuperación de Tradiciones Culturales del Valle del Patía” [] enfocando sus esfuerzos a trabajar con la memoria colectiva especialmente de las comunidades de Patía y la vereda de El Tuno, en el municipio de Patía, en cuanto a cantos fúnebres (arrullos, alabaos), danzas tradicionales (recula, dos por dos, bambuco patiano) y música (bambuco patiano). Este proyecto planteó tres estrategias: (1) la recuperación para el re-conocimiento de los valores étnico-culturales; (2) la preservación para la transmisión de los saberes y; (3) la difusión para dar a conocer la región históricamente estigmatizada y marginalizada mediante el enfoque de la Investigación-Acción Participación (IAP), conformando dos colectivos artístico-culturales: “Las Cantaoras del Patía” y el grupo de músicos del Tuno quienes luego se denominaron “Son del Tuno”. (Albán, 2009).

En el marco de ese proceso, fue necesario generar las estrategias y los espacios culturales adecuados para poder dar asiento a la permanencia, sostenibilidad y reproducción del mismo, y además para darle un sentido político e identitario a la recuperación de las tradiciones patianas; una de estas estrategias fue el empezar a construir una especie de anti-narrativa a las “ferias y fiestas tradicionales de verano” que se celebran en esta región del Cauca a mediados del año. Como respuesta a ello se idearon entonces las Fiestas Tradicionales de Patía como lo comenta Albán

Las fiestas tradicionales del Valle del Patía que se celebran el 15 de agosto en honor a Nuestra Señora del Tránsito, fueron y siguen siendo el escenario privilegiado para dar a conocer este bambuco, al igual que las festividades patronales y festivales que se realizan en cada comunidad. [...] Este proyecto que lleva ya 20 años de trabajo ininterrumpido [hoy 27 años], les brindó a estas comunidades la oportunidad de volver sobre su ancestralidad, sus raíces, reivindicarse étnico-territorialmente, fortalecer sus identidades y afianzar una dignidad pisoteada y mancillada por las élites blanco-mestizas de esta región del país. (Albán, 2009)

Las fiestas tradicionales han pasado a convertirse en un referente cultural muy importante porque es allí donde precisamente se dan las manifestaciones puras de la cultura viva, y porque de alguna manera es el espacio que ha sido apropiado por la comunidad como el momento para dar a conocer, aprender y reproducir todos los referentes culturales locales. Además de este evento, también se destacan algunos momentos claves en donde el bambuco cobra vida. Al respecto la cantaora Rosa Ramírez anota lo siguiente

Es en las fiestas tradicionales, es donde se expone lo que hay más de la propia cultura y entonces allá es que empieza que las niñas, los niños, los jóvenes y los adultos[...] en las tradicionales como en nuestro caso de aquí de Patía que son el 15 de agosto, que aunque tenemos la fiesta patronal que es el 29 de septiembre, para la fiesta patronal pues es poco lo que hacemos comparado con lo que se hace en la fiesta tradicional...entonces son como momentos específicos, porque no todos los días uno va a ir a una parte y va a encontrar bambucando a la gente, en las izadas de bandera...en la celebración de la afrocolombianidad es donde más se muestra el bambuco. (Ramírez, 2016)

Daner Zapata reafirma la importancia de lo antes descrito cuando menciona que *“La máxima expresión cultural de Patía es el 15 de agosto porque en esa fiesta, como me dice una señora, no me la pierdo porque es la única forma de bailar, bambuco y observarlo y aprender y untarme”*. (Zapata, 2016)

Sin embargo, la misma Rosa Ramírez señala que se debe prestar atención al hecho que estos espacios están siendo afectados por la llegada de nuevas formas de consumo cultural que provienen del ingreso de músicas externas al territorio y a la cultura propia. De hecho llama la atención sobre la necesidad de que si en verdad se busca mantener esa lucha por el rescate de los valores tradicionales afropatianos, lucha que ellas han venido adelantado desde hace más de 20 años, ahora se debe apuntar hacia evitar que se siga aumentando la participación de músicas y de artistas foráneos en las fiestas patronales de la región.

Eso que están comentando ahorita, al menos para el 15 de agosto, aparte del aporte económico que es cada vez menor y está incidiendo en que aparentemente las fiestas hayan cambiado, también se ve, y no sé si de pronto tengamos, las personas cultoras y cultores tengamos la culpa, porque en este momentico en las fiestas, llámese patronales llámese tradicionales, es cuando más orquestas de otro lado traen...yo me acuerdo que el grupo de Cantaoras cuando recién comenzamos cantábamos en las fiestas del 15 en el acto cultural, producto de esa cantanda nosotros éramos hasta objeto de burla, pero nosotros seguíamos porque había mucha gente que se burlaba y decían *¡para eso es que nos invitan, para ver a las viejitas ahí cantando!*...en las fiestas patronales ahora no está Mulaló, no está el Tuno, no está Patanguajeo [los grupos] y que de pronto nosotros mismos hemos permitido que nuestra tradición sea reemplazada por la gente que viene de otro lado, entonces nuestros niños, niñas, alumnos, exalumnos pues no ven bailar el bambuco porque nos llegó fue, o venga un un cantinazo que cobra diez o quince millones de pesos, y cuantas personas de aquí de la región cantan, de pronto no tienen los instrumentos que tiene la otra gente, pero las canciones que ellos cantan pues pueden decir algo propio de nuestra cultura. (Ramírez, 2016)

Pese a todas las dificultades señaladas, hoy en día el proceso continúa y ha derivado en acciones concretas tendientes a recuperar la musicalidad del bambuco patiano al interior del territorio, un claro ejemplo de ello es la “Escuela de Violines”, que tiene su asiento en la Vereda el Tuno, iniciativa de los músicos locales del Son del Tuno y del artista plástico Adolfo Albán.

Figura 2



Imagen: Escuela de Violines del Tuno. Cortesía de Adolfo Albán, donada el 22 de febrero de 2016.

5. EL VIOLÍN: ALMA DEL BAMBUCO NEGRO DEL GRAN PATÍA

Frente al violín, según la tradición oral, se asegura que, en sus inicios las interpretaciones del Bambuco Patiano se hacían a través del cántico de hombres y mujeres, acompañados de unos pocos instrumentos de percusión. A ello posteriormente (en los inicios del siglo XIX) se agregaron otra clase de instrumentos de cuerda como el bandolín o tiple, y el brujo. Los violines habrían ingresado luego por intermedio de las misiones evangelizadoras tal y como lo narra la investigadora de la Universidad del Cauca Paloma Muñoz comenta:

Ha existido una fuerte presencia de instrumentos musicales de cuerdas en el Valle del Patía. La guitarra es hoy un instrumento muy común en esta región que llega a mediados del siglo XX. Pero el violín un instrumento tradicionalmente europeo, ha sido el de mayor interpretación en la región y ha generado un sentido de pertenencia. Un instrumento que

ha dinamizado la cultura musical de los patianos. Su presencia en el Patía comienza a finales del siglo XIX. (Muñoz, 2001)

De acuerdo con las afirmaciones de la misma Paloma Muñoz, Dos aspectos históricos conducen a explicar el ingreso del violín en la música del Patía.

Uno, la presencia de varias comunidades religiosas en el Cauca. Durante las primeras cinco décadas del siglo XVI, siglo de la conquista de América, se fundaron muchas ciudades como Santafé, Popayán, Cartagena, Santa Marta y alcanzaron el rango de obispados y en el proceso de formación de instituciones religiosas se procedió con los cánones establecidos por los españoles siguiendo el uso de las catedrales de Toledo y Sevilla. Estas comunidades religiosas encargadas de la enseñanza de cantos litúrgicos y de instrumentos europeos, que al tener cuadrillas de esclavos [estas personas] estuvieron expuestas a su aprendizaje. El otro hecho es la existencia de haciendas esclavistas. A diferencia de los indígenas, los esclavos negros no tenían territorio alguno, por lo que permanecían en contacto permanente con los esclavistas europeos y criollos, de los que adoptaron muchos rasgos culturales; uno de ellos, la música de cuerdas. Esta música de instrumentos de cuerdas, heredada de la esclavitud y del influjo de misioneros y esclavistas, se acomodó, eventualmente, a un nuevo lenguaje, dándole identidad musical al Patía. (Muñoz, 2001)

Si bien es cierto, que establecer con certeza el momento preciso de la llegada del violín al Valle del Patía, es un ejercicio bastante complejo debido a la ausencia de fuentes escritas y orales confiables, no obstante, algunos de los pobladores de la zona plana del valle del Patía (especialmente del poblado de Patía), coinciden en afirmar que los violines llegaron primero a Mercaderes. Al respecto, Muñoz nuevamente comenta lo siguiente:

Los primeros violines los trajeron de Alemania y Francia y entraban por Cartagena- Bogotá – Popayán siguiendo la ruta del oro a Almaguer y luego a Mercaderes. Se demoraban alrededor de tres meses en llegar porque se transportaban a lomo de caballo. Y por los lados de Quilcacé Tambo llegaron los violines con los hermanos Camilistas, comunidad religiosa de origen español”. (Muñoz, 2001).

Un punto interesante sobre este aspecto, y que se espera ojalá desate un sano debate interno a nivel comunitario que conduzca a establecer una nueva narrativa alrededor del ingreso del violín a la región, pero fundamentalmente sobre su papel en el ámbito del cosmos cultural de las comunidades negras; surge a partir del hecho que los pobladores de otras zonas del Valle geográfico del Patía aseguran que el violín ingresó por lo que hoy es el municipio de Bolívar Cauca, junto a las bandas marciales que acompañaban las tropas que componían los ejércitos de la campaña Libertadora del Sur, comandadas en su momento por el propio Simón Bolívar.

Figura 3



Imagen: Aristides Muñoz, Capellanías-Bolívar Cauca

Ahora, si bien no existen registros escritos que argumenten esta última posibilidad, en la memoria social de los músicos más veteranos de la región parecen encontrarse las pistas más robustas de tal afirmación. Celestino Valencia, quien se citara líneas atrás, un prodigio musical de 78 años de edad y al que le falta una mano, habitante de uno de los caseríos más enclavados en el valle del río San Jorge, tributario del gran Patía, la vereda La Estrella perteneciente al Corregimiento de Carbonera (Bolívar Cauca) asegura que el ingreso del violín se dio por Bolívar y no por Mercaderes como lo afirma Paloma Muñoz. Asimismo, ofrece otro dato importante que reforzaría aún más su argumento, cuando anota la numerosa presencia de importantes violinistas en la región comprendida ente los ríos San Jorge y Sambingo, violinistas sobre los que hasta ahora no se tenía registro concreto alguno, y que en algunos casos habían sido considerados más mitos que músicos reales, como el caso del famoso José Reyes Amaya y de Alberto Gómez, músicos mencionados muchas veces en diversas zonas del gran Patía, pero sobre los cuales, hasta ese momento, nadie había podido ofrecer mayor detalle.

Hubieron violinistas en Capellanías de los famosos un tío, un tío mío se llamó José Reyes Amaya...él era tío de mi mamá, venía siendo tío en segundo [grado] de nosotros, él era hermano con mi abuela...la mamá de mi mamá...él aprendió a tocar violín en Bolívar

[Cauca] porque mi tío le había contao a mi abuela que fue por allá que trajieron los violines ¡dizque fueron las tropas de Simón Bolívar! ...a él le enseñó un señor dizque se llamó Israel Narváez, él le enseñó a Alberto Gómez [otro famoso violista de la zona]... a un muchacho que tocó en el Son de Capellanías Eugenio que murió que era de Carbonera, Alberto Gómez era de Capellanías, después se fue a vivir a un punto que se llama El Mango abajito de donde se llama La Caridad, ahí vivía él, ahí está todavía la vivienda, ahí vive gente todavía, dicen que ahí tienen el violín de él...entonces ese maestro Israel le enseñaba a indio, a negro al que fuera a buscarlo, se mantenía era de eso de la academia de música...esa gente aprendía allá en Bolívar. (Valencia, 2016)

Es muy interesante notar como desde la propia perspectiva de la gente negra del gran Patía o del “Patía Profundo” para emplear el concepto del sabedor afro Gabino Mosquera, la música es la herencia de los ancestros, de sus padres, tíos o abuelos, *“el propio legado de los antiguos”* como dice Aristides Muñoz, el único de los violinistas que aún vive en Capellanías. Es un sistema cultural incomprensible sin sus instrumentos, sus canciones, sus coplas, sus narrativas, sus poéticas y su materialización en sus bailes, es un sistema cultural que se parece a la vida, porque es esencia la vida misma de estos pueblos.

En ese sistema cultural el violín es uno de sus más preciados elementos, porque no solo representa una noción de musicalidad, sino que además atiende la memoria social del negro, de su resistencia y de los complejos procesos de adaptación que debieron sufrir después de ser despojados de su tierra y su humanidad; adaptación que para el caso del “Patía Profundo”, les permitió construir las bases de una nueva sociedad nutrida de variadas y profundas raíces históricas que provenían de la vasta geografía cultural del mundo.

En ese Patía Profundo, culturalmente más conservado que el Patía que todos conocen, el del plan, las raíces culturales y de africanía se encuentran mucho más arraigadas en la memoria colectiva de la gente negra, en su música y su ritualidad, en su cosmovisión, en los empatumientos, en los pactos con el diablo y el duende que en este caso aparecen más como prácticas mágicas que aún se mantienen y que antes que ser categorías conceptuales, demagógicas o artificios teóricos contruidos por investigadores o intelectuales, son realidades que forman parte de la vida real de los negros de Capellanías, de La Playa, de Aguas Frescas, de Carbonera, de Sambingo, de Cajamarca, de Patanguaje. En este lugar el violín deja de ser solo un instrumento, es algo mágico que únicamente lo pueden tocar unos seres privilegiados por haber logrado ser aceptados por el diablo o por el duende, estos músicos los empautados, representan la tradición viva de África, donde el diablo es un ser dual que ofrece poder y dolor, que castiga y la vez premia, que permite y a la vez prohíbe, que te da pero a la vez te quita, esta es la historia de los empautados de los violinistas desconocidos del Patía Profundo, de personas como José Reyes Amaya, Alberto Gómez, Julio Angulo, Casildo o “Casiano” Díaz, Salvador

Rodríguez Angulo conocido como “Cocaleca” o “Chavaró”, Miguel Valencia, los cuales desafortunadamente ya se fueron pero perduran en la memoria como “héroes culturales”.⁸

El violín ha sido considerado siempre como “el rey de los instrumentos”, se cree que este instrumento, al igual que muchos de los que se interpretan empleando un arco, se derivaron mucho antes de la edad media a partir de instrumentos como el kemangeh⁹ y el rabel.¹⁰ Ahora bien, se afirma que la evolución hacia el violín moderno se produce más tarde en el periodo que comprende desde el siglo IX y posiblemente hasta el siglo XV momento en que aparece un instrumento similar a la viola en sus características de diseño: parte inferior y superior, mástil con clavijas y rebordes talladas, este instrumento se denominó Lira da Braccio, siendo uno de los primeros instrumentos tipo lira que se utilizaba entre el mentón y el hombro.

Los estudios sobre música afirman que a partir del siglo XVI, la lira da braccio se empezó a sustituir por lo que hoy serían las violas modernas, estas violas se dividían en dos grupos las que se tocaban apoyadas en los brazos (violes da braccio) y las que se tocaban entre de las piernas (violes da gamba). Estos instrumentos tenían las características típicas del violín moderno *“Cubierta abombada, rebordes altos, agujeros, en forma de C, sinuosidad lateral y colocación lateral de las clavijas. Las gambas tienen un fondo completamente plano, sus líneas laterales convergen hacia el mástil y tienen muchas veces un clavijero laboriosamente trabajado en forma de cabeza humana o de animal.”*¹¹

Se dice que los primeros violines fueron fabricados en talleres especializados sobre el tema y que se empleaban diferentes materiales en su proceso de construcción. Por ejemplo se dice que *“Las seis cuerdas, que originalmente estaban seccionadas en trastes hechos con tripa, se afinaban por intervalos de cuartas. Se construyeron instrumentos según las tésituras de la voz humana soprano, contralto, tenor y bajo”. Se afirma que hasta hoy algunas de las características de la familia de los violines son “la forma más esbelta de sus contornos, las curvas más acentuadas, la tapa y en el fondo curvados, el puente donde se apoyan las cuerdas más alto, las cuerdas más gruesas y con mayor tensión y el extremo del mango más curvado”.*¹²

⁸⁸ Esta categoría ha sido empleada en África en los estudios de los Antropólogos Jhon & Jean Comaroff para referirse al papel de los guerreros Naparama en Mozambique durante el Apartheid, momento en el cual estos guerreros emergen como anti-narrativas al héroe hegemónico occidental encarnado en el blanco colonizador. Lo paradójico del caso es que para occidente el héroe es héroe mientras viva, de morir se transforma en olvido. Contrariamente en muchos de los pueblos de África, los guerreros solo son aceptados como héroes únicamente cuando mueren y empiezan a ser incorporados en las memorias sociales de la comunidad, se vuelven referentes de lucha, de memoria y resistencia, son los que permanecen, los que encarnan la cultura y la vida y el transito permanente entre el pasado y el presente.

⁹ Más conocida como la lira de Bizancio, aunque se dice que se trata de un nombre genérico que cobija una serie de instrumentos que los árabes tomaron de los persas.

¹⁰ El rabel es un instrumento musical pequeño de origen árabe, compuesto por tres cuerdas solas que se tocan con arco, fue muy usado en la Edad Media en la península ibérica, especialmente en España y en menor medida en Portugal.

¹¹ Para mayores detalles consultar: <https://books.google.com.co>

¹² Ibíd.

Para el caso del violín patiano, especialmente de los violines rústicos, se trata de instrumentos elaborados por los mismos músicos empleando materiales de la región y algunas parte de animal como las tripas de gato, tal y como lo manifiesta el violinista del grupo Son del Tuno Jorge Llanos.

Los libros narran que los instrumentos entraron aquí, pues porque los europeos estaban aquí y pues obviamente como eran los colonizadores ...y dicen los textos que los negros no tenían posibilidad de acceso a esos instrumentos y entonces tenían que hacer la posibilidad de construir sus propios instrumentos...y los hacían no precisamente para aprender a tocar los instrumentos sino para hacerle burla porque no los hacían así como estaban los europeos...los hacían como estilo de burla...para burlarse también de los españoles y de hecho los bailes es una forma de resistencia y además de comunicación ...la pregunta ahora sería ¿Por qué los violines antiguos eran hechos con tripa de gato? La tripa de gato porque da una sonoridad y porque usaban la tripa de gato...en Bogotá en la Biblioteca Luis Ángel Arango hay un violín del siglo XIX hecho por patianos dice “violín rescatado del siglo XIX hecho en el Patía Cauca” y las cuerdas son de tripa de gato, o sea es un violín obviamente más grande, es un violín tallado no es pulido, ha sido tallado, apuntillado la pregunta es ¿cómo diablos le encontraron la sonoridad a una tripa de gato? (Llanos, 2016)

Figura 4



Imagen: violín rustico del Patía, Escuela taller de Popayán.

El violín del que habla Jorge Llanos es aquel instrumento donado por Monseñor José Ignacio Perdomo Escobar, quien en su momento anotó algunas características de ese violín que coinciden con lo afirmado antes por Llanos. Ese “*Violín del Patía (hecho a machete) 1820?*”. Es, pues una verdadera curiosidad esta pieza rústica formada de partes no pegadas sino clavadas con puntillas, de 60 centímetros de largo y 22 centímetros en

su parte más ancha".¹³ Según el mismo Monseñor Perdomo, el violín habría sido construido por el *"el bisabuelo del "negro Mina", quien lo regaló a don Ricardo Pérez, de Popayán...a su turno el señor Pérez en fino gesto me lo regaló el 5 de junio de 1965 en Popayán"*¹⁴

Una apreciación de uno de los luthiers de la Escuela taller de Popayán, habla de las características técnicas del violín rustico del Patía, bueno al menos de uno que reposa en manos de dicha escuela, porque al parecer solo hay dos el de la Luis Ángel Arango y el que tienen ellos.

El violín del Patía es un instrumento que conserva algunas cualidades generales de los violines modernos. Su caja armónica está conformada por una tapa y contratapa completamente planas, con 36 .5 cm de longitud y ancho de 17 .5 cm. en la parte superior. Doce centímetros en la cintura y 21 .7 cm en la parte inferior más amplia. Las perforaciones de la tapa suelen tener forma de "eses" en disposición completamente vertical. Se evidencia que para suplir la fragilidad de su caja elaborada... en forma completamente plana y la ausencia de barra armónica o "cadena" y refuerzos en la contratapa que pudieran servir como apoyo al "alma", los artesanos constructores acudieron al recurso de un exagerado espesor en estas piezas (aproximadamente 7mm. en tapa y contratapa). La cintura, en forma de "C" con remates en sus puntas ligeramente redondeados, evidencian la rusticidad del proceso constructivo y la manera como el trabajo de luthería era ejercido por personas con poca habilidad.¹⁵

Celestino Valencia, el prodigioso bambuquero manco de la Estrella (Carbonera- Bolívar Cauca) en un solo reto anota varios puntos frente a la forma de la fabricación de los violines, sobre quiénes eran los violinistas y alrededor de cómo estaban conformados los grupos en "el Patía Profundo"

Al principio esos violines los compraban pa afuera pa afuera pal Valle, luego por aquí mismo los hacían , había gente muy inteligente y eso lo hacían ...había un palo grueso que eso se llamaba Sachamaco o Caraño...de ese palo hacían el violín...eso agarraban esa madera, desbastarla hasta que quedaba esa torrecita delgadita pa hacerle los huecos, esa madera eso era cocinao y sino la compraban cocinada y ellos hacían los violines ...el violín era, los primeros violines eran de crin de caballo, el arquillo era de crin de caballo, entonces eso venían y le untaban, ellos consiguieron una cosa que se llamaba pez, eso le soban a esa crin de caballo, y sóbele y sóbele y eso le sueltan como un aserrín como una grasa y cuando esa cuerda se recalentaba ya empezaba a arrancarle una tirita, se arrancó otra tirita hasta que quedaba el solo arquillo, tenían que darle con el solo arquillo, el solo palito.. ahí en Capellanías en el punto yo creo que había unos diez violines y los que venían de las veredas también tenían...Alberto Gómez con el de él...de Cajamarca venia un señor que se llamaba Polo Urresti, Gentil Gutiérrez, Salvador Gutiérrez, Julián Angulo, otro se llamaba Gratiniano, otro que se llamaba Plutarco Alemeza de Sambingo....eran grupos familiares generalmente de hermanos, porque uno era el violinista, el otro tocaba el tiple y el otro la guitarra... estaban los tres instrumentos a cualquier hora que los llamaban ahí estaban.....ahí no había percusión era un trio o un cuarteto. (Valencia, 2016)

¹³ Tomado de un documento de la Escuela Taller de Popayán.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibidem.

Cleмиro Guzmán un poeta de la zona de la cordillera patiana hoy radicado en el Bordo, activista y gestor de la cultura patiana, cuenta como él conoció el caso de un violinista de la cordillera que también fabricaba sus propios violines, sin embargo le asombra el hecho que se trataba de una persona campesina mestiza que según él jamás habría salido de esa región de Patía.

Yo conocí un violinista que le decían Pachito...en ese tiempo él tendría por ahí unos 38 o 39 años y él hacía sus violines a mano y los tocaba, entonces uno dice ¿si él no salió de la región, no salió de allá de la vereda jamás, entonces quien le enseñó a hacer el violín y a interpretarlo a tocarlo como él lo tocaba con tanta maestría...como se dice *¡hacer hablar un violín!*...pues es cosa que uno no sabe que no se puede definir, entonces de adonde aprendió él, en ese tiempo por allá en los años 50 ¿Quién le enseñó? (Guzmán, 2016)

Jorge Llanos el violinista del Son del Tuno, con respecto al violín, la fabricación artesanal del mismo y algunos de sus intérpretes en Patía comentaba lo siguiente

Los violines si, antes si, por ejemplo mi abuelo Felipe Llanos y mi tío Norbertino Daza eran violinistas, entonces ellos hacían música con violines ellos tocaban al lado de Gentil Rodríguez, de Diomedes Rodríguez, Joaquín Caicedo...inclusive después mi tío inclusive hasta hizo artesanalmente un violín, yo me acuerdo yo estaba niño cuando él hizo ese violín y ellos eran pero hasta ahí yo conozco, solamente hasta ahora que está empezando esta escuela. (Llanos, 2016)

Virgilio Llanos también del Son del Tuno afirma haber visto el proceso de construcción de un violín rustico artesanal, incluso menciona haber conocido dos violines artesanales en la zona de Carbonera en Bolívar Cauca contruidos en guadua. *“Yo una vez vi a unos señores haciendo un violín y eso lo encuerdaban y lo hacían sonar [...] Los violines los hacían de madera [...] en la Carbonera había un señor que había hecho dos violines de guadua...él ya no toca pero los tiene ahí”*. (Llanos, 2016). Asimismo menciona como un familiar cercano construyo un violín por su propia iniciativa de manera artesanal “El tío Olimpo, él construyó uno [violín], pero muchas veces por ejemplo el de Gentil Rodríguez ellos los compraban, no sé cómo o a donde pero lo compraban...pero aquí mi tío Olimpo si construyó un violín de madera y ese violín era apuntillao, ese violín no era pegao con cola, ese era apuntillao”. (Llanos, 2016)

En la zona de Guachicono Bolívar Cauca, también se afirma que existe aún un violín que ha sido fabricado por un músico local de origen campesino mestizo don Félix Ordoñez de la vereda El Charco, quien además de construirlo lo interpreta con magistralidad. Sobre este aspecto, se dice que en muchas regiones de este gran Patía existen aún los violines de los grandes violinistas empautados y que sus familias los conservan como tesoros intransferibles. Lo cierto de todo esto, es que el violín refleja no solo la parte instrumental del bambuco, sino un mundo lleno de mística, de magia y de ritualidad, es un eje simbólico y semántico que le da sentido a la música afropatiana en

especial al bambuco, por lo cual se convierte en el alma de las músicas negras de esta zona de Colombia.

Elvar Mosquera, el cantautor patiano, menciona también la importancia del violín en términos generales para la música y la cultura afropatianos, a continuación y para cerrar con este punto sobre el violín, se presenta un fragmento transcrito de entrevista realizada a este importante artista bordeño, entrevista que contiene diferentes elementos de tipo musicológico y narrativos que permiten hacernos una idea grosso modo de los que representa el violín patiano.

R.G¹⁶: Usted menciona una cosa que a mí siempre me ha llamado la atención, y es el uso del violín en las músicas afrocolombianas del Cauca, pero quizá hay una cosa que sobre lo que yo quiero preguntar y es: a diferencia entre el violín norte-caucano y el violín patiano, ¿porque se construyó esa categoría diferenciada de violín norte caucano y violín patiano?, a sabiendas de que por ejemplo en el Patía también existen violines o se emplean violines, inclusive se fabrican violines de manera, violines tradicionales para incorporarlos a estas manifestaciones como la música afropatiana ¿cuál es la diferencia desde tu concepto entre el violín norte caucano y el violín patiano?

E.M¹⁷: yo diría que la interpretación misma porque en en también al escuchar la música de los del norte de Cauca y al escuchar la patiana hay algo también de parecido en su en su estructura en sus raíces, pero ya la interpretación, la forma de manifestar nuestra música es distinta y bastante distinta. Inicialmente también habría que también comentar de los violines de guadua ¿no?

R.G: sí, claro

E.M: cuando recién empezaron cuando pues los esclavos no tenía acceso a los violines europeos que únicamente era para los amos y para su grupo, entonces ellos querían tocar su violín y bueno entonces pues se idearon hacer ehh imitar al violín europeo con un violín de guadua, tanto el brazo del violín y la caja de resonancia también es con un taco de guadua y las cuerdas del crim de caballo y todo esto ¿no?

R.G: usted menciona un aspecto interesante cuando dice: “los esclavos intentan imitar a los amos españoles”. Cuando usted menciona esto, a mí me surge la pregunta acerca de: ¿si esta incorporación de los violines efectivamente obedece a un ejercicio de imitación musical en términos de cómo surge una hibridación cultural, en cuanto tenemos una rítmica percusiva propia africana y empezamos a meterle una melodía o un contexto melódico que seguramente obedece más a la influencia de músicas europeas, no sé qué piense usted al respecto.

E.M: sí claro, en toda esa mezcla de lo europeo con las músicas ya afros de los que estábamos ya establecidos acá claro que en ese tiempo ya llevaba muchos siglos de la cuestión de lo afro ya acá y la esencia ya de lo africano ahí aparece algo, pero ya ya es nuestro contexto ya patiano, entonces meter ese violín en las expresiones, en las expresiones, digamos ya en la música patiana, ya para esos tiempos. Ahí surge la interpretación el sabor de nuestra música patiana ¿no? con eso violines de guadua inicialmente, después viene el brujo.

¹⁶ René Garcés- Entrevistador

¹⁷ Elvar Mosquera - Entrevistado

6. GEOGRAFÍA CULTURAL DEL BAMBUCO DEL PATÍA

“Aquí hubo varios asentamientos que de pronto la historia no los ha escrito, aquí hubo mucho palenques que aunque fueron pequeños, fueron formas de resistencia y eso no está escrito en la historia”... Ana Amelia Caicedo

Figura 5



Imagen: mapa sociocultural del bambuco en la gran cuenca del río Patía, 2016.

La cita anterior de la Cantora y docente Anamelia Caicedo refleja la importancia del Patía en términos socioculturales y de alguna manera revela la importancia de la música patiana, pues es a través de ésta como generalmente se refresca la memoria social y la historia de las resistencias y de las territorialidades afropatianas. Cada uno de esos palenques, de esos territorios y comunidades tiene su propia versión de la música patiana, pues la música no es solo eso, más bien se constituye en la vida misma de estas gentes.

En una de las entrevistas realizadas al “historiador cultural afro” Gabino Mosquera, éste relata, empleando el uso de la metáfora y la hipérbole a partir de una historia de un personaje muy representativo de la zona, (Juan de Dios), la importancia de la música en

la región del gran Patía, dejando entrever, de alguna manera, la dimensionalidad geográfica de sus alcances que se expresa en la extensión territorial y que conformaría una verdadera geografía cultural de la música afropatiana.

Este Juan de Dios era el que comentaba que en sus años mozos, cuando el tipo tenía fuerza y vitalidad, que él una vez estaba tocando tambor en Capellanías, que *¡José Julián Diago estaba cantando tonada en Cajamarca y esos indios de Balboa como Bailaban!...* eso tiene que ver más que todo con el territorio, el territorio de comunidades negras de la cuenca del Valle del Río Patía...porque la gente negra que está dentro de la hoya del río Patía es la que ha venido cultivando este tipo de música ..Usted coge Mercaderes, por la quebrada de La Palma a Patanguaje pero para donde están los negros que es donde este tipo de música siempre se cultivó...porque usted sabe muy bien que en Mercaderes prácticamente hubo dos escuelas de música ¿no? ...una música que era la hegemónica en ese tiempo, que estaba representada por el bambuco, el pasillo por todo eso que se le llamaba música colombiana, estas músicas nuestras negras nunca fueron consideradas como músicas...entonces allá había una escuela por ejemplo de los Sánchez y de los Vásquez que interpretaban y componían muy buen bambuco y muy buen pasillo ..entonces ahí en mercaderes se dividían entre dos, los que tocaban bambuco y había una música que era despreciada, que les causaba cierto temor porque no era de presentación pública, era la música que tocaban los negros de este lao de Patanguaje, Puerta Vieja, Los Medios, Cajamarca y que su principal exponente últimamente fue Salvador, Salvador Angulo el popular “cocaleca” que después le pusieron dizque “Chavaró” por Salvador, pero antes de él hubo otros músicos que fueron, digamos, unas especies de mitos porque supieron combinar muy bien su virtuosismo como instrumentistas con ese halo de haber sido ayudados por el diablo o por el duende que les habían enseñado porque precisamente tocaban tan bien y porque la gente se admiraba de que no tenían profesores ni nada ...dentro de esa misma línea se puede situar al manco Celestino[Valencia] ahí en La Estrella.... Por eso sería bueno como replantear eso del nombre de Bambuco patiano porque pareciera solo abriga a la gente de la zona plana, de los de la panamericana....entonces sería como buscar el título, sabemos que es la hoya [la cuenca]...es la parte negra del Valle del río Patía de los municipios de Balboa, Patía, Mercaderes, Bolívar y de Nariño, lo que es Leiva, porque es parte nuestro abuelo decía que pasaba a bailar bambuco pasiao y la parte baja de esa zona de La Alianza del Tambo y esa parte de La Sierra , todo lo que es La Calixta toda esta parte, la Depresión todo eso. (Mosquera, 2016).

La geografía cultural del gran Patía se refleja en el entramado y complejo mundo de las canciones y relatos de la tradición oral de la gente negra y campesina mestiza, las cuales en ocasiones se entremezclan y resultan difíciles de diferenciar las unas de las otras. En una de las entrevistas realizadas al compositor afro de Mulaló Patía, Mequisedec Velasco, éste interpreta un fragmento de canción de su autoría que habla de uno de los puntos geográficos más importantes para la cultura patiana, el Cerro de Manzanillo.

En el tiempo de Semana Santa a las doce todo mundo se soñaba dizque daban, desde que éramos niños, decían póngale cuidao que a las doce de la noche oyen cantá una gallina, oyen cantá un gallo encima ese cerro.....tamboras, salían gallinas di oro por allá con pollos.....yo hice una canción en bambuco que decía

El Cerro de Manzanillo dicen que es rico en tesoros...
El Cerro de Manzanillo dicen que es rico en tesoros...

En tiempo e Semana Santa, en tiempo e Semana Santa salía una gallina de oro...

En tiempo e Semana Santa, en tiempo e Semana Santa salía una gallina de oro...(Velasco, 2016)

El mismo Velasco continúa diciendo que en Mulaló, el bambuco patiano o pasiao significa una alegría para la comunidad y que esa vereda es una zona netamente de músicos.

El Bambuco significa alegría...porque yo me recuerdo de cuando mi abuelo vivían, me contaban la historia de cómo se bailaba el bambuco unos dicen que se bailaba pa delante otros dicen que bailaba pa atrás, ponían un asiento ahí, una media de aguardiente en la mitad de la sala y comenzaban a darle vuelta, ese era el bambuco, pa allá y pa acá con un pañuelo ese era el bambuco la tradición que mis abuelos me contaban.... la tía de nosotros, la abuela, Amalia Correa, las fundadoras de aquí, mucha gente Amalia Correa, María Correa, hasta mi tía y la mama de ella Aracelia, mi mama, nosotros por ver a mi mama no le pegamos, por ver a esa historia...y la gente como bailaba eso y eso era como un ...el bambuco era así una alegría...porque hoy en día uno se entra bailando así no más y listo ...y el bambuco así era sacaba hasta risas, el bambuco no era serio, se ponía como serio pero se reía...no era un baile serio...era de alegría [...] yo a tocar bambuco no aprendí de nadie, nadie me enseñó, no fue sino mirar no más y la familia de nosotros tiene genética en ese arte...pues músicos somos casi la mayoría de la vereda de Mulaló, que ponemos su tonito. (Velasco, 2016).

A través del uso de la cartografía social como técnica de investigación participativa se logró diseñar un mapa que fue construido gradualmente en la medida que se iba ingresando a los nuevos territorios de la geografía del gran valle del Patía, esta técnica permitió que las comunidades y los músicos reflexionaran alrededor de los alcances territoriales de la música afropatina y además les ayudó a ubicar en el tiempo y en el espacio a los principales exponentes y artistas de antaño. La idea de emplear esta técnica surge ante la necesidad de validar la hipótesis inicial con la cual parte la formulación del proyecto, esta era la de intuir que de alguna forma el bambuco patiano no solo correspondía a una manifestación desarrollada en la zona plana del municipio de Patía y que por tanto se trataba más bien de una manifestación que involucraba un territorio mucho más amplio (la gran cuenca del Patía y las sub-cuencas de sus tributarios mayores, ríos: San Jorge, Guachicón y Sambingo) y unas comunidades y artistas que hasta ahora estaban sin conocer, pero que era necesario empezar a identificar.

Figura 6



Imágenes del ejercicio de mapeo social

Entre los ríos Guachicno y San Jorge se encontraba la ruta de la sal, en estas zonas se producía la sal y según se afirma “todavía la hay el saladito en la Playa”. Según Celmira Peralta habitante de la vereda la Playa en Bolívar “*de la zona de Argelia, del Sinaí, traían los productos y acá se intercambiaban por sal...había un señor Demetrio Galíndez el compraba sal en unos zurrone y la compraba y la llevaba a vender a la Lerma [Lerma] a Mercaderes todo eso*” (Peralta, 2016) Doña María Luisa Muñoz de la localidad e Palmitas cuenta como en esa zona la producción de sal y el bambuco se encontraban ligados, al respecto menciona la importancia de un lugar denominado El Saladito donde se reunían personas a extraer y cocinar la sal y donde según lo afirma había expresiones de bambuco

En esta zona también había,[bambuco] pero pues como eso ya hace tanto tiempo ya desapareció....cuando nosotros estábamos jóvenes no vivíamos aquí [Palmitas] pero mi mama siempre nos decía pues que aquí bailaban siempre el bambuco y sobre todo las fiestas eran bambuco, entonces se hacían las composiciones propias de acuerdo a las costumbres, de acuerdo a los nombres de las personas, cuando querían decir su sobrenombre uno, cuando querían lanzarle una sátira a otro, entonces ellos hacían sus composiciones propias ...sobretudo aquí en La Playa y después donde vivió mi mama [...] El Saladito, era un pozo grande, allí explotaban la sal, al acabarse la mina de sal, cuando apareció la ley, porque para la mina de sal cortaban leña ¿no? Era con leña, entonces cuando apareció la ley y que cada quien era dueño, porque esto todo era de acción y derecho como decían, todo el que tenía su acción pero nadie decía este pedazo es mío...sino que tenía era acciones....todos cortaban la leña y cocinaban la sal...pero cuando apareció esa ley que decía que para tener una propiedad tenía que alambrear, entonces la gente de acuerdo a lo que tenían en su bolsillo compraban su alambre y cerraban y cómo eran accionistas nadie podía decirles no ...cada accionista , cada persona que cerró su lote ya no dejó cortar más madera ...la gente ya no tenía de que vivir, por allí era donde cocinaban la sal, la gente que trabajaba allí tocaba bambuco pero al desaparecer la mina el bambuco también se acabó.(Muñoz, 2016)

La misma persona menciona la importancia de la explotación artesanal de sal en esta región, pues debido a esta actividad llegaban a la zona personas de diferentes lugares, las cuales traían sus propios legados musicales lo que desencadenó un mestizaje musical importante en esta zona

La sal era muy importante porque había tanto cruce ¿no? Mestizaje, porque venían de esos indios de Almaguer, de todas esas partes de arriba venían a comprar sal, en esos días se usaba el trueque, ellos traían productos y se los cambiaba por sal...el bambuco tenía relación, porque en las fiestas cuando venían a los mercados, ahí eran las fiestas y ahí eran los bambucos y de acuerdo a las relaciones que había entonces la gente hacía sus exposiciones de bambuco.....me lo contaba mi mamá y yo tenía una tía que bailaba mucho eso. (Muñoz, 2016)

El hijo de María Luisa Muñoz, Gabino Mosquera complementa lo dicho por su madre cuando menciona

En el Saladito y en La Playa cada ocho días habían bailes dice don Argemiro el de aquí del frente, sobre todo esas fiestas de San Pedro y San Pablo...venían gentes de Carbonera a bailar, en esa época como no se educaban los hijos casi y en época de verano, pues, nadie trabajaba, entonces la gente se dedicaba al ocio y el tiempo los utilizaban para las fiestas, eran fiestas de una semana ...entonces, que pasaba, el aguardiente lo fabricaban por acá porque ya sabían sacar el chancuco, es más esto acá hacían bodega para guardar aguardiente, desde ese tiempo pues por acá ya habían sitios, sitios de acopio y pues entonces la gente venía y compraba su aguardiente para las fiestas...[continúa narrando] Bueno yo siendo pequeño yo escuche tocar bambuco pasio, los primeros que escuche fue a Ángel [Ibarra], Ángel está vivo todavía, yo a él lo invite al Encuentro de Capellanías la que tuvimos hace dos años ... con él toca un hermano que vive en El Bordo Dionisio Ibarra yo a ellos los vi tocando bambuco, la última vez que los vi tocando bambuco fue hace treinta y pico de años...en el grado de Imer [Angulo] en el Bordo, eso fue hace unos treinta y cinco años, se terminó la fiesta y ese día estaba la orquesta de Chepe y su Combo de Olaya y entonces como a las seis de la mañana cogió la guitarra Dionisio y empezaron a tocar pero ya la gente estaba dormida y volvieron a prender la fiesta cuando tocaron ese bambuco (Mosquera, 2016)

Elvar Mosquera Salazar en una conversación sostenida con el poeta patiano Clemiro Guzmán comenta lo que para él significa el bambuco patiano, dejando entrever la importancia de una música que es exclusiva de esta región de Colombia. *“Para mí es la expresión autóctona más representativa de acá...creo que somos los únicos que tenemos un ritmo propio, ritmo autóctono que se genera de la mezcla de lo europeo con lo africano que viene desde los tiempos de la esclavitud”*. (Mosquera, 2016). Guzmán asegura que ese tipo de música patiana es la música que se bailaba en muchas zonas de Patía no solo en la zona plana como se sigue aseverando, de hecho esta persona narra como *“antes habían músicos de cuerda, que hacían bailar a la gente con esas canciones que eran como muy originales, en la cordillera también había esa música y lo hacían bailar a uno toda la noche”* (Guzmán, 2016). El mismo Guzmán continúa diciendo que de hecho entre su familia en la cordillera habían músicos que hacían interpretaban el bambuco patiano, al

respecto comenta *“esa música la había inclusive en mi familia, ellos como que nacían con esa música en la sangre, empezaba a tocar a muy temprana edad y se hacían viejos tocando esos instrumentos, inclusive había un primo que hacía los violines, el mismo los hacía a mano y él era el que tocaba en las fiestas”*. (Guzmán, 2016)

El mismo Clemiro Guzmán marca un punto importante en esa geografía cultural del bambuco patiano, hasta ahora desconocido y que tiene que ver con la extensión territorial de ese ritmo hacia una región del Patía, la zona de cordillera, sobre la que anteriormente no se habían tenido registros de presencia de este tipo de músicas. Guzmán brinda fuertes pistas sobre este “encuentro” al referirse puntualmente a dos aspectos: la presencia del instrumento bandolín “brujo” y el empautamiento o “endiablamiento” de los músicos que tocaban esta música.

Yo lo conocí cuando era muy niño yo tenía un tío que se llamaba Abel llantén y en la cordillera él era el único que tocaba ese brujo, inclusive le decían el brujo, era un aparato muy rudimentario con cuerdas de crin de caballo, eso no sonaba tanto, era muy poquito el sonido que daba, pero sin embargo con eso cantaban.... yo hace tiempo que no le he visto, uno que volví a ver al tiempo fue aquí en Patía pero eso como que desapareció, entonces con ese brujo la gente también se distraía era como un pasatiempo...mi tío tenía un soberao lleno de caña y allá tenía su brujo escondido y el no dejaba que nadie subiera a tocar ese brujo...decían era que mi tío Abel si tenía mucha relación con eso empautado él era.... El inclusive todavía hay una historia de él que tenía una piedra que tiene instrumentos dibujados todavía está la piedra en una vereda Monares y uno la observa y tiene guitarras...y esa piedra es partida, tiene por el centro una zanja así como de unos 80 centímetros es grande esa piedra y dicen que mi tío ahí enterró unos libros... entonces la gente por ahí por medio de esas piedra no se atraviesa por nada del mundo y hasta ahora le gente recuerda y eso que no había casas ahí la lado, pero sin embargo la gente recuerda, la gente lo recuerda y tienen ese temor de la brujería de don Abel ahí. Él era un tipo, porque yo lo conocí porque mi papa le daba trabajo, contratos, y el un día hacía lo que hacían tres hombres... en ese tiempo se hacían las casas con paja de hojas de caña de caña agria, entonces en un día se empajaba una casa que eso no lo hacía nadie fuera grande o pequeña por eso decían que le tenía pacto con el diablo.... Eso era Patía [el municipio] ahora es la primera vereda de Balboa...cerca por las Tallas. (Guzmán, 2016)

Clemiro Guzmán continúa aportando datos valiosos frente a la posible influencia del bambuco patiano en la zona de la cordillera patiana cuando afirma

Yo recuerdo porque nací en la zona de cordillera pero me crie en el plan, pero yo recuerdo que en la cordillera bailaban como con un pasito raspao sobre el suelo y era pa dentro, pa dentro, pero la gente ya acá en lo caliente era más movido y las mujeres daban vueltas y con pañuelos y esas cosas...era la misma música sino que en la parte de la cordillera se bailaba con más cadencia, más despacio...en cambo acá le ponían más sabor...más de negro. (Guzmán, 2016)

Otra persona que llegó al lugar donde se adelantaba la conversación entre Elvar Mosquera y Clemiro Guzmán, un anciano de aproximadamente 85 años de nombre Pedro Ruiz aseguró haber visto de primera mano el baile que se hacía en esa zona del

municipio de Patía. *“Yo miraba debajo de un guanabano, doña Cornelia, que cuando había festivales abajo del guanabano...doña Cornelia sacaba pareja a bailar y era con esto también en la zona de cordillera un pañuelo...y se tiraba al ruedo...y daba vuelta y tocaba el suelo con un pañuelo. (Ruiz, 2016)*

Uno de los aspectos interesantes descubiertos en el trabajo de campo es el tema de la permanencia y adecuación de las canciones del bambuco patiano, que en ciertos casos, algunas personas o agrupaciones aseguran ser los autores de las mismas, situación que no parece tener mayor fundamento debido a que, dichas canciones, son más bien creaciones históricas colectivas surgidas en diferentes partes del territorio del gran Patía, las cuales con el tiempo han sufrido modificaciones y adaptaciones introducidas por parte de cada uno de los grupos o artistas que las han vuelto a poner en vigencia. Al respecto Gabino Mosquera con una postura crítica a través de emplear un ejemplo con una señora de Guachicono, comenta lo siguiente

Eulalia la mama de don Gilberto cantaba el pajarillo...todas esas son creaciones colectivas *¡nadie ha inventao nada!...lo que pasa es que algunos cogen las cosas y se las apropian...por ejemplo eso de Catalina le metieron una letra, pero eso es una tonada que la ha venido cantando la gente desde tiempos ancestrales...Entonces, ¿cómo habrán ido modificando eso y enriqueciendo las letras?...todo eso son producto de creaciones colectivas, no es que yo lo hice ¡No señor! Son cantos que hay ahí y entonces se van practicando, y todo el mundo los va cantando y, que no vaya a salir alguien ahorita a decir ¡Esto es mío! (Mosquera, 2016)*

Elvar Mosquera el cantautor patiano, desconoce desde cuándo empieza a denominarse bambuco patiano, pues según él, desde que lo conoce se ha llamado música patiana, al menos eso da entender cuando menciona: *“Yo por lo menos no conozco desde cuando se lo definió como bambuco patiano, yo si lo escuchaba tocar desde hace mucho tiempo pero no se había definido como algo...como un nombre original...antes era simplemente música patiana, porque no se traía de ningún lado sino que originaba por acá”.* (Mosquera, 2016). A su interrogante parecería responder el violinista tuneño Jorge Llanos *“El bambuco fue cogiendo nombre...porque muchos ritmos son bambuco, el que hacen en la costa es un bambuco, el currulao es un bambuco, las chirimías de flautas es un bambuco, la chirimía chocoana es un bambuco, aquí nosotros le colocamos bambuco patiano porque estamos en el Patía”* (Llanos, 2016)

El compositor, músico y productor musical mercadereño Carlos Rivas comenta que, en realidad, el nombre de bambuco patiano se deriva del proceso iniciado en el año de 1989 por las comunidades de Patía y El Tuno, iniciativas apoyadas en su momento por Adolfo Albán y Paloma Muñoz, afirmación que tiene asiento sobre el hecho que fue precisamente en esa época cuando se planteó el primer encuentro de bambuco patiano, precisamente en la localidad de Patía.

Es muy probable entonces que ese concepto haya surgido en realidad de un debate interno entre las comunidades y los dos académicos antes mencionados, pues en los trabajos de Paloma Muñoz ya se menciona el bambuco patiano a partir de una reflexión que hace el propio Enrique Naranjo (1940) sobre el bambuco viejo en la década de 1940, cuando Naranjo adelantó un trabajo sistemático sobre la música colombiana en todo Colombia. Este aspecto también ha sido reseñado por Carlos Miñana (1997) quien también se apoya en Naranjo para afirmar que es probable que el bambuco tenga su origen en Patía. Ahora, la idea no es encontrar la verdad sobre su origen sino más bien de poner en tensión lo que hasta ahora han sido erigidas como verdades manifiestas e incuestionables sobre el bambuco patiano o “pasiao” como se le quiera denominar. Lo verdaderamente importante es, poder marcar territorialmente la zona de influencia de este ritmo, pues ello da línea para futuros procesos de recuperación y de intervención en aras de fortalecer la permanencia de esta música en el gran Patía.

Para cerrar este punto resta decir que es necesario entender la importancia de esta música desde diferentes ámbitos, pues como se ha mencionado en diversas ocasiones, el bambuco no es solo expresión musical en esencia, para la cultura patiana ha sido siempre el mejor acompañante en diferentes aspectos de la vida social de las comunidades, al menos eso parece querer indicar Elvar Mosquera cuando menciona cómo un evento tan importante en la cultura del Patía como lo era el matrimonio, reunía una expresión interesante que integraba la vida social y el cosmos cultural expresado a través de la fiesta.

Cuando se iban a casar , se venían acá al Bordo a desposarse....yo recuerdo un caso específico cuando mi mama estaba en Brisas...entonces hubo una pareja que se casó y vinieron en cabalgata hasta yo creo que una hora o media hora de Brisas para acá ...en una cabalgata a recibirlos con música de cuerda y con pólvora y los recibían a las parejas que se desposaban al matrimonio y se los llevaba en caravana todos en medio y vitoreando y tomando chancuco que era el trago ¿no cierto? O guarapo o chicha... todos esos tragos artesanales y se los llevaba para el caserío para la vereda y allá se tenía listo el kiosco, el sitio donde se iba a hacer la fiesta entonces ahí estaba lógicamente la música de cuerda, el bambuco patiano, ahí inmerso y el chancuco y los pases de esgrima que era otra de las cosas importantísimas que había que se ha perdido, pues antes hacían esgrima como un juego en medio de la música y en medio de la chichigua que era la palabra de ese tiempo que ahora uno le dice la recocha ...las primeras comuniones, las clausuras, es que habían mucho, casi todo se celebraba con un baile de bambuco. (Mosquera, 2016)

7. MÚSICOS, INTÉRPRETES Y CREADORES DE BAMBUCO

“Antes los músicos eran personas tan importantes, eran los artistas de primera plana en los pueblos, para todo evento que tuviera alguna...que representara una importancia para celebrar estaban los músicos, tanto así que los músicos eran tan importantes que no se les pagaba, pero se les daba todo lo que quisieran la comida, la bebida y hasta los amores....un músico salía y venía por una puerta y regresaba a los ocho o quince días a la casa de él...pero sin ganar absolutamente nada pero con la satisfacción de haber sido reconocido....cuando ya vino el disco, la energía que ya vino y los suplantó, entonces empezó a decaer esa práctica del músico empírico, además como la gente antes trabajaba tanto, en la tarde ¿Qué era lo que hacían? Decían que a los muchachos había que despertarles la mano y se les despertaba la mano a través de la música o a través de enseñarles el juego del esgrima que era otra de las prácticas...por eso en este momento esas prácticas como fueron suplantadas, ya no se les da la importancia que tenían antes y pues han tendido a desaparecer, como todo, porque aquello que no se cultiva desaparece” Gabino Mosquera

Figura 7



Imagen: Cantoras de Patía. 2016.

Cuenta don Joaquín Daza, director musical de la agrupación musical Son de Patanguajeo del municipio de Mercaderes Cauca, que él conoció a uno de los “violinistas míticos” de la región, el famoso Salvador Rodríguez más conocido como “Chavaró”.

“Salvador Rodríguez era un violinista de los viejos pues, pocos violinistas habían como él.... Yo no sé a dónde aprendió a tocar violín el hombre, pero eso fue un hombre que cuando se dedicó a tocar violín fue el mejor de toda esta zona...aún vive el hermano Gentil, vive en Mercaderes, el también toca pero pues se lo ganaba Salvador...era más alegre...muy contento en ese violín” (Daza, 2016).

No había terminado de narrar don Joaquín la Historia de Chavaró, cuando irrumpe Carlos Angulo, más conocido como Richard Chay, con una de sus coplas musicalizadas como apertura para empezar a hablar de otro de los violinistas famosos de la zona José Reyes Amaya

*¡Cunda el golpe ese cununo, cunda el golpe ese cununo, aguardiente pa todo el mundo.
Subiendo la cuesta pa´ allá y pa´ acá y volviendo y subiendo de aquí pa´ allá y volviendo y
bajando de allá pa´ acá!.....Ese Reyes de Capellanías [José Reyes Amaya] ese era el
profesional, el empautao...ponía una media, ponía una media en la sala y ahora si se
agarraba con esa pareja....él era el capo, el que mandaba...era también el campeón para
el baile ...ese hombre el cuerpo no le pesaba ...ly que se vengan toditicos loooooos
diablos! decía, Reyes también tocaba mucho violín...como un capo [Chay, 2016]*

El mismo Richard Chay afirma haber conocido también a otro de los míticos violinistas de la zona, el señor Alberto Gómez, alrededor del cual desarrolla un relato muy interesante que tiene que ver con los posibles “duelos musicales” que se libraban entre los violinistas “empautaos” del gran Patía

Alberto Gómez el de Capellanías, el papa de Rogelio, del finao Rogelio....hay hombre, él era el maestro Alberto, tocaba con Miguel Valencia con el violín....Miguel Valencia era un señor de aquí de Patanguajeo también era violinista...se cogieron con Alberto en Capellanías, mano a mano y a Miguel Valencia se le arrancó la crin del arquillo y José Valencia le untó pez al palo ¡hay pero dejó a la gente aterrada! No paró, no paró la música, *¡Una Venia a los demás!* decía, y le metió el palo seco y siguió la música no la paró ...yo no estaba, pero cuentan los demás, cuentan y ganó, le ganó al maestro Alberto ...toco con el palo sin crin...dijo *¡la pieza no la vayan a apagar la rumba que voy a untarle pez al arquillo!* dijo, pero le untó fue al palo solo, porque el arquillo se le reventó ...Miguel era un violinista bravo, el camarote [se refiere la tarima] lo tumbaba. (Chay, 2016)

Figura 8





Imágenes: arriba izquierda Melquisedec Velasco, derecha Integrantes Son del Tunero, abajo izquierda Elvar Mosquera y Lorenzo Solarte, abajo derecha José Celestino Valencia

Celestino Valencia de Capellanías, refiriéndose a José Reyes Amaya, anota otro relato interesante que revela algunos aspectos del virtuosismo de este violinista y del mítico concepto del empautamiento o pacto con el duende o el diablo.

José Reyes era famoso ¿Por qué? le voy a decir, vea ese señor se le sabía todos los tonos y él era empautao había hecho pacto con el diablo....entonces él, él aprendió esa música con ventaja, era aventajao en la música, él iba tocando, el tocaba lo que le pasaran, le pasaban tiple, le pasaban guitarra, le pasaban violín tocaba violín.....entonces él iba tocando, iba tocando el violín iba tirándole ojo a usted y de pronto usted se olvidaba del pase [cambio de tono] entonces decía *¿bueno que pasó?* Él se daba cuenta que no le hizo el pase....!esa cuerda le falta, tal cuerda le falta está destemplada! le decía cuando era en el violín....cuando era la guitarra de prestico miraba y hacia un borbollón y pegaba unos picotazos y cogía esa guitarra la levantaba pal cielo, la recibía otra vez, quedaba boca abajo y cogía los tonos pa' acá afuera iba tocando la guitarra, estando boca abajo iba tocando la guitarra...otra vez la cogía y la tiraba pa' arriba y la recibía y ya seguía tocando normalmente y los demás nadie hacia eso...él tenía academia, él le enseñaba a todo el que quisiera aprender le enseñaba, lo encerraba en una pieza pa' que los demás no vieran que postura, para que los demás no fueran a aprender gratis, porque tenían que aprender encerrao, porque tenían que pagarle. (Valencia, 2016)

El mismo Celestino Valencia narra la importancia del violín y de sus ejecutores en la zona del Patía profundo, relatando como en Capellanías prácticamente muchas personas eran músicos, a tal grado que en cada casa era posible encontrar algún tipo de instrumento, por lo que en ocasiones, asimismo, en cada casa se armaba una parranda comunitaria

En el propio Capellanías, en ese tiempo en cada casa estaban los instrumentos violín, guitarra y tiple y casi todo el mundo eran músicos, porque por ejemplo tenían sus hijos o entre hermanos se reunían, fulano con los hijos así era... ahí en Capellanías en el punto yo creo que había unos diez violines y los que venían de las veredas también tenían...llegaba Alberto Gómez con el de él [se refiere al violín]...de Cajamarca venia un señor que se llamaba Polo Urresti, Gentil Gutiérrez, Salvador Gutiérrez, Julián Angulo, otro se llamaba Gratiniano, otro que se llamaba Plutarco Amezaga de Sambingo....eran grupos familiares generalmente de hermanos, porque uno era el violinista, el otro tocaba el tiple y el otro la guitarra...pa la parranda entonces decían bueno, invito a fulano con su gente pa' que

hagamos un baile en mi casa hoy, entonces ya usted hablaba con su tío y se iba, como por decir *¡vea Don Celestino lo necesitamos para que no acompañe a un baile!* y entonces *¡bueno vamos a templar y a tales horas estamos allá!*, la luz era con vela, una velita, en cada esquina ponían una velita y esa vela no duraba porque el viento que soplabla, en segundos se acababa esa vela...cuando que se acabó la vela, ahora si las parejas a pedir recolecta de a cinco [centavos] pa comprar vela...cuando había mucha gente eso era un solo tropel que escapaban de tumbar a la gente por salir a coger pareja rápido, porque eran cuatro parejas las que tenían que bailar, porque no cabían más...pa poderlas vitorear *¡viva esa pareja, viva! ¡Viva la casa honrada! ¡Vivan los músicos!* Decía esa gente...y entonces llegaban otro y decía *¡viva quien lo dijo!* (Valencia, 2016)

Para el caso de la zona plana, Anatolio Velasco un músico afro de la comunidad de Mulaló recuerda a uno que otro de los Violinistas de esta otra zona del gran Patía. “*Si aquí yo conocí un señor que se llamaba Gentil Rodríguez...un señor Parménides que también se murió era del Estrecho, esa gente tocaba mucho eso y requintista, como requinto, como primista, como violinista era un señor Luis Héctor Velasco...Leovigildo Velasco antes esos eran los adecuados pa eso, los propios duros pa eso*”. (Velasco, 2016). Ahora cuenta Anatolio, en Mulaló, se están formando nuevas generaciones de músicos que también participan de las agrupaciones en presentaciones en varias zonas de Patía “*Ahora tenemos puro niño que no sabía nada y hemos ido al Bordo, al Pilón, a Galíndez; al estrecho con su tambora, con la charrasca, puro niño que anteriormente no sabía nada, había un profesor que venía todos los martes a clases, del Bordo Jairo Gamboa buen profesor, ahora hay muchachos hasta con la flauta , esos muchachos tocan muy bueno*”. (Velasco, 2016).

Pese a que en el Tunó se adelanta una iniciativa para recuperar los violines a través de una Escuela de Violines, Virgilio Llanos el director de la agrupación musical El Son del Tunó, también recuerda con cierta nostalgia como en la zona plana abundaban los músicos asegurando que ahora gradualmente parecen haber ido desapareciendo

Aquí en el Patía antes en la mayoría habían músicos ...algunos que tocaban violín, bueno pero violines no habían muchos, aquí si hubieron dos tíos míos que tocaban violín...porque los viejos eran músicos, mi papa y los tíos, ellos eran músicos y entonces desde esa época venía existiendo la música y en muchas partes en el municipio de Patía habían músicos ...ahorita ya no hay ...sí antes iba pa Mulaló, pa Angulo, pa toda parte se encontraban músicos ,porque la fiesta anteriormente en su mayoría era con música de cuerda...cuando se hacían mingas, matrimonios también eran con esa música, se hacían bautizos cualquier cosa era con eso. (Llanos, 2016)

De acuerdo con palabras de la cantaora patiana Rosa Ramírez otros músicos reconocidos de Patía fueron “*don Diomedes Rodríguez, Gentil Rodríguez de la Ventica (esos dos personajes cuando llegaban acá a Patía en la madrugada cogían la guitarra y el violín y armaban una fiesta la verraca*” (Ramírez, 2016). De igual manera Anatolio Velasco recuerda a don Parménides Oliveros de la vereda Palo Verde, a Julio Rodríguez del Crucero de Angulo, a Felipe Camilo de Méndez y a una de las mujeres más importantes para la historia de la música afropatiana, Vitelina Delgado quien tocaba la tambora junto a

su esposo Salomón. Melquisedec es otro de los músicos de acá, Luis Héctor Velasco Correa era de Mulaló y tocaba la lira, su hermano Leovigildo Velasco Correa era con la Guitarra y lira, Arnulfo Velasco Correa y Julio Cesar Velasco tocaban ambos el tiple. (Velasco, 2016)

Virgilio Llanos comenta que antes de conformar el grupo Son del Tunó, en dicha vereda los músicos ya existían. Inclusive cuenta de con una sonrisa entre sus labios un bonito detalle de dicho proceso de formación autodidacta de los músicos tuneños.

Aquí cuando se formó el grupo ya estaban los músicos...porque por lo menos Luber y Efraín ya tocaban guitarra desde pequeños, Efraín cuando era niño hacía guitarritas de guadua...y les sacaba notas a esas guitarritas....[interviene Luber en medio de la narración y dice] los trastes se hacían al cálculo porque es que nosotros no le hacíamos trastes adaptados, sino que uno cogía una guadua la estrechaba y le hacía unas muesquitas con un machete y entonces enganchaba ahí el nylon y abajo la misma cosa Tam...Entonces se le metía un palito abajo en lo que se llama el puente ...y arriba pues no se templaba por eso no sonaba las notas como era , porque eran todas las cuerdas del mismo grosor. (Taller con agrupación Son del Tunó, 2016)

7.1. El bandolín encantado y los músicos afropatianos

“El manco Celestino” a quien en reiteradas ocasiones se ha hecho mención en este documento, menciona la manera en cómo al principio, los músicos empleaban un instrumento sobre el cual aún se tiene muy poca información, no referimos al mítico “brujo” o “bandolín encantado” como lo denomina el cantautor y productor musical mercadereño Carlos Rivas

Los primeros, los primeros, ellos yo no sé cómo hicieron o cual fue el primer maestro que se inventó la idea de un bandolín brujo ...era un bandolincito que él es como descuadrado como angostico, ancho pa acá abajo y angosto pa acá arriba ...es como cuadradito abajo ancho y pa arriba es como chato, enton la nuquita es anchita, yo no llegue a cogerlo a mi mano, únicamente los viejos, los que sabían tocarlo...pero eso era con un sistema , que eso lo cogían acá arriba y lo bajaban pa abajo y ellos cantando una llamada tonada...ellos cantaban y ahí le daban al bandolincito y ya otra vez ellos metían la otra estrofa, eso lo componían ellos, esa música la componían de memoria, entonces rasgaban el brujo y ahí empezaban a cantar y esa canción se la dedicaban a una mujer estaban era enamoraos....por ejemplo un tío, un tío mío, él había compuesto una que decía

¡Hace como que te vas y esperáme en el quemao, que te tengo conversada de llegar no más y pao ¡
Ayayay vida mía, anda y anda mi suerte, andando y andará, anda y anda mi suerte y andando se acabará....hay verdad hay verdad....(Valencia, 2016)

El brujo según menciona Elvar Mosquera no era propio del Patía, sino que era un instrumento que venía de otra zona, aspecto en el que coincidieron Richard Chay y

Joaquín Daza, pues lo tres alcanzan a mencionar a San Lorenzo Cauca, a La Cruz y a San Pablo Nariño como los lugares donde posiblemente se fabricaban estos instrumentos. Elvar al respecto cuenta

Pues yo realmente no no alcance a conocer el brujo pero me dicen que era un guitarra pequeña y que y que, según algunos, disque nació también acá, que es un instrumento ehh de acá de la región y disque nació acá en la región del Patía, pero es algo difícil de definir porque que han encontrado algunos brujos también en San Pablo y en la Cruz, entonces nosotros decíamos ¿Por qué? Seguramente por allá los hacían...seguramente los hacían y los traían acá y y también con crin de caballo [...] ahora estamos tratando de rescatarlo con Lorenzo que también construye, y otros con ehh Carlos Rivas de Mercaderes [...] para tratar de rescatar y como vincular nuevamente el brujo a la música patiana (Mosquera, 2016)

Lo interesante de este instrumento prosigue el mismo Elvar Mosquera es que *“al parecer se trataba de un instrumento encantado”* que no puede ser interpretado por cualquiera, pues porque simplemente *¡no le suena!*, Elvar al respecto cuenta

Dicen que los buenos instrumentistas de brujo que tenían su ventaja con el virus, satanás con el viruñas, entonces umm también era gente embrujada no era genta empautada entonces yo creo que de ahí viene el tema, ese instrumento me decían por ejemplo yo escuchaba una versión de un tipo que tocaba, ese brujo disque estaba colgado en una sala y llegaba genta a visitar al amigo acá que les tocara más canciones, él sentado en el corredor de afuera, él nomas se concentraba y el brujo disque sonaba allá dentro, él simplemente se concentraba y con el poder dela mente tocaba desde acá fuera y la gente se quedaba, claro entonces un brujo embrujado entonces tenía su ventaja. (Mosquera, 2016)

La sabedora afro Celmira Peralta de la vereda La Playa en Bolívar Cauca, en uno de sus relatos menciona también la presencia del famoso bandolín “brujo”. *“Había un señor en la playa que nosotros los conocíamos como don Camilito, él era muy querendón con los niños, los niños lo querían mucho y andaba con ellos con el aparatito ese, con el brujo...él vivía en Patía...Más que todo lo usaba en las novenas en navidad, para tocar los villancicos, con ese instrumento también tocaba bambuco.* (Peralta, 2016). Lo propio sucede con el relato de Gabino Mosquera y de su madre la señora María Luisa Muñoz. Gabino comienza contando que

el papa de mi mama tocaba brujo y él no era negro, la negra es mi abuelael brujo era una especie de un cuatro ¿cierto?...tenía cuatro cuerdas ...era más bien alargadito y como en esa época no habían cuerdas de nylon era con crin de caballo que se encordaba ese brujo y sonaba bien apenas para las necesidades de la época [María Luisa complementa] eran hechos de una madera como blanca, se le veía el colorcito como blanco, como de balso [Gabino anota] eso al final se volvió como un juguete, el brujo era pa regalarle a los hijos, porque ya entró la guitarra, desde luego que el violín, aunque violinistas ha habido siempre y en esta zona habían varios. (Muñoz & Mosquera, 2016).

Virgilio Llanos de la agrupación son del Tuno también detalla sobre las características del bandolín encantado, destacando que el brujo se usaba más para acompañar otro tipo de músicas como las tonadas y los estribillos.

“El brujo era un instrumento pequeño...como un violín de ese tamaño, pero entonces acá abajo era más ancho que un violín...muchos le decían brujo otros le decían cola e mocho porque las cuerdas eran de cola de caballo...torcían las colas de caballo hacían las cuerdas por eso le decían cola e mocho...pero yo cuando conocí el brujo o cola e mocho que le decían era para tocar tonadas y estribillos que era otra música..era diferente [al bambuco]...lo que yo conocí era eso tonadas y estribillos”. (Llanos, 2016)

A propósito de las tonadas, Gabino Mosquera comenta que se trata de un tipo de verso musicalizado que se empleaba para enamorar

Las tonadas las utilizaban los hombres para enamorar una mujer, un tipo que quería hacer una expresión de declamación , entonces venia y le echaba un verso a una mujer y aquella que se sentía aludida ella vería si le respondía o no ...la mayoría de ellas respondía también con otra tonada y la base musical que iba acompañando por debajo era esa ...por ejemplo ustedes se hablan con Dionisio Ibarra con Elfarid Ibarra se hablan en La Playa [Bolívar Cauca] con Célimo Angulo él fue violinista, inclusive allí en La Playa hay un número, ese número se llama la vaca lechera y ellos la interpretan ...La tonada es un género que los practicaban los hombres y las mujeres para enamorar, entonces por ejemplo el hombre venia en tiempo de tonada [tiempo musical] echaba su verso, entonces la dama venia y recibía ese verso cantao y de allá ella venia y le respondía dependiendo de si le había causado que, tal o cual motivo de interés ...pues el tono de la tonada. uno de los exageradores era Juan D...Juan de Dios....de Capellaníasentonces este Juan de Dios era el que comentaba que él una vez estaba tocando tambor en Capellanías, que *¡José Julián Diago estaba cantando tonada en Cajamarca y esos indios de Balboa como Bailaban!*[...] entonces ahí relacionamos era una exageración tanto en la voz como también es una exageración en la importancia del ritmo y el baile, el hecho de que se concentran las tres cosas: cómo bailaba...para un baile que se necesita, alguien que escuche, alguien que interprete, pero además que escuche que lo manifieste corporalmente.....para mi ese es el baile y el ritmo digamos más extenso, entre otras cosas por el municipio de Mercaderes, por el municipio de Bolívar y en ese tiempo un poco Patía y también Balboa....la tonada cogía todo eso porque tuvo sus intérpretes en esas zonas.(Mosquera, 2016).

Carlos Angulo o “Richard Chay” como popularmente se le conoce a este coplista negro nacido en La Playa Bolívar Cauca, pero radicado hoy día Sambingo (Mercaderes) comenta también un aspecto relacionado con el brujo cuando menciona que *“El brujo es de cuatro cuerdas, el tío mío, el tío mío sabía el toque del duende...porque había mucha gente empautada cuando yo tenía por ahí unos ocho años”* (Chay, 2016). Lo que comenta este personaje nuevamente coincide con las fantásticas historias de los empautados y las alianzas con el diablo, por cierto muy necesarias para poder llegar a ser los mejores músicos. El mismo Chay comenta sobre este aspecto que

Los músicos tenían mucha relación con el duende, porque el duende tenía los instrumentos...el duende es el propio maestro pa la guitarra...el finao Roque, él tocaba con el duende, ese era un bravo pa la guitarra y también tenía otras cosas, también era bueno

pal machete... Esos brujos los hacían como por allá por la Unión y pa San Pablo [Nariño]...esos brujos ya no hay, ya no reina eso (Chay, 2016).

En los relatos es posible encontrar muchas coincidencias en relación con los músicos empautados, los cuales en algunos casos son reconocidos por las comunidades como personas que han logrado obtener poderes especiales y hasta sobrehumanos dada su condición de empautados. Richard Chay cuenta cómo eran aquellos hombres que hacían los pactos con el diablo o con el duende

Yo escuchaba los viejos [que decían] habían cinco tipos con rejos que iban a enlazar un animal, un potro, un ternero, un toro, una vaca y decían los viejos... de los unos a los otros ¿de a donde querés que te la enlace de un cacho o de la cola? ...se la ponían pesada *¡enlazála de la trompa!* Y así la enlazaban, de ahí, o de la cola...era como que el diablo se iba, llegaba y le metía el rejo ahí y ahí la enlazaba.....Había otro señor que decía necesito cincuenta hombres y traigamen un rejo a ver si es que son capaces de detenerme, necesito *¡no estos cincuenta no sirven! ...!consegúite otros cincuenta, cien!* Hasta mujeres lo iban a detener y no podían, porque era el mismo diablo. (Chay, 2016)

Uno de los aspectos interesantes descubiertos en el desarrollo de este proyecto es el empleo de la imitación como forma de aprender la tradición y el arte del bambuco patiano, pues según lo narrado por casi todos los músicos del gran Patía, fue a través de este proceso como ellos se fueron acercando y conociendo el bambuco. Por ejemplo al preguntarles a los músicos del Son del Tunó sobre este aspecto ellos respondieron

Porque nuestros ancestros fueron músicos, entonces uno nació como con eso en la sangre de querer tocar eso...y como no tenía el recurso uno o los papas pa comprarle una guitarra, y los que tenían su guitarra no se la prestaban a uno, porque en ese entonces utilizaban esas guitarras de cuerdas metálicas y el concepto de ellos era que el que no sabía tocar guitarra le arrancaba las cuerdas...entonces como nosotros los veíamos tocar nos poníamos a hacer su guitarrita entre nosotros los niños, y los imitábamos, por ejemplo el 31 de diciembre los adultos hacían una fiesta que mejor dicho y tocaban y nosotros [los niños] por ejemplo, la siguiente semana, hacíamos esa fiesta y que pasaba como nosotros los veíamos que tomaban, aguardiente, cerveza, gaseosa y esas cosas, entonces nosotros que hacíamos nos íbamos a buscar piñuelas y las piñuelas bien dulces eso era la gaseosa, las menos dulces por ejemplo eran como cerveza y las más agrias eran el aguardiente.(Llanos, 2016)

El director de Son de Patanguaje, la agrupación de la vereda Patanguaje en el municipio de Mercaderes, Joaquín Daza, reafirma el proceso de aprendizaje por imitación que empieza a temprana edad entre los músicos de esta región

Para empezar a ser músico pues yo empecé y me compré una guitarrita ..yo aprendí mirando, en ese tiempo andaba Miguel Valencia, Raúl Diago, el hermano de Plutarco, andaba Plutarco, andaba don Licerio Camilo ...yo me incluía en eso aunque estaba muy pequeño y yo andaba con ellos y pues yo no sabía, no tocaba nada pero lleva mi instrumentico y ellos venían y largaban la pieza y a bailar la gente, y ahí mismo yo también cogía y tocaba y yo no estaba poniendo ni tono nada ...pero yo estaba allí...y apenas ellos plantaban, yo también plantaba ...cuando daban aguardiente los músicos decían *¡no le den*

aguardiente al muchachito, denle mejor cualquier gaseosita!aprendí los tonos mirando, yo miraba, me hacía al frente de otro y miraba...de ahí con el tiempo aprendí y fui organizando y fui organizando hasta que se armó la orquesta. (Daza, 2016).

Luber Llanos guitarrista del Son del Tuno comenta como empezó su aprendizaje gracias a la enseñanza básica de la música impartida por un profesor de escuela oriundo de Bolívar Cauca que les enseñó los primeros tonos a él y a Efraín [violinista y puntero del grupo en la actualidad]. Ese hecho lo relata comentando como *“En el caso de Efraín y yo vino un profesor de Bolívar llamado Antonio, muy bueno por cierto y el empezó a infundirnos a nosotros en la escuela porque nosotros éramos como los más pequeñitos...a Efraín le enseñó a tocar la guitarra y a mí el tambor”* (Llanos, 2016). El mismo Luber Llanos prosigue recordando cómo fue su proceso personal, el cual en ocasiones debió ser desarrollado en una especie de clandestinidad en razón que debía agarrar sin permiso la guitarra de uno de sus tíos que era músico

En el caso mío yo aproveche que mi tío Martín tenía una guitarra y los fines de semana yo vía que ellos tocaban y entonces yo me le sentaba al frente, yo vía donde colocaba un dedo en que cuerda en que traste y así y yo me memorizaba eso, y entonces yo le decía y eso que tono es , ¿Qué tono es?.....él me decía, por decir algo ¡La menor! , entonces yo me grababa eso y yo vía que el cambiaba y le preguntaba ¿eso que tono es? Y él me decía ¡la segunda posición de La!, entonces yo me grababa...llegado el día sábado que él se iba pal Bordo a remesiar y tal, sacaba la guitarra porque yo me quedaba y allí llegaba yo y tan y me agarraba ahora si donde él había colocao los dedos y era dele...entonces cuando ya él de repente me escuchó la guitarra ¡Tran! haciendo una nota, entonces ahí ya le pasaba la guitarra a uno...ahí si decía ah está aprendiendo, tiene idea y puede aprender, entonces ya me la soltaba y el mismo también me daba la idea...por eso es que aquí todos somos empíricos, aprendimos viendo...por eso aquí nos turnábamos en las fiestas cuando todo era música de cuerda, se cansaban unos y cogían los otros pero eso que eran hasta el amanecer. (Llanos, 2016)

Las Cantaoras de Patía observan en Lorenzo Solarte un ejemplo claro del aprendizaje autodidacta de los músicos cuando observan *“Aquí tenemos a Lorenzo y a él nadie le enseñó a tocar violín, guitarra, tambora y esas cosas, sino que como viene por herencia...él es hijo de músico entonces eso lo trae en la sangre y viene con uno ¿no?”* (Ramírez, 2006) Melquisedec Velasco afirma que su aprendizaje fue similar y anota *“Yo no aprendí de nadie, nadie me enseñó, no fue sino mirar no más... la familia de nosotros tiene genética en ese arte...pues músicos somos casi la mayoría de la vereda de Mulaló, que ponemos su tonito”*. (Velasco, 2016)

“El juglar Patiano” Elvar Mosquera, de igual manera señala como su aprendizaje se da a través de la observación directa de los ritmos afropatianos pese a que en su localidad, El Bordo, este tipo de músicas casi no se conocían. El mismo Mosquera señala un punto

relacionado con el aprendizaje intergeneracional de los músicos en Patía otro de los aspectos clave en las músicas de fuerte tradición oral

en el caso personal, porque mi mama...dijéramos que aquí en el Bordo de donde yo soy, que es donde yo vivo, que es la cabecera municipal, la manifestación de la música patiana no era tan fuerte en mi niñez y se puede decir que la niñez...que de la niñez parte todo lo que se aprende y lo que se genera en la niñez es para toda la vida, entonces más que todo fue porque mi mama fue maestra rural entonces yo andaba en los campos con mi mama de niño tanto en el plan del Patía como en la cordillera, pero en el plan fue donde yo conocí a Vitelina [Delgado], los oí tocar, después en El Estrecho por ejemplo a Zabaraín, el papá de Zabaraín Vargas con los violines, entonces me fui empapando desde niño de esa música patiana esa fue como la transmisión oral en el caso mío, y lo mismo con los demás grupos que en ese tiempo habían, entonces se impregnaba y ya se metían desde pequeños a tocar con los grandes y se iba reproduciendo como semilleros y se iban creando de una manera espontánea, entonces los niños se metían y cogían los instrumentos y tocaban después los viejos los iban llevando y ellos mismos y eso fue como la transmisión de la tradición de la transmisión oral a través de la vivencia directa con los instrumentistas con los grupos. (Mosquera, 2016)

El líder afro Herson Gómez en uno de los talleres de trabajo participativo del proyecto trajo a consideración un aspecto importante en el modo de transmisión y aprendizaje de los músicos y de las músicas afropatianas, *proponiendo que resulta relevante destacar y rescatar el papel de los denominados “músicos de oído”* dado su importancia para la reproducción del contexto musical local

Creo que vale la pena rescatar los músicos de oído...porque decían los abuelos ¡no! ese es músico de oído, o sea eso quería decir que aprendía solo escuchando...que traía esa herencia de ser músico y no tenía necesidad de que nadie le enseñara, es más a veces la misma persona fabricaba su propio instrumento, en el caso de la guitarra y con nylon y crin de caballo se hacían a su propia guitarra y ahí iba repasando lo que oía, entonces por eso ellos le acuñaban el término músico de oído.(Gómez, 2016)

Es preciso también destacar el papel que han jugado algunos académicos y activistas en la zona ese es el caso del artista plástico Adolfo Albán, quien desde finales de los 80s empezó a promover la recuperación de las prácticas tradicionales en la zona plana de Patía especialmente en la vereda El Tunó y en la localidad de Patía. Al respecto, los propios músicos del Son del Tunó reconocen tal labor cuando mencionan que el bambuco cobró fuerza de nuevo entre sus integrantes *“Cuando llega Adolfo que fue el pionero como tal, con el ánimo de recuperación de tradiciones culturales...pues antes había músicos pero él llegó fue como un refuerzo para organizar el grupo...fue a partir de allí que resurgió la recuperación porque el bambuco no estaba allí en el grupo”*. (Son del Tunó)

Elvar Mosquera también reconoce en Adolfo Albán que hay sido uno de los precursores en el rescate y la recuperación de estas músicas cuando menciona como empezó el proceso de recuperación y cuando también menciona el momento preciso en que se produce la eclosión de estas músicas gracias a la grabación de una primera producción

musical que contenía estas músicas y que salió a la luz en el año 2000 en la que él participó

Bueno lo primero creo que surgieron fueron las Cantaoras de Patía un proyecto de Adolfo Albán Achinte y Alexandra Ibarra de aquí del Bordo que empiezan a recoger esas voces acá en el Patía, escucharon algo así y empezaron esto se puede armar un grupo y empezaron a armar el grupo y ahí empieza nuevamente a retomarse la música patiana a través de las Cantaoras de Patía y de Son Tuno que también ellos sí no habían colgado los instrumentos aunque sea para la comunidad ellos tocaban allá en su entorno, y tenían su grupo....Entonces es lo que yo conozco, cuando me integro ya de lleno que vengo de Bogotá y me integro a la región y a la música patiana, conozco a las Cantaoras y al Son del Tuno, pero ya el emerger con potencia y con todo lo que se ha dado hasta ahora fue con la grabación del primer cd en el año 2000 que se llamó Son Patianos en el que entran las Cantaoras, el Son del Tuno y mis canciones, y de ese cd hubo dos canciones que sonaron demasiado que fue la Bartola del Son de Tuno y la Tía Pimpina que yo la interpreto y eso hizo que se prendiera nuevamente algo que estaba, simplemente fue atizar, porque ahí estaba el rescoldo, estaba eso no se había apagado y la prueba está en que ese rescoldo nosotros lo atizamos con esas canciones y se prende otra vez el Patía, la gente empezó otra vez a descolgar a desempolvar sus guitarras, sus violines y se prende la música patiana. Todos los grupos que habían en el Patía dormidos, por allá quietos empiezan a surgir, después se grabó un segundo cd que se llamó ehheh Patia en Canto...encantar y cantar al mismo tiempo y surgen grupos ya como: los Hermanos Valverde, en Olaya [Municipio de Balboa] Pepe y su Combo ehheh, hablando ya del plan del Patía porque ya después Son de Capellanía, Son de Patanguejo, Mulaló, últimamente que también surgió Son de la Alianza. (Mosquera, 2016)

Para cerrar este punto, nada mejor que cederle las líneas a las palabras de quien hoy por hoy es sin duda uno de los bambuqueros raizales más importantes de la región del “Patía Profundo” José Celestino Valencia, quien a continuación emite una completa descripción etnográfica y sociológica de lo que haría parte del mundo de los músicos de bambuco hace 60 años

Cada músico o cada grupo componía un estribillo diferente para cada fiesta, entonces el uno le decía al otro *¡bueno componé algo!* *¡Si traigo un nuevo le dice!* Era una competencia ellos cada uno, cada músico tenía que componerse a esa fiesta, por ejemplo ahora viene el 29 [de junio] en Carbonera, 24 en Capellanías, entonces esos músicos cuando tenían que ir a Capellanías o a Carbonera tenían que llevar repertorio de música nueva, bambucos nuevos...porque eso era que venían de Patía, músicos de Patía a intercambiar con Capellanías, cuando eran las fiestas acá, cuando eran allá entonces los de Capellanías se iban a Patía, o iban a un punto que se llama Méndez o iban aquí al punto de La Playa, iban intercambiaban, por eso era que los que subían de Capellanías subían de músicos o bailarines a La Playa a conseguir novias de La Playa y los que bajaban de La Playa bajaban a conseguirse una en Capellanías o sino a Patía ...por eso es que en la Playa hay gente que eran de Patía, en Patía hay gente que eran de Capellanías, en La Playa hay gente que viven en Méndez, hay gente en Guachicono que era de La Playa, ese era el sistema de ellos...[la gente en las fiestas] Pa los músicos se tenía que tener el aguardiente y el cigarrillo, en ese tiempo casi todos los músicos tenían que aprender a fumar cigarrillo, era un deporte, tenía que el hombre tener ese paquete de cigarrillos y una caja de fósforos...el que más, más más [se fumaba] era el Pielroja, porque hubo mucho cigarrillo fino había uno que se llamaba Chester. Otro que se llamaba Luckie, otro que se llamaba Camel, otro que se llamaba Pico de Oro, otro que se llamaba el Sol le

decían Patialzao porque estaba el hombre con una pata alzada...y la pareja o el parejo que bailaban era cogerlo en estos dos dedos, así lo cogían [entre los dedos índice y corazón]....Y se llamaba a los mejores músicos, porque la gente tenía oído si los músicos no eran buenos, o la música no sonaba bien, la gente se quejaba y decía ¡échele manteca, échele sal que eso no sabe a nada ¡... así era en ese tiempo. [...] En Aguas Frescas, (Bolívar) allá me tocaba ir a mí, allá si hay músicos uno que se llamaba Simón y el otro es Ángel ellos son Ibarra, Dionisio Ibarra, Ángel Ibarra, Simón Ibarra...todos están vivos...las mujeres están vivas...todos están vivos en esa familia.. En aguas Frescas no había violín éramos cuatro instrumentos el puntero, yo en el guachipiao [acompañante] y dos bajos....para que yo fuera me mandaban una carta quince días antes, me llegaba una carta aquí a la vereda, ¡Don Celestino lo necesitamos para que nos acompañe en los exámenes! , los exámenes eran orales, todos los padres de familia tenían toda esa gente que amontonarse a novelar a oír hablar ese niño ¿no?me llamaban a mí, pa los exámenes, pa las clausuras, pa las fiestas, pa matrimonios, pa todo...yo iba a veces con unos de aquí de la vereda ...eran tres Juan Antonio, Pablo Emilio y Dalio eran hermanos, José María era cuñado de ellos todos eran músicos de aquí de la vereda de La Estrella que antes se llamaba Mayorquinal...toda la gente de esta vereda era nacida en Capellanías pero se vinieron pa acá....porque la gente en Capellanías solo vivían cocinando sal y lavando oro [...] A nosotros no nos pagaban, nosotros éramos regalos, éramos, únicamente buena comida, bebida y cigarrillo ...los músicos no nos quedaba tiempo pa enamorar, era toda la noche ahí tocando ...bueno entonces pa nosotros eso [para el baile] teníamos que estar nosotros, o sea la música, estaba la bebida que no fuera a faltar la bebida y la comida, eso ahumaban carne, a fritar esa carne y tenerla por allá adentro reservada y se la daban a uno , una bandeja de carne frita con yuca...que no fuera el músico a irse a desmayar, que me dio hambre ¡no! Ese baile tenía que amanecer...así era la vida de nosotros los músicos en ese tiempo. (Valencia, 2016)

8. EL BAMBUCO PATIANO Y OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES DEL PATÍA

Sobre este último punto se tratará en lo posible de conservar los formatos de los relatos originales, pues la idea es que toda la narrativa corresponda a las voces de los propios actores culturales de la región del gran Patía. A continuación se presentan cada uno de ellos.

8.1. Los funerales de Angelitos

Cleмиro Guzmán y Elvar Mosquera comentan sobre este aspecto que se trataba de una práctica funeraria ritual generada alrededor de la muerte de un niño pequeño, al cual la gente denominaba angelito porque se decía que “*era una criatura libre de pecado*”. (Guzmán, 2016). Cleмиro al respecto dice

era cuando se moría un niño un angelito que decían ...que en lugar de llorar o rezar lo bailaban ...ponían una sábana blanca en la casa y echaban unos cuetes y ya todo mundo sabía que allí había algo, iban legando los vecinos y los músicos ya los buscaban y empezaban a tocar y eso era todo una noche que bailaban y hasta el otro día que

empezaban el entierro...claro como decían que era un angelito que era un alma pura , pues que no había tristeza sino que se iba para el cielo era alegría...(Mosquera & Guzmán).

El profesor Jader Caicedo de del Consejo Comunitario Renacer Patiano comenta que “La parte fúnebre de los entierros de los angelitos de los arrullos, esa era otra temática fundamental que también hizo parte de la interpretación del bambuco...al igual que los matrimonios que también eran cantaos y bailaos. (Caicedo, 2016).

La preparación de los cuerpos de los angelitos presentaba grandes diferencias frente a la preparación de los cuerpos de los adultos Ana Amelia Caicedo dice que *“a los niños angelitos por ser puros no se les pone formol, solo se colocan algodones y se les aplica jugo de limón”* (Caicedo, 2016). El historiador a Juan Quintero rebela esta misma practica en otras regiones negras de Colombia *“Antiguamente, tanto en el Chocó como en el Norte del Cauca, bundeaban al angelito en una batea adornado con flores y agua, le ponían en la boca un gajo de limón para así evitar los gases. Hoy en día, meten los bebés al cajón vestidos con una túnica especial, los acomodan en un rincón y los adornan con flores”*. (Quintero, 2010)

Don Joaquín Daza y Richard Chay cuentan que a los angelitos *“les ponían una coronita de papelito así prensao...quedaba como un indígena en la coronita así.....hacían una cajita de plumas y una batea, o cuando había tabla también se hacía de tabla”* (Daza & Chay, 2016) Juan Quintero comenta que el significado de *“La palma que se le coloca en la mano al niño simboliza la conexión que se genera entre los padrinos y su ahijado, y la ayuda que él prestará a sus padrinos en el momento que fallezcan. También el ajuar blanco que se hace especialmente para ese día, representará la pureza y el paso que dará al cielo”* (Quintero, 2010).

Otra vez como casi siempre se constata el documento, el músico afro de la vereda la Estrella en Carbonera (Bolívar) Celestino Valencia relata con lujo de detalles este aspecto ritual que incorpora música de bambuco, canto y baile.

Los angelitos eso era hacerles una coronita con un papel en ese tiempo un papel, era de ese papel que usaban en las oficinas papel de oficio, y de un cuaderno le iban armando y el armaban la coronita y le armaban unas palmitas, le ponían en cada mano una palmita....eran unas bateas similar a las que usaban pa lavar oro, era una batea grande y el niño tenía nomas ocho días, o tenía quince , tenía un mes [de nacido] y cabía en esa batea...esa batea la usaban pa lavar ropa...pero en ese día mandaban prestar la batea ...ahí lo ponían en la batea en la mitá e la sala....y vaya dígame a julano que traiga los instrumentos...los instrumentos violín, guitarra, tiple, maraca y eso era bailar toda la noche y sino el niño estaba en una, en una, pongamos en una banquita así en un ladito y la gente baile, pongamos desde la siete de la noche hasta las seis de la mañana era el baile....porque era un ángel que estaba inocente, no tenía pecados, se iba derecho al cielo....y que de allá [del cielo] y que los vienen a recibir al ángel nuevo adelante y que vienen a encontrar al compañero así mismo y que vienen volando y también con música ...eso le ponen alas, me estaba olvidando, le ponen alas, del mismo papel le forman las

alitas, las palmitas ellos van con las manitos haciendo como que están volando como un pajarito ...Entonces a la hora que lo iban a llevar al cementerio, lo llevaba la madrina, en la batea, se hacían un rodete se llamaba un casino o un rodete en la cabeza y cuando caminaban un trecho....de aquí salían cantando una pieza que se llama el pajarillo

Ya se murió el angelito, se fue al cielo divino
A rogar por padre y madre y también por sus padrinos
A rogar por padre y madre y también por sus padrinos
Tu padrino y tu madrina que te echen la bendición
Que te la echen bien echada, que te alcance al corazón
Alalalalalalala que te alcance al corazón...

Era con música era con violín, guitarra y tiple era como un bambuco y eso era, esa música iba hasta que llegaba al panteón y la pareja allí donde se paraba ...en una partecita era, ella bailaba al ruedo como bambuco, así y después voltiaba otra vez así [de izquierda a derecha y viceversa] y después ya seguían, ya no bailaban más sino que ya era rumbo al panteón .. esa sepulturita era pequeña...pero el angelito no se iba a quedar en el centro...este era el borde de la pared y le hacina una cueva pa allá, pa meter el niño pa allá y aquí le ponían un poco de palitos, palitos palitos pa que quedara el niño allá tapado con esos palitos pa que no le fuera a llegar tierra a el pa allá, pa que n lo tocara, porque ese poco de tierra de pronto lo reventaba ...así mismo hacina pa los adultos...A los adultos le rezaban, rezaban rosarios, y los parientes era bebe trago y fume cigarrillo y eche aguardiente, y más tarde llegaba una cantidad de café con uno que se llamaba envuelto, de maíz o de mote ...lo parientes debían tener el vestido negro listo que por lo general era un pantalón negro y una camisa blanca para los hombres y una falda negra y camisa blanca las mujeres, en caso de no tener el vestido y la camisa fuese de color, "llevaban una pisquita así de trapo negro y se lo pegaban al bolsillo de la camisa" ...el día del velorio el cadáver estaba allí y la gente era toda la noche bebe chancuco, bebe trago lo que hubiera...durante la sepultura allí si es cierto que bebía la gente....pero sin música la muisca sol era pa los angelitos. (Valencia, 2016)

8.2. La Esgrima con machete

En Colombia, hoy día, esta expresión se concentra y mantiene fundamentalmente en áreas de las comunidades negras del norte del Cauca, no obstante, permanece también en la memoria social de las personas del Valle del Patía. Y aunque frente a este tema no existe un referente cronológico preciso en cuanto a su historicidad se afirma que ha sido una tradición surgida durante la esclavitud a manera de mecanismo de defensa y búsqueda de la libertad. Este arte de lucha une técnicas de combate en defensa y ataque que provienen de la propia esgrima, con posturas, paradas y pases que recrean los bailes de origen africano y con maniobras de evasión a través de movimientos corporales.

Noé Llanos un antiguo esgrimista de Guachicono alrededor del esgrima con machete comenta

Pues esgrima habían muchos profesores y esos profesores todos no podían enseñarle al alumno, porque si le enseñaba no faltaba de pronto un disgusto y se iban a coger alumno y profesor, como lo hizo un señor, este el que vive allá en Patanguaje Carlos ...Carlos Angulo [Richard Chay] ...entonces el vino se fue de profesor a Guadua , el hombre, el

Hombre no dejó nada de reserva pa él, de pronto se tomaron unos tragos y tuvieron unos desacuerdos con el alumno y entonces ya el alumno lo fue cogiendo al profesor y eso lo salió machetiendo ...entonces el maestro de esgrima tiene que dejar por ahí tres de reserva pa él no más, pa maniar, porque si le entrega todo [al alumno]...eso se aprendía pa , como la gente en anterior tiempo se iba a aun baile, afilaba el machete como que se iban a trabajar y la gente vivía era, que se hacían esas peloterías y la gente ahí mismo sacar el machete....había uno que se le estocaba el otro no se hacía nada...

El líder Afro Mario Mosquera de Palmitas, cuenta que “el baile del machete eran para la pelea y los pasos parecen de baile...machetiaban y bailaban hasta con tres enemigos y bailaban para que la sangre no se quedara en el machete. (Mosquera). Noé Llanos añade *“el más peligros del esgrima era el cuchillo.... el que sea más manilígero llegó ¡pum! lo metió y salió...es muy diferente al machete, el cuchillo toca que andar le mandó y salió no pude quedarse ahí...yo todavía me acuerdo del esgrima”*. (Llanos, 2016)

Don Celestino Valencia cuenta que en la zona de Capellanías hubo muchas personas que practican este arte que combina lucha y danza a la vez.

“Los esgrimistas ¡Hay papá, eso sí hubo en Capellanías oyó! Se peleaban por diversos motivos: borracheras o desafíos entre enemigos y algunas veces peleaban grupos completos de amigos contra otros grupos...Cuando estaban enseñando era con una varita, un palito, pero ya cuando se agarraban a peliar era con machete....eso se hacían unas paradas y esas paradas tenían nombre ...un maestro le enseñaba a diez tipos...el día que los entregaba entrenaos, porque era como escuelas, ya los terminaba diciendo, reúnanse y tírenme todos a mi ...les pegaba a todos diez y a él no lo tocaban ...eso era esgrimista eso era un maestro” (Valencia, 2016)

Carlos Angulo (Richard Chay) comenta también acerca de los maestros de la esgrima y de la pericia con que estas personas dominaban el arte de pelear con machete

Misael Torres fue un gran esgrimista, Gustavo Pabón...el finao Faraón le hacía soltar en dos patadas, él tenía un tiro él tenía un tiro de hacerle botar la peñilla *¡alzala le decía!* [...]Tenían una oración que servía para peliar y les permitía salirse del cuerpo...cuando se sale del cuerpo “lo que él no puede es darle filo a los demás...porque esta peliando otro...él está viendo, él se sale del cuerpo y pelea...él está a un ladito viendo...ahí está el papa de Ana Celia....eso era los viejos de más antes. (Chay, 2016)

8.3. Las Guaguas de Pan¹⁸

Aunque este tipo de ritual o celebración se encuentra más asociado a las comunidades indígenas andinas, en el sur de Colombia, especialmente en el departamento de Nariño, esta tradición aun es practicada tanto por indígenas como por campesinos. Lo que llama la atención de este punto, es el hecho que en la zona del valle geográfico del Patía las comunidades negras también han participado de esta tradición adoptándola y acondicionándola a su contexto, a tal grado que en los rituales de apadrinamiento de las guaguas de pan el bambuco patiano ha sido el ritmo tradicional que acompañado este ritual de “compadrazgo”. A continuación se ponen a consideración diferentes fragmentos de relatos sobre este punto.

Celmira Peralta habitante de la Vereda La Playa en Bolívar por ejemplo relata como empezaba el ritual y como en medio del mismo se cantaban canciones de bambuco

Eso empezaba así, uno le decía a otro ¡hagámonos compadres! Y el otro le decía ¡bueno hagámonos compadres! Y entonces iban allá donde la finada Pastora que era la que hacia el pan en ese tiempo , y ella decía que de cuánto quería la guagua, si la quería pequeña, si la quería de veinte pesos, en ese tiempo eran los pesos, o de cincuenta pesos, o de, lo más grande que pudiera...entonces ya hacia esa guagua adornada como un niño...entonces ya convocaban el día, el día sábado , el día domingo y venían y ya reunían la gente que, o sea que habían varios, varios compadrazgos ese día, varios se hacían compadres, entonces ya venía el finao Cesar él era el padre, el sacerdote, él era el que todo el tiempo él era que bautizaba esas guaguas y..y bueno la bautizaba y ahí mismo se cortaba esa cabeza de esa guagua, él se comía todas esas cabezas de esas guaguas, y entonces le echaban agua y ahí se formaba la ceremonia la fiesta ...bailaban todos los bambucos pasiaos y la misma también las guaguas, también les hacían el pasiao antes de bautizarlas, ellas también las andaban pasiendo cantándole el pajarillo a la guagua....le decían yo te bautizo y le ponían nombre también.(Peralta, 2016).

¹⁸ Las Guaguas de pan, *muñecas de pan*, *wawas de pan* o simplemente tantawawas, son panes grandes usualmente de trigo, moldeados y adornados con forma de niño pequeño o bebé. A veces rellenas de dulce, se elaboran y consumen junto a la colada morada y se usan como parte de ritos ancestrales en regiones andinas de Bolivia, Ecuador, Perú, sur de Colombia y norte de Argentina, principalmente el 2 de noviembre en conmemoración de los Fieles Difuntos, pero también en fiestas agrarias, carnavales y navidad como elemento simbólico de alianzas y compromisos sociales. En el sur, departamento de Nariño, la costumbre el día de difuntos es similar que en el vecino Ecuador, aunque menos conservada; pero también son elementos arquetípicos en las celebraciones agrarias y del solsticio de verano, particularmente en ciertas zonas rurales de Nariño como los corregimientos Jongovito, Genoy y Obonuco del municipio de Pasto, donde el 29 de junio, día de San Pedro y San Pablo, se elaboran estructuras como altares llamadas “castillos de guaguas de pan” o hacen parte de las llamadas varas de San Pedro

Richard Chay también en uno de sus relatos menciona varios aspectos que coinciden con el relato anterior.

Eso era así.. una mujer se hacía compadre con Joaquín con ese pan , el pan de harina y era una fiesta pero putiadísimala guagua hacía hacer en el pueblo con ojos, boca, le echaban el agua como un niño [la bautizaban] a esa guagua ...el compadre no podía comer de la guagua, tenía que dársela a otro, a otras personas, los que se la comían eran los invitados ... los padrinos no podían comer no ve que eso le echan el agua como un niño, es como un niño , lo arrullaban...la música que se usaba pal arrullo era bambuco patiano pero era como un arrulloguagua ahora ya no hay(Chay, 2016)

El esgrimista y sabedor afro de Guachicono Noé Llanos comenta también parte del proceso cunado dice *“Entonces el pan de guagua eso le ponían, lo adornaban todo como un niño, y ahí buscaban los padrinos ya lo ponían es una mesa y tenían que bailar ese bambuco para poderlo partir y ahí ya quedaban y eran compadres ya”* (Llanos, 2016)

8.4. Las fiestas de bambuco, el chancuco, las comidas y otros aspectos

El cantautor afro de la vereda Mulaló, Melquisedec Velasco, anota varios aspectos alrededor de lo que sería una fiesta en la cual se mezclaban diferentes tradiciones culturales del Patía, en las cuales el eje vertebral era el bambuco patiano

El Chancuco y el guarapo pues antes eran como un trago, el trago de aguardiente...ya a lo que ya estábamos con la gallina ahí...la comida haciéndole al sancocho, ya cuando ya estaba la gente de aquí del barrio ya todas las casas ahora si a tomar guarapo o chancuco...ahora si a irse a bañar la gente... ahora si venían de bañarse todo mundo.....ahora...a bailar...a echar guitarra...eche guitarra y ahí salía el bambuco pues, y ahí tocaban el bambuco, ese bambuco que la gente bailaba y se ponían a tocar y esa gente bailaba con unas “batotas” que se ponían ...se ponían a bailar y ahí se amanecía la gente tomando...tomando mejor dicho...pues complaciendo la fiesta ...[solo se empleaban] guitarras y tambores, guitarras nada más que decir que bajo no era...ah y maracas y tambora ...[maracas de totumo] con semillas de maíz o esa achira y eso toque guitarra, toque guitarra y la gente tome guarapo y la gente se amanecía ...y ahí pues yo miraba y ahí mismo pues me ponía una tablita y hacía como si tocara una guitarra. (Velasco, 2016).

El profesor Jader Caicedo uno de los gestores culturales más importantes de la zona plana de Patía comenta en una entrevista concedida al historiador Juan David Quintero la manera en cómo se elabora la tradicional bebida de las fiestas bambuqueras, el famoso chancuco

Se deja enfuertar el agua de panela por más de quince días, que quede prácticamente un guarapo bien fuerte, luego ese guarapo se cocina, se echa en una olla. Nosotros lo llamamos el sacatín que es el conjunto de la olla, la cantimplora, la paila, el plato, la flauta, todos los enceres que se utilizan para el proceso de destilación. (...) uno echa primero el

guarapo, luego el anís, después le coloca la cantimplora con el plato y la flauta, y luego la paila, eso se tapa para que quede herméticamente cerrado con una masa que se hace con boñiga de vaca y ceniza, se tapa bien para que no quede fugas por ningún lado. Entonces luego se pone a hervir con leña y más o menos la primera destilación o la flor, empieza en unos 40 minutos, porque a los 35 minutos empieza a botar un frío, un agua, no es el aguardiente como tal, y es frío y simple; y a los 40 minutos ya destila la flor que es lo más fuerte, con más contenido de alcohol, y de ahí en adelante ya sale el chancuco. (Caicedo en Quintero, 2010)

La cantaora Rosita Ramírez fortalece lo dicho anteriormente en relación con el papel que cumple el chancuco alrededor de las celebraciones donde se toca y baila bambuco patiano.

Antes en la clandestinidad se producía el chancuco y era un espacio donde se cantaba bambuco como una forma de amenizar dicha labor, ahora se produce en la fiesta tradicional y ese espacio se ocupa en otras cosas “fiesta que se respete ahí está la destilación del chancuco y los visitantes y todo el mundo mira como es el proceso y para eso las cantaoras también tenemos una canción que describe el proceso del chancuco ...el chancuco antes era ilícito, ahora es algo que identifica a las fiestas ...El chancuco es un patrimonio cultural. (Ramírez, 2016)

La canción a la que se refiere Rosita de Las Cantaoras de Patía se hizo para rendirle un homenaje a esta bebida que de alguna manera es un componente de la memoria social de la gente y de la cultura patiana. A continuación se cita textualmente

EL Chancuco (Cantaoras del Patía)

Antes de existir los lazos usábamos el bejuco
En Patía por especial se sacaba el chancuco
El material que se usaba el guarapo y la panela
Y eso era fermentado con paciencia y con cautela
Como enseres que se enfriaban, la olla para el guarapo
El anís para el sabor la cantimplora y el plato.
La paila que era de cobre esa no podía faltar
Una flauta de carrizo usada como canal
El extremo de la flauta llevaba algodón también
Para cuando destilara el chorro cayera bien.
Lo primero que estilaba se le llamaba la flor
Ese trago se tomaba soportando mucho ardor
El último que estilaba se tomaba en escudilla
Que siempre emborrachaba y se llamaba templadilla.
El simple también se usaba endulzado con panela
Brindándolo en los festines y se llamaba mistela.
Se le llamaba chancuco, alzatoldo y chirrincho
Alzatire tapetusa care mico y tapesincho.

Las fiestas anteriormente eran distintas comenta la gestora Daner Zapata, “Las personas anteriormente se reunían alrededor de las celebraciones y del bambuco y bebían chancuco y hacían comida...en ese espacio se adelantaba todo el ejercicio de la

tradición oral... Otra de las actividades que resultaban fundamentales para la tradición oral era la elaboración de los utensilios de barro porque allí también se compartían muchas cosas". (Zapata, 2016). La cantaora y docente Rosita Ramírez complementa lo dicho cuando anota

En el tiempo que lavaban el oro nuestros antepasados no contaminaban el ambiente, ni las aguas ni nada de eso... pues el mazamorreo era algo natural... cuando se habla del totumo o del puro propiamente aquí nosotros como las cantaoras nos dimos el lujo de formar de volver una labor, una actividad cotidiana de aquí de Patía convertirla en danza... y luego los dancistas como la convirtieron en teatro... entonces como el bambuco patiano está inmerso todas nuestras labores. (Ramírez, 2016)

La gestora cultural Daner Zapata nuevamente anta varios aspectos que resultan importantes para comprender el rico contexto en el que históricamente se ha desarrollado el bambuco patiano

A mí me cuentan de los Ramírez, de mi abuela, chancuqueras verracas, que en cualquier lado hacían su cuento y se agarraban ... porque cuentan que la sacada del chancuco era en sitios muy distintos muy alejados y en medio de la tomada bailaban... y que fueron perseguidos por los supuestos perros que les decían, que era la policía porque era algo ilícito ... entonces los hacían en unos espacios muy pequeños que eran encuentros para ellos eso era libertad... pero cuando se trata de los lugares eran muchos más los lugares donde se hacía... ahora convergemos muchas personas en un solo espacio o en pocos espacios. (Zapata, 2016)

Herson Gómez Coordinador de la Oficina de Asuntos Afrodescendientes del municipio de Mercaderes brinda pistas interesantes que permiten hacer memoria alrededor de cómo se desarrollaban las fiestas culturales en la región del gran Patía, rescatando especialmente el papel de los músicos tradicionales, de los lugares donde se hacían las fiestas y naturalmente del bambuco en estos espacios

En ese tiempo la fiesta se hacía, pues no tenían todos los aparatos electrónicos que ahora tenemos y entonces llegaban los músicos y tocaban y se alcanzaba a escuchar así hubiesen cien, doscientas personas todos alcanzaban a escuchar o sea sin necesidad de la amplificación ... la transmisión de esa tradición , además de las fiestas se hacía en todo lo que eran los matrimonios, cuando iban a las mingas, además del trabajo con el ánimo que habían terminado ese objetivo que tenían también iban parranda por aquí parranda por acá habían fiestas incluso que se demoraban incluso ocho, quince días , la gente bailaba y a gente tenía la costumbre que una casa podía albergar y la gente ahí no le faltaba su comida, ahí tenía su amarradero de bestias, creo que se ha ido perdiendo esa práctica de donde mostrar el bambuco de acuerdo con otras prácticas que también se han ido perdiendo por lo menos el tema de las mingas ha ido menguando bastante entonces y pues también la aparición de los aparatos electrónicos. (Gómez, 2016)

Virgilio Llanos del Son del Tunero recuerda los lugares y las manera en cómo se desarrollaban ciertas actividades donde estaba presente el bambuco patiano, asimismo describe cual era la manera en que bailaba el bambuco. Al respecto comenta

Anteriormente cuando yo era muchacho se hacían exámenes orales ... los exámenes se hacían durante todo el día hasta las cuatro de la tarde y las clausuras se hacían por la

noche que eran los actos culturales ...que habían que los versos, que las comedias, porque en ese tiempo participaban los alumnos y participaban también personas particulares, porque hacían sainetes o comedias...y eso era muy bonito, y entonces desde que estábamos en los exámenes, durante el día los músicos estaban tocando [...] cuando era un bambuco era el parejo y la pareja no más que lo bailaban y el resto al ruedo vitoreando...que vivan los parejos y esas cosas...porque muchas veces habían parejas que sabían bailar bambuco, había gente que les gustaba verlos bailar, si es posible una persona particular les decía a los músicos tenga una media de aguardiente y toquen un bambuco pa que lo baile fulano y peresenseja ...o el parejo que lo quería bailar iba también con su media de aguardiente y les decía a los músicos tóqueme ese bambuco que lo voy a bailar con tal persona...porque habían parejos a los que les gustaba un bambuco a otros les gustaba otro así.(Llanos, 2016)

Los relatos completos y ricos en detalles de don Celestino Valencia no podían faltar en este punto que consideramos es vital pues permite recrear la manera en cómo se realizaban las fiestas bambuqueras en toda la gran región de la cuenca del Patía. Celestino anota en un extenso relato muchos de los aspectos que condensan la riqueza del bambuco

Las bailadoras, las bambuqueras iban bailando, eso era al ruedo, de vueltas y de vueltas por ese lao, cuando se daban tres vueltas por ese lao, entonces quebraban y voltiaban la derecho, comenzaban al revés y luego le daban al derecho...eso era bambuco, bambuco redondo le llamaban, hay dos tipos de bambuco, el bambuco redondo y el bambuco pasiao [...] Esa gente se agarraba a entrenar, primeramente a ensayar hasta que aprendían ese paso bien y mejor dicho, porque si se enredaban y si ya estaban con los guaros en la cabeza se caían al suelo...eso era una sola pareja a recorrer todo ese salón, entre más grande fuera el salón mejor, a ver si era que bailaban, ahí se daban cuenta si una pareja bailaba y eso era hacerle, hacerle, como decir, vitorear esa pareja....cuando la iban a sacar , pues se sacaban el sombrero y le hacían la venia...y llevaban una media de aguardiente y la paraban en la mitá e la sala; bueno ya iban bailando y dele vueltas de aquí pa'allá y así iba el parejo y cuando la pareja, la pareja tenía un sistema, iba con una toalla y eso le mandaba un lazo que pa cogerlo del pescuezo y si se dejaba enlazá ahora si iban baile y baile con él al ruedo, ahí agarrao como meterle el rejo a una vaca....al final si ya le daba la gana ya lo soltaban...ya seguían bailando otra vez cada uno suelto ...bueno entonces venia y se paraba, cogía el parejo la media de aguardiente la descorchaba, era a pico no más a pico no más, le pasaba a la pareja ella tomaba el de ella [el trago] y él se tomaba el de él, volvía y la tapaba y la ponía allí [en el suelo] y seguían bailando, cuando ya iban a terminar la pieza otra vez, volvían y paraban la pareja otra vez destapaba esa media se metía el trago de ella se metía el de él y ya ahí se acababa la pieza...entonces ya lo que quedaba ya le iban a dar a los músicos...es pa los músicos ese aguardiente [...] del que hubiera el todo es que fuera aguardiente y pues en ese entonces a principio del baile más que todo se empezaba con el chancuco porque era más barato y la gente andaba con eso porque decían que se les hacía feo eso[el aguardiente] que el bueno era el chancuco, pues porque era más barato y porque era de remedio pues...bueno entonces esa pareja bailaba esa mano, luego ya el otro pedía su bambuco o ella, la otra pareja pedía su bambuco que le gustaba a ella...la ley era que cada pareja que bailaba, ella pedía el bambuco o él bambuco y él ya sabía miraba a la pareja, tóquese un bambuco pa bailármelo con fulana...cada hombre llevaba su mujer y se solicitaba permiso para bailar con la mujer de otro...por ejemplo si su mujer era bailarina y yo también bailarín, entonces yo iba y le pedía permiso a usted pa que me dejara bailar con su mujer, con su señora , con su esposa....ya

yo me pedía ese bambuco y ahora sí entonces ya iba y con el sombrero le hacia la venia ...había una parte que me estaba olvidando, se sacaban el sombrero y se lo ponían a ella al terminar la pieza él le quitaba el sombrero y se lo ponía otra vez él y ya ella se iba a sentar, pero así mismo era, toda pareja que bailaba colocaba esa media ahí y era a pico, no era en copa sino a pico, ella tomaba dos tragos mientras bailaba y él dos tragos y el resto era pa los músicos. (Valencia, 2016)

El mismo Celestino comenta que tipo de comidas y bebidas se brindaban en esas fiestas y el tiempo de duración aproximado de cada fiesta

Si era una matrimonio pelaban una lechona una marrana, la carne de chivo y era gente más pudiente una novilla o una vaca para todos los invitados...por ejemplo en Capellanías para la fiesta de San Juan, pa los aportes eran dos personas, mi abuelo, él daba un barril de aguardiente que era de este porte [más o menos un metro de altura] de barro lleno de aguardiente chancuco y el otro daba la vaca...la copa [para servir el aguardiente] era un matecito ...y eso la gente era que embuchaban ...la gente empezaba a llegar por ahí, tipo de diez de la mañana adelante empezaba a llegar gentecuando se acaba ese barril ya los que iban ya empezaban a meter la mano al bolsillo....Esa fiesta la comenzaban digamos sábado al otro día domingo, lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y otra vez el domingo...el día lunes la gente iba alistando la ropa en una cobija que amarraban desde las puntas, ahí levaban la ropa sucia y la limpia....La que se iba emborrachando o el que se emborrachaba a llevarlo a dormir y cuando se levantaba otra vez venga pa acá. (Valencia, 2016)

Joaquín Daza, director musical de Son de Patanguajo, menciona cosas similares a las antes descritas en los diferentes relatos, sin embargo mira con preocupación que las personas que balaban bambuco estén desapareciendo y con ellas el legado rico de esa manifestación cultural, asimismo con cierto aire de nostalgia observa que la tecnología ha ido desplazando el rol de los músicos tradicionales de cuerda.

Antes las fiestas se hacían con pura música de cuerda, la gente tocaba dos, tres días, cuando habían los matrimonios, los matrimonios los hacían las personas en caravanas acompañadas de a caballo, llegaban a las iglesias con la novia, los novio , los padrinos y cantaban El Pajarillo... Ya no hay quien baile bambuco, las viejas que bailaban eso murieron, las macucas ya se murieron, esas mujeres de ahora no saben bailar eso. (Daza, 2016)

Pero la tradición no solo parece verse afectada por la desaparición de los viejos y viejas bambuqueras, también la llegada de la modernidad ha afectado muchos aspectos del bambuco, un claro ejemplo de eso es que ahora los grupos de la región empezaron a emplear instrumentos modernos como el bajo eléctrico, el cual ha ido desplazando el papel de un instrumento tradicional tan importante como lo es la tamboras. Sobre este punto Rosita Ramírez y Lorenzo Solarte produjeron las siguientes reflexiones

Hubo una misa afro, pero una divinidad de misa, interpretada por los músicos del Tuno y bailada también por niños. Como a los quince días el mismo grupo del Tuno vino a amenizar la misa para hacer el recibimiento al padre que está ahorita en El Estrecho y fue totalmente diferente ¿Por qué? Porque para la misa de María los músicos del Tuno no le metieron, a la música no le metieron el bajo para la del padre si...yo quedé con la boca

abierta porque de la música que yo le oí a ellos siendo los mismos músicos del Tuno ...para la de Maria no había nada porque no era sino tun tun tun ...entonces como esa es otra cuestión que yo pienso , yo no soy música, pero yo oído si tengo, entonces yo pienso que hay instrumentos propios para el bambuco patiano y si son patianos los músicos que los interpretan, pues yo pienso que instrumentos van dentro de un bambuco patiano ...ese día el son de bambuco se perdió por el bajo [eléctrico]. (Ramírez, 2016)

Lorenzo complementa lo anterior afirmando

Lo que es propio bambuco no tiene bajo, eso es a punta de guitarra, guitarra fría, guitarra fría, guitarra de cajón, eso eso eso, ya cuando el bambuco pasa con bajo ya prácticamente se pierde la esencia....es un bambuco comercial que ya no lleva, inclusive que ya no se va a tocar al ritmo que es el bambuco...ya queda diferente a un ritmo muy diferente, mejor dicho queda perdido totalmenteasí que el bajo en el bambuco patiano es constituido por la tambora, porque cuando uno la golpea con el ritmo se la tambora se hace el bajo...así que no habría necesidad de tocar con bajo, sino que ahora cómo se evolucionó el bambuco entonces se le mete bajo electrónico, pero la tambora hace el bajo en el bambuco . (Solarte, 2016).

Recientemente se ha propuesto comenzar a fortalecer la formación de nuevas generaciones de músicos afropatianos especialmente en la zona plana y en la vereda El Tuno, proceso que ha sido aceptado y apropiado por la comunidad y que debería extenderse a toda la región de la gran cuenca del Patía, pues es en las zonas más apartadas donde se encuentran los mayores vestigios de la música ancestral tanto a nivel de tonadas como de bambuco patiano. Desde hace algunos años, en la zona, ha empezado a incursionar el son como un nuevo género musical que ha sido adaptado al estilo y forma de ejecución de los músicos afropatianos, hoy día este género de igual manera ha tenido muy buena aceptación entre las comunidades e incluso ha llegado a otras regiones a través de agrupaciones como Son de Capellanía, quienes han abierto su mercado musical en Cauca, Valle y Nariño. Es de anotar que hoy por hoy, muchas agrupaciones han empezado a producir sus trabajos musicales asesorados músicos y por productores musicales profesionales de la propia región como el maestro Carlos Rivas.

Para fortalecer y contextualizar este último aspecto, se hace necesario mencionar que, uno de los músicos del Son del Tuno, Jorge Llanos, mencionó que él cree necesario empezar a fortalecer el proceso de la producción y grabación musical, pues para él este tipo de acciones pueden ayudar a conservar la música y reproducirla entre las nuevas generaciones. Al respecto cuenta como el proceso de recuperación cultural empezó precisamente gracias a que Adolfo Albán había guardado unos registros sonoros en una grabadora que hizo sonar en una fiesta y, que según él mismo Albán, fue el primer atisbo para poder iniciar el proceso. Jorge Llanos recuerda esta anécdota así

Para poder perpetuar hay que masterizar, y ahí llega por ejemplo la experiencia del maestro Adolfo, porque el andaba con su grabadorita vieja, de cinta, y entonces en una fiesta él llega y le dice al de la música *¡hermano colócate este casette* ¡entonces le pasa el casete suena la canción y sencillamente cuando va por ahí en la mitad de la pieza , la gente quietica sin moverse, pero la gente más que quieta porque era el ritmo que estaba sonando, era poniéndole atención y decían *¡ah estos suena como los músicos de acá!* y

entonces cuando él dice que sonó la siguiente canción y cuando se levanta un viejito don Jesús Fredy y sé va a dónde una señora...y se saca el sombrero y la saca a bailar ..!Esto pinta bueno dijo! [Adolfo]. (Llanos, 2016).

8.5. “Bambuco, duendes y demonios”

En la tradición oral patiana, el diablo cobra especial relevancia en relación con el bambuco, pues este ser aparece en las canciones, en los bailes y en los pactos de los músicos que persiguen el virtuosismo, el cual únicamente se logra, según se dice por intermedio del empautamiento o pacto directo con él. Este ser que en el cristianismo es la encarnación del mal, paradójicamente cobra otro sentido simbólico en el cosmos cultural del gran Patía, apareciendo en los relatos de los bambuqueros de algunas zonas con frecuencia, y se relaciona con el anhelo de libertad perseguido por todos los esclavos traídos de África.

Elvar Mosquera contaba líneas atrás que, antiguamente en las fiestas se oía decir que el diablo era el primero que empezaba a bailar el bambuco cuando los músicos empiezan a tocar. Lo mismo llegó a comentar Richard Chay al afirmar que *“la primera pieza debían dejarla bailar a él [el diablo] porque si no lo dejaban bailar esa primera pieza podía estar matando a toda la gente.....el diablo bendecía toda la fiesta [...] si el algunos dicen que el diablo mata, come gente, los desuella, se los lleva pa comer....pero ahora el diablo se acabó...el diablo es la misma gente”* (Chay, 2016). El mismo Elvar Mosquera reconoce que en occidente el diablo fue satanizado con el ingreso de cristianismo, antes representaba un sujeto de poder y de libertad para los negros, incluso lo mismo pasó con las brujas que antes también sus saberes y poderes para curar a la gente.(Mosquera), 2016).

Gabino Mosquera el historiador afro de la zona de Palmitas en Bolívar comenta varias historias en las cuales cobra sentido la figura del diablo como un sujeto que aparece siempre elegante y en escenarios situados alrededor de la música. Gabino en la primera de ellas dice que *“Una historia cuenta que una vez un señor estaba una vez en el Rio Sanchez y que bajaba el diablo vestido de Blanco y con una guitarra y que le dijo al señor ¿por aquí llegó a Capellanías? ...el señor le dijo ¡sí! Y el diablo le dijo camine pa la fiesta o corra por su vida”*. (Mosquera, 2016).

El mismo Gabino en otra historia cuenta que también en Capellanías había una fiesta y allí llegó un señor muy elegante y en medio de la fiesta un niño pequeño “un angelito” se puso a ver bailar y de repente dijo

¡Eh! ¿ y ese señor que está bailando allí y tiene espuela como gallo?...pues decían que de aquí [señala su tobillo] le salía una espuela y el pantalón descansaba sobre esa espuela...entonces los que lo oyeron le dijeron ¡niño...este grosero! Porque el tipo no era de ahí....pero efectivamente era el diablo, el único que lo veía el niño, porque los otros

nunca lograron advertir eso, pero el niño si porque era un angelito [niño inocente]. (Mosquera, 2016)

Gabino Mosquera prosigue en su narraciones sobre el diablo esta vez utilizando a uno de sus míticos personajes de quien se dice vivía en Capellanías Juan de Dios o Juan D, que para Gabino era el mentiroso más grande que existía en la región y de quien decían también era empautao

El diablo al tiempo de que lo castiga lo redime ...según Juan D una vez salió de Capellanías a dejar un ganao a Patía y junto a él iban el diablo y cien espantos más que eran mulas *¡o sea que el único vivo era él!* ...y llegó a “la vega de los muertos” o sea de Bocaepuro adelantico usted coge a mano derecha ya pa ir a salir a la Manguita, ahí queda “la vega de los muertos” ...[y dijo] *¡cuando yo llegue a la Vega de los muertos cuando venía la “Canoa de Cabofofo”!* Cabofofo es otro mito de los negros *¡y me transformé!* De todas formas él doblegó también a ese fantasma *¡y llegue a la Manguita y empecé a Balar!*...lo cierto es que cuando eran las seis de la mañana llego al sitio donde debía dejar ese ganao...las personas que conocemos ese trayecto si le encontramos el sentido al cuento y comprobamos la exageración, o podría decir otro la pajudez *¡ese es pajudo!*...pero para mí eran personas muy inteligentes por su capacidad para elaborar , es decir de poder ponerle adornos a los hechos simples .(Mosquera , 2016)

El otro narrador de historias Celestino Valencia hace unas cuantas anotaciones importantes frente al tema, en la primera dice *“El diablo no era sino que usted fuera por un camino y se pegaba un trompezon o ¡ram! se daba un golpe y decía ¡huy mama santa hoy estoy con los diablos! más adelantico disque se lo encontraba el diablo...¿y qué es lo que querés? Dizque le preguntaba el diablo a usted”*. (Valencia, 2016.) El mismo Celestino en seguida desarrolla un relato a través del cual intenta narrar como se efectuaba un ritual de empautamiento o pacto con el diablo

Entonces este cerro es un cerro que viene desde abajo en Galíndez y descansa acá abajo donde llaman Guayabal, del Zaque, de Palmitas allí llega a un punto que se llama Guayabal y llega a Guachicono, ya pasando Guachicono hacia allá hay un cerro y aquí hay otro cerro que ese le mermaron un poco y atravesaron la carreta por ahí y allá se forma ese cerro y llega hasta la Cueva de Uribe. (Valencia, 2016)

Alrededor de esta cueva Celestino Valencia describe la manera en como en este lugar posiblemente se producían empautamientos empleando libros de magia negra, magia roja o magia blanca, los cuales al parecer, según él escuchó, habían sido almacenados por el constructor de la misma cueva. Celestino describe puntualmente el proceso.

Por el lao de acá tenía que entrar de frente, de aquí pa arriba estaba la puerta era el salón y acá abajo estaba el charco, el rio bajaba arrimao al cerro, era un charco pero charco...entonces el que iba por el libro se embarcaba pa allá, tenía que salir allí, pero entonces al salir como que el agua mismo se alzaba y entones así llegaba recto a la puerta y entonces él entraba a la puerta, como que la misma agua lo empujaba y él ya quedaba en la puerta y entraba, luego otra vez el rio bajaba....allá dizque entraba un poquito , entraba un poquito y dizque había ¡una lapo e culebra! Esa culebra dizque le abría tremenda boca, y ahí estaban todas las rumas de los chiquitos, pero como él quería grandes tenía que pasar a esa culebra, pasarse por un ladito y para llegar alla donde estaba el que el quiera , el libro grande, el negro...el blanco...el que fuera porque cada uno buscaba su tipo de magia...la llegaba allá y ahora si escogía...bueno ya se venía con el

[libro] , ya la culebra dizque estaba bien mansita, bien tranquila, ya estaba contenta...otra vez pasando la puerta ya estaba el río otra vez ahí y de una vez acomodarse las cosas, amarrarse el libro en la cabeza y a tirar nado hasta que salía, pero dizque cuando salía del agua y pisaba tierra, que se formaba una tronamenta, un huracán, un grupo de música pero música atrás ..y él tenía que no dársele nada sino que siga su camino, se ponía a correr se pangaba ¡No! Siga su camino, no vaya a voltiá a vé, no podía voltiá a vé pa atrás, sino que esa música y ese huracán le escapaban de arrancar el libro, toditicos los diablos iban allí a ver si aguantaba, si tenía valor o no tenía...sino tenía valor y voltiaba a vé ahí perdía el libro y ahí quedaba maniao sin poder caminar... tenía que seguir ...a la hora que llegaba a su casa, la familia estaba dormida nadie se daba cuenta que él llegaba, el guardaba su vaina, pero tenía que ser en un lugar que nadie fuera a darse cuenta que él tenía eso allá...él tenía que tenerlo afuera en un lugar que únicamente él sabía a qué horas iba allá a leer la magia. [...] Un hermano mío había conseguido un libro el papa de Demetrio se llamaba Abel Julio Valencia y él había estado listo pa meterse a la pendeja esa, había tenido el libro, y un día que pasé habían dejado el libro descuidadamente así allí y llegué yo y vi ese libro y lo abrí ¡a carajo!...cuando lo abrí y miré, se me crecieron los pelos de la cabeza, se me puso la cabeza grandota ...y empecé a leer en la primer página yo leí, leí , leí y dije ¡no Este libro es del diablo! y lo puse allí donde estaba ...luego me fui pa Capellanías y mi hermano era músico, él era bajista, estaba en el baile ..yo estuve y no me gustó ese baile me fui a acostar....cuando yo acostao ya me estaba durmiendo llegó esto [se refiere a una imagen que vio en el libro] y me agarró y me zarandió y me tumbó de la cama al suelo y yo me dejé caer de la cama, pensé que estaba borracho, otra vez volví y me acosté, me estaba quedando dormido cuando otra vez llegó eso y entonces yo ya vi que era eso y entonces me agarré de la punta del palo que salía [de la cama], agarré así, yo agarrao del palo, y eso me agarro y me levantó y me tiró boca abajo ...ese diablo se enojó porque no seguí estudiando el libro y fue y me azotó y me reventó la boca, ¡ni más hijue-maquina!...yo fui sacando mi camándula, mi libro mi rezo y rece y rece y de ahí ¡ni más! (Valencia, 2016)

9. CONCLUSIONES

Terminar de escribir alrededor de algo tan mágico, tan profundo y tan poco dimensionado hasta ahora como la cultura musical afropatiana no es una tarea fácil, solo resta decir que con esto, queda abierto todo un plano de posibilidades para que otras personas interesadas en el tema, ojala de las mismas comunidades, sigan la ruta adecuada que los lleve a redescubrir su propia historia. Este documento es simplemente una muestra de lo inacabado que está el tema y de la necesidad que desde las mismas comunidades y desde los hacedores de bambuco se empiecen a poner en tensión las aparentes verdades que hasta ahora se erigido alrededor de esta hermosa tradición cultural que reúne e identifica a todos los negros y negras del gran valle geográfico del Patía, el Bambuco Patiano.

10. BIBLIOGRAFÍA.

- Albán Achinte Adolfo. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. “Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia”, en *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (W. Mignolo y Z. Palermo, Ediciones del Signo). 2009.
- Garcés Álvaro René. Bambucos y Jugas caucanas. En Cauca Diversidad Cultural y Patrimonio Intangible Gobernación del Cauca Oficina de Coordinación Cultural, 2009
- Historia y Geografía del Cauca- Territorios Posibles; Cultura Musical, 2001.
- Marulanda Octavio, La Música Popular Colombiana, Historia de Dos Siglos, Bogotá, 1990.
- Miñana Blasco Carlos, Los Caminos de Bambuco en el Siglo XIX.
- Muñoz Elizabeth - Seud. “Paloma Muñoz”, Músicas Tradicionales del Cauca, Una Práctica Pedagógica de Etnoeducación. Universidad del Cauca, 2000.
- Muñoz Paloma, El bambuco Patiano: evidencia de lo negro en el bambuco. En: Estudios Afrocolombianos- Aportes para un Estado del Arte- Memorias del Primer Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos. AXEL ALEJANDRO ROJAS MARTÍNEZ Compilador- Editorial Universidad del Cauca - Centro de Educación Abierta y a Distancia. Grupo de Investigaciones para la Etnoeducación. Primera edición, Febrero de 2004
- Muñoz Paloma, Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: Paisaje sonoro del sur del Cauca. En: Signo y Pensamiento 52 · pp 120-133 · enero - junio 2008
- Naranjo Enrique, El Origen del Bambuco, Revista Popayán, Órgano del Centro Departamental de Historia. Talleres Editoriales del Departamento del Cauca , Popayán sin fecha.
- Ocasiones Canaval Diego, Usos sociales contemporáneos de las prácticas musicales locales del pacífico colombiano: Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”, Universidad del Valle, 2011
- Parquesoft, Gobernación del Cauca, Ministerio de Tecnología de la Información y Comunicaciones, Popayán, sin fecha.
- PROCASUR, ACUA Y FIDA. La Ruta de Aprendizaje “Pasos, Tones y Sonos: experiencias exitosas de valorización de musicalidades afro latinoamericanas como activos culturales”. Bambuco Patiano y estrategias para hacer de la música una opción de vida en el Tunó. 2009.

- Puertas Zuluaga, David. *Los Caminos del Tiple*. Ediciones AMP Damel, Bogotá, Colombia, 1988
- Quintero Arbeláez. Juan. Religioosidad Afropatiana: Funerales de Angelitos: Arrullos, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2010