

“¿Y cómo devolvemos lo aprendido?”: apropiación y racialización en la investigación musical en Colombia. Una aproximación desde sus contraimaginarios*

Bernardo A. Ciro-Gómez**

Francisco Alexander Tenorio Quiñones***

Héctor Enrique Rapalino Barrionuevo****

[RESUMEN]

Las manifestaciones músico-danzarias de tradición oral tienen una importante participación en la investigación musical en Colombia. No obstante, los actuales desencuentros entre “informantes” e “investigadores” demuestran que la disputa por esos saberes y conocimientos dejó de ser un asunto insustancial a pesar del poco interés manifestado por los estudios especializados. En el artículo reflexionamos a partir del devenir de algunas músicas de tradición oral y sus cultores, para develar la lógica de inferiorización que subyace a su reapropiación en el contexto de la investigación musical académica. A tal efecto, en la metodología confluyen elementos de revisión historiográfico-musical y observación participante que permiten concluir que esta lógica es una de las principales generadoras del aumento exponencial de las desigualdades entre comunidades musicales e investigadores. Consideramos que nuestra interpretación antropológico-ética de acontecimientos tan relevantes podría contribuir al debate sobre iniciativas investigativas en música más incluyentes.

Palabras clave: apropiación, racialización, investigación musical, desigualdad, etnicización, músicas de tradición oral.

Doi 10.11144/javeriana.mavae19-1.armc

Fecha de recepción: 16 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2023

Disponible en línea: 1 de enero de 2024

* Artículo de investigación. Resultado de los proyectos “Construyendo trayectos de ida y regreso I: La tambora chimichagüera” y “Puja y quiebra entre montañas: Una experiencia de investigación basada en las resignificaciones de la oralidad músico-danzaria del Pacífico sur”, subvencionados por el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, 2017-2020.

** Músico. Licenciado en Educación Musical y magíster en Artes por la Universidad de Antioquia, y doctorando en Musicología en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Actualmente es profesor asistente en el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9410-4932>
Correo electrónico: guitar-vaier@hotmail.com

*** Músico, investigador, bailarín, tallerista y docente de músicas de marimba. Ingeniero químico por la Universidad de Antioquia y licenciado en Danzas por la Universidad de Antioquia. Actualmente se desempeña como director de la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac y del Festival Noches del Pacífico.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3481-5732>
Correo electrónico: casatumac@gmail.com

**** Músico, investigador, bailador y tallerista. Normalista superior de la Escuela Normal Superior de Corozal. Actualmente se desempeña como docente de música de tambora en la Casa de la Cultura Cacique de Chimichagua. Miembro fundador de la Fundación Ecológica, Cultural y Recreativa Los Hijos del Folclor de Chimichagua.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9765-802X>
Correo electrónico: rapacultura@gmail.com



CÓMO CITAR:

Ciro-Gómez, Bernardo A., Francisco Alexander Tenorio Quiñones y Héctor Enrique Rapalino Barrionuevo. 2024. “¿Y cómo devolvemos lo aprendido?”: apropiación y racialización en la investigación musical en Colombia. Una aproximación desde sus contraimaginarios”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 19 (1): 184-201. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-1.armc>

“¿Y cómo devolvemos lo aprendido?”
 (“And how do we return what we have
learnt?”): appropriation and racialization in
the musical research in Colombia. An approach
from their counterimaginaries.

“E como vamos retribuir o que
aprendemos?”: apropriação e racialização
na pesquisa musical na Colômbia.
Uma aproximação
desde seus contraimaginários

[ABSTRACT]

The musical and dance manifestations of oral tradition have an important participation in musical research in Colombia. Nevertheless, the current disagreements between “informants” and “researchers” show that the dispute over this knowledge and know-how is no longer an insubstantial matter despite the little interest shown by specialized studies. In this article we unveil, starting from the becoming of some oral tradition musics and their contributors, the logic of inferiorization which underlies its re-appropriation in the context of academic music research. To this effect, the methodology combines elements of historiographic-musical review and participant observation that allow us to conclude that this logic is one of the main generators of the exponential increase in inequalities between musical communities and researchers. We consider that our anthropological-ethical interpretation of such relevant events might contribute to the debate around more inclusive research initiatives in music.

Key words: appropriation, racialization, musical research, inequality, eticization, music of oral tradition.

[RESUMO]

As manifestações músico-danças de tradição oral têm uma importante participação na pesquisa musical na Colômbia. Contudo, os atuais desencontros entre “informadores” e “pesquisadores” mostram que a disputa por esses saberes e conhecimentos deixou de ser questão insubstancial apesar do pouco interesse manifestado pelos estudos especializados. No artigo refletimos sobre o devir de algumas músicas de tradição oral e seus cultores, para desvendar a lógica de inferiorização que está subjacente à sua reapropriação no contexto da pesquisa musical acadêmica. Para tal, na metodologia confluem elementos de revisão historiográfico-musical e observação participante que permitem concluir que esta lógica é uma das principais geradoras do aumento exponencial das desigualdades entre comunidades musicais e pesquisadores. Consideramos que a nossa interpretação antropológico-ética de eventos tão relevantes poderia contribuir para o debate sobre iniciativas de pesquisa mais inclusivas em música.

Palavras-chave: apropriação, racialização, pesquisa musical, desigualdade, eticização, músicas de tradição oral.

Introducción

> Las manifestaciones músico-danzarias de tradición oral tienen una importante participación en el contexto de la investigación musical en Colombia. Dada la vastedad y porosidad de este campo y de sus gradaciones entre lo académico, extraacadémico y extracurricular, interesa reflexionar a partir de la apropiación en los procesos de investigación circunscritos a la formación universitaria en música, musicología, etnomusicología o en las diferentes inter-disciplinas en diálogo con aquella, ya que en algunas experiencias en las cuales estas manifestaciones son objeto de estudio y “material” para el desarrollo de procesos creativos se ha legitimado un enfoque no dialógico que a pesar de ser recurrente ha sido escasamente abordado por los estudios especializados.¹ Lo consideramos no dialógico porque entre “informantes” e “investigadores” no han circulado negociaciones ni intercambios simbólicos que definan los mecanismos de distribución equitativa ni se han determinado los grados de desigualdad tolerables en las relaciones entre quienes se disputan el acceso a los saberes y conocimientos de tradición oral.

El artículo se divide en cuatro secciones. En la primera, a partir del análisis de documentos de historiografía tradicional colombiana, se pretende develar la *lógica de inferiorización* (Wieviorka 2009) que subtiende los mecanismos de racialización presentes en el enfoque no dialógico de apropiación aludido y la investigación musical académica, ya que su accionar ha generado la exclusión histórica, simbólica y ética de algunos grupos humanos y el aumento exponencial de las desigualdades y asimetrías en la distribución de los productos de conocimiento en la investigación. En la segunda, a través de observación participante y entrevistas a interlocutores en la depresión momposina y el Pacífico sur nariñense, se estudian las relaciones entre tales exclusiones, desigualdades y asimetrías que se construyen sobre la base de los saberes musicales de tradición oral. En la tercera, se establecen los desafíos que afronta la investigación musical académica y de qué manera la reapropiación eticizada de saberes podría transformar el desarrollo de procesos de conocimiento con comunidades musicales. Por último, se presentan algunas consideraciones finales.

“Ser negro o indígena era malo, ser blanco era bueno”: lógica de inferiorización en la historiografía tradicional colombiana

De acuerdo con Musri (2013), el estudio de la historia local de la música enfocado a múltiples procesos histórico-musicales que se afectan relacionamente es una postura epistemológica que incide

directamente en la amplitud del objeto teórico. Asimismo, afirma que uno de sus elementos fundamentales es la reducción de la escala temporoespacial desde donde se observan los procesos musicales particulares y universales “en la dimensión micro” (61). En tal sentido, la historia de las músicas locales en Colombia ha sido escrita en su gran mayoría por historiadores no profesionales, principalmente blanco-mestizos del interior del país, cuyo sesgo eurocéntrico y apologético marcó la historiografía tradicional (Bermúdez 1985). En consecuencia, aunque las manifestaciones musicales y músico-danzarias de tradición oral en Colombia han sido configuradas socialmente por comunidades de afrodescendientes, pueblos originarios y mestizos con fuerte arraigo en la ancestralidad de aquellos, dichos grupos humanos y sus músicas no escaparon al entramado histórico en el cual “solo una cosa era segura: ser negro o indígena era malo, ser blanco era bueno” (Wade 1997, 40).

En otras palabras, la postura epistemológica de los historiadores blanco-mestizos, cuya “movilidad ascendente” (Wade 1997) ha sido mucho mayor que la de los grupos referidos, incidió en esa jerarquización racial que afectó también las formas de conocimiento, incluido el conocimiento musical, y las correlaciones con su corporalidad en la danza, en cuanto se nutre de los ideales civilizatorios y catequéticos que fueron accionados contra tales grupos humanos. A continuación, se presenta la reducción temporoespacial de algunos acontecimientos relevantes en la historiografía musical colombiana que permite develar estos aspectos y la lógica de inferiorización que afecta las aludidas formas de conocimiento musical.²

En su *Viaje por Colombia*, el escritor sueco Carl Gosselman describe así las manifestaciones músico-danzarias callejeras que observó en su recorrido por Cartagena:

En distintos lugares pueden verse grupos de negritos desnudos dando volteretas, muchas veces en compañía de un mico, el que solamente se distingue de ellos por sus saltos más altos y sus movimientos más ágiles. Todo el espectáculo se acompaña de una música que para quien no está acostumbrado a oír, resulta una variante del parloteo de los papagayos sentados en las puertas y en los balcones; es decir, el idioma del pueblo inferior. (Gosselman 1981, 34)

Aunque este fragmento de *literatura de viaje* evidencia la racialización que se subtiende a las artes en el siglo XIX, resulta necesario por aproximarse de forma tangencial a posibles manifestaciones músico-danzarias de tradición oral colombianas.

No obstante, Gosselman no aporta una mayor descripción de espectáculos como este y como el que presencié en Gaira. No se comprende si el autor se refiere a expresiones espontáneas en un contexto escenográfico de orden catequético o a manifestaciones músico-danzarias orales divulgadas por los grupos que habían sido categorizados epistemológicamente por Gosselman como “negros”, “indígenas” o “negros-indígenas”. Por su parte, hacia finales del mismo siglo, el intelectual colombiano José María Samper realiza una descripción un poco más detallada de una manifestación músico-danzaria de tradición oral que avistó en su *Viaje de Honda a Cartagena* por el río Magdalena. Relata que aquella es una muestra del “instinto maquinal de la carne” de los “salvajes de la civilización”. Asimismo, la califica de monótona y ruidosa, cuya “danza en círculos al son del tamboril y de gaita no muestra poesía, ni arte, ni emoción dulce y profunda”. Finalmente, sentencia que “la civilización no reinará en esas comarcas sino el día que haya desaparecido el currulao [nombre de la manifestación], que es la horrible síntesis de la barbarie actual”³ (Samper 1878, 257).

Si bien ambos intelectuales presenciaron manifestaciones músico-danzarias diferentes, en un lapso considerable y en coordenadas geográficas distantes, en su locus de enunciación se devela la lógica de inferiorización hacia dichas manifestaciones orales del “pueblo”. Esto es fundamental, ya que para Wieviorka (2009) dicha lógica “disuelve la raza en las relaciones

sociales y hace del grupo caracterizado por la raza una clase social" (48). Por tal razón, afirma que hacer de la cuestión de la raza una cuestión social implica no solo un "interés en la explotación económica de los grupos involucrados, [sino también] hacerlos entrar en el progreso, es decir, autorizarlos a identificarse con la nación conquistadora o dominante" (54). En efecto, las descripciones jerarquizantes realizadas por esos intelectuales midieron tales manifestaciones según el baremo del canon estético eurocéntrico y los mecanismos civilizatorios de los Estados-nación que debían imitarse. Al sindicar estas de "idioma inferior", "simiescas", "bárbaras", "carnales" u "horribles", aplicaron *ex profeso* una diferenciación de las "bellas" y "elegantes" que habían distinguido la superioridad en la lógica del pensamiento dominante.

Huelga decir que ante este complejo panorama Reygadas (2008) asevera que muchos afrodescendientes, comunidades originarias, entre otros, optaron por estrategias de mejoramiento personal y familiar que les permitiera parecer más blancos, haciendo flexibles las fronteras por las cuales se movilizaban socialmente de forma individual, en detrimento de la búsqueda del mejoramiento colectivo como grupos discriminados. En este contexto, fueron decisivos los ideales de civilización y progreso de la nación que procuraron alcanzar las élites criollas, para quienes fueron determinantes el menosprecio por la sociocorporalidad musical de estos grupos sociales y las consecuentes estrategias de "mejoramiento" social y cultural veladamente impuestas y posteriormente autoimpuestas, dado que la lógica de inferiorización se reproduce precisamente en la interiorización de la inferioridad autoimpuesta por un grupo social a cambio de tener un lugar en la sociedad (Wieviorka 2009).

"Que la aproveche quien le plazca": inferiorización y apropiación cultural

Esta lógica de inferiorización se anuda a los procesos de exclusión de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tal como lo observamos en el informe presentado por el ministro de Instrucción Pública (1904) al Congreso de Colombia en 1904, en el cual insiste en la importancia de civilizar y catequizar a los pueblos originarios en la instrucción primaria y, desde el campo musical, en la imposición de requisitos inalcanzables a los afrocolombianos que querían estudiar música en la academia.⁴ Aunque el siglo XX se presenta como una época de profundos cambios sociales, políticos y económicos sin precedentes en el país, muchas comunidades musicales que no siguieron el camino del "mejoramiento" social y cultural son consideradas "sociedad degenerada" (Runge Peña y Muñoz Gaviria 2011, 12), y la lógica de inferiorización decimonónica que rechazó sus manifestaciones músico-danzarias se mimetiza ahora en su apropiación cultural.⁵ Es decir, son potenciales insumos para ser reapropiadas creativamente. Sin embargo, en tal mimetismo, que involucró a influyentes intelectuales y destacados músicos nacionalistas, se excluyeron las maneras como tales comunidades musicales habían configurado socialmente su conocimiento musical local. De este modo, la lógica de inferiorización catalizó social y culturalmente las desigualdades entre estos músicos y los cultores de las músicas de tradición oral.⁶

Obsérvese en los manuscritos de Luis López de Mesa (s. f.a) y (s. f.b) y en otros textos historiográficos importantes que muchas de esas manifestaciones no tienen reconocimiento oficial como folclor ni como aires populares.⁷ Más bien son objetos que el "genio" explota para contribuir a la cultura general y al patrimonio común de la humanidad (Zamudio 1978).⁸ Al respecto, Bermúdez (2011) retoma algunas afirmaciones realizadas por Guillermo Uribe Holguín, uno de los más importantes e influyentes músicos, compositores y pedagogos colombianos del siglo XX:

[Para crear la música nacional] es necesario crearla sobre algo, tarea que [Uribe Holguín] ve difícil basándose en la autóctona, con sus melodías de valor "casi nulo"; armonía casi

inexistente y con un mérito que exclusivamente “reside en el ritmo.” Uribe Holguín advertía además: “aproveche quién le plazca si de ellos puede sacar algún partido.” (108)

Se transita así por un *continuum* de asimetrías que va del rechazo de la diferencia en el siglo XIX a la consolidación de un enfoque no dialógico de apropiación cultural a principios del siglo XX. Afirmamos esto por la ausencia de textos escritos o de testimonios orales que den cuenta de cómo circularon las negociaciones o los intercambios simbólicos que definieron los mecanismos de distribución equitativa de los conocimientos entre los músicos con formación académica y los músicos formados en las dinámicas de la tradición oral. Asimismo, porque no se conocen escritos o testimonios que demuestren cómo se determinaron conjuntamente los grados de desigualdad tolerables en sus relaciones. En consecuencia, a muchas comunidades musicales se les dificultó el acceso a los productos de conocimiento, la difusión, la circulación y la participación activa en escenarios académicos, a diferencia de los músicos con formación académica de diferentes lugares del país que mediante la apropiación de estas músicas como recurso poético para su estudio y aprovechamiento académico y artístico tuvieron mejores oportunidades de circulación nacional, tal como se evidencia en los escritos canonizados por la historiografía tradicional colombiana.

El enfoque no dialógico de apropiación cultural se reprodujo en la historia de la música de la región caribe, tal como lo deja entrever Henríquez Torres (2000) al expresar que en 1880 gracias al arte y la inspiración de Eulalio Meléndez, que llevó al pentagrama arreglos para banda de la música de las clases más bajas de la sociedad de Ciénaga, “esta música es hoy la gran música popular de la Costa Atlántica” (8-9). Además, admite que tal apropiación se extendió hasta mediados del siglo XX, imitada por otros músicos con formación académica:

Los negros de Papare [hacienda productora de caña y tabaco en Ciénaga] produjeron una música que fue aprovechada primitivamente por Eulalio Meléndez para su banda de música. Esa música de Papare será utilizada posteriormente por otros músicos cienagueros, o de formación cienaguera [...] como es el caso de *Te olvidé*, melodía propia de la danza del garabato, que bailaban estos negros, una vez que lograron su libertad y que fue apropiada por Antonio María Peñaloza. (26)

Casos similares se presentaron en las décadas de 1930 a 1940 en el interior del país, pero tamizados por la gestión de la reproducción de subjetividades obedientes a los discursos musicales de la época. A este respecto, Wade (2002) afirma que gracias a las relaciones entre músicos blancos del interior y músicos costeños se dieron importantes procesos de blanqueamiento de la música costeña urbana y comercial que la hicieron diferenciarse de las músicas costeñas rurales, relaciones y procesos que facilitaron su asimilación a la élite blanca, que la idealizó como “una música alegre, comunitaria y pacífica” (180), en contraposición a las músicas rurales de los grupos humanos en posición social de inferiorización.⁹

Sin embargo, llama la atención que en ese contexto de blanqueamiento de la música costeña se produjo “un repertorio musical principalmente andino del gusto de dicha élite blanca, en el cual la música de ‘negros’ aún era mal vista” (Muñoz 2012, 36). En síntesis, se observan los mecanismos de racialización en los cuales el “blanqueamiento” suscitado por las élites y reproducido vigorosamente por las instituciones del Estado es solo un nuevo dispositivo en la lógica de inferiorización. Dicha lógica es la que finalmente se anuda al enfoque de apropiación cultural que flexibiliza el ascenso individual a los sujetos que “mejoraron”, “pero no representa un mejoramiento colectivo de los grupos discriminados ni elimina la distancia entre las élites y el resto de la población” (Reygadas 2008, 132).

Subrayamos que en el presente contexto no se concibe la apropiación cultural como un conjunto de prácticas individualizadas y circunstanciales de “explotación musical”. Más bien se

trata de una construcción sociohistórica en la cual los cultores de músicas de tradición oral se han visto afectados por la tergiversación de sus prácticas, gestionada desde distintos espacios de poder, ya que, tal como lo señalan Young y Haley (2009):

Estas tergiversaciones exponen a los miembros de las culturas [...] al ridículo y la burla. Peor aún, estas tergiversaciones sin duda fomentan la discriminación contra los *insiders*. Tal tergiversación dañina es inequívocamente incorrecta. Así como está mal calumniar a un individuo, está mal tergiversar a todos los miembros de una cultura de una manera que los perjudique. [...] Las obras de arte pueden perpetuar estereotipos que impiden que el público vea a los miembros de una cultura como los individuos que son. (273-274)

Dicha tergiversación ha provocado la persistencia de diversas formas de “desigualdad multidimensional” (Reygadas 2008). Estas desigualdades históricamente han marcado y siguen marcando en la actualidad las asimetrías en el acceso y en la distribución de los productos de conocimiento entre los grupos humanos que se disputan los saberes musicales de tradición oral en Colombia. Desde aquellos que justifican su transformación a partir de la lógica de inferiorización en sus múltiples formas nominales, hasta quienes desde adentro y como contraimaginario de la apropiación reivindican acciones de divulgación de esos saberes y conocimientos, de sus circuitos de transmisión y del reconocimiento de sus referentes más ancianos, en atención a que la postura epistemológica que caracterizó la historiografía musical tradicional colombiana sentó las bases de su exclusión histórica, simbólica y ética.

“¿Y cómo devolvemos lo aprendido?”: exclusiones y desigualdades en el acceso a los productos de conocimiento musical

Corresponde ahora estudiar las relaciones entre tales exclusiones y el aumento de las desigualdades y asimetrías que se construyen sobre la base de los saberes y conocimientos de tradición oral, cultivados por las comunidades musicales. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse ¿de qué forma la lógica de inferiorización subtiende el enfoque no dialógico de apropiación cultural y la investigación musical académica? Ante todo, vale la pena indicar que la investigación musical en su dimensión social no es ajena a tales exclusiones y desigualdades en un país como Colombia que, de acuerdo con estimaciones del BM (2023), el promedio de la desigualdad medida por el coeficiente de Gini en relación con Suramérica fue de los más altos en 2020 (54,2) comparado con Uruguay, el país con más baja desigualdad (40,2). Asimismo, ocupó el segundo lugar entre los más desiguales de América Latina en 2016 (Justo 2016) y el octavo lugar entre los más desiguales del mundo en 2017 (Cortés Mejía 2017).

Para conocer en profundidad las relaciones entre exclusión, desigualdad y asimetría en el caso propuesto, utilizamos las técnicas de la observación participante y la entrevista no dirigida. De acuerdo con Cámara de Landa (2016), la observación participante es “la permanencia del investigador en una comunidad y su participación en las actividades cotidianas de sus miembros, con quienes conversa sobre los asuntos que le interesa conocer” (57). De esta forma, se acordó con los cultores realizar estancias de periodos cortos y otros más prolongados entre 2017 y 2020, en Chimichagua, Cesar; en Tumaco, Nariño, y en Medellín, Antioquia. Las comunidades musicales de Chimichagua y Tumaco cultivan actualmente manifestaciones músico-danzarias de tradición oral. En cuanto a la segunda técnica, Guber (2014) aduce que “cabe plenamente en el marco interpretativo de la observación participante por su valor performativo” (69). Esta es muy importante porque en las conversaciones con los interlocutores, en las cuales se abordaron los acontecimientos musicales que consideran relevantes, se inquietan con la exclusión y la desigualdad que se vive en el contexto sociomusical en los territorios.

Tal es el caso de Héctor “Chichi” Rapalino, gestor cultural, investigador, músico, bailarín y miembro de la Fundación Los Hijos del Folclor de Chimichagua, quien expresa que los detentores de manifestaciones músico-danzarias de tradición oral de la ciénaga de Zapatosa, en el Cesar, han comprendido la importancia que tiene la investigación de estas. Por ello, la Fundación promueve la creación de semilleros de niños, niñas y jóvenes ejecutantes e investigadores de la tambora y de sus referentes. Sin embargo, se lamenta por las enormes dificultades económicas que enfrentan quienes se inclinan por la divulgación de las prácticas de tradición oral en su municipio. Según Héctor Rapalino (comunicación personal, 2 de diciembre de 2017), muchos cultores renuncian por los escasos recursos destinados al desarrollo de procesos formativo-investigativos, asimismo, por el desinterés de los Gobiernos locales en la producción de materiales musicales didácticos que apoyen su divulgación. En consecuencia, a cultores como Rapalino solo les queda desarrollar “una cultura de proyecto adaptada a solicitudes estereotipadas” (Agier 1999, 202) si quieren obtener recursos, pero ellos no cuentan con la formación y las herramientas necesarias para participar en convocatorias nacionales que paradójicamente terminan fortaleciendo proyectos “basados en músicas tradicionales” en el interior del país. Además, aunque su trabajo pedagógico e investigativo se realiza de forma sincrónica con otras investigaciones nacionales, escasamente es registrado por investigadores y por músicos externos. Al respecto, Héctor Rapalino afirma:

A mí me interesa mostrar la escuela y mostrar la tradición oral con los niños. Que ellos vayan creciendo con una tradición que debería perdurar en el tiempo, que eso es un legado vivo. Usted se ha dado cuenta de que la Fundación [Fundación Los Hijos del Folclor de Chimichagua] la componen niños, niñas y jóvenes, y buscamos que ellos investiguen sobre sus raíces, sobre nuestros ancestros. Pero a veces veo que en las ciudades no se habla mucho de esto y no tenemos cómo compartir lo que hacemos, lo que investigamos de nuestro folclor, para que allá conozcan nuestras tradiciones y nos ayuden con la divulgación.

Del mismo modo, observa que en las grandes ciudades no se habla mucho de la situación actual de las manifestaciones músico-danzarias de tradición oral del río Magdalena, tampoco cómo las bailan, las cantan o las perciben sus referentes. Contradictoriamente, por fuera de ese contexto sociocultural se han consolidado productos de conocimiento basados en saberes musicales orales, pero que han arrojado muy pocos beneficios a los miembros de la Fundación o a sus referentes más ancianos, ya que esos productos se dan a partir de dos formas de apropiación que podrían considerarse no dialógicas. La primera en cuanto destacados músicos intérpretes, compositores y arreglistas colombianos las hacen “asimilables” al oído musical urbano del interior del país. La segunda en su transducción a patrones rítmicos unificados de notación musical en los cuales se percibe un débil trabajo etnográfico e investigativo que profundiza el desconocimiento de sus manifestaciones respecto de la corporalidad del baile, la percepción musical de sus cultores, las formas de apropiación y transmisión local, y los procesos de negociación cultural.

Por su parte, Francisco Tenorio, director de la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac y creador del Festival Noches del Pacífico en Medellín, adiciona a la inquietud de Rapalino la importancia de lo que denomina “la devolución a los cultores”. Francisco es afrodescendiente de Tumaco que vive desde hace dieciocho años en Medellín. Es investigador, bailarín y músico formado en las dinámicas pedagógico-musicales de la tradición oral del Pacífico sur colombiano. Terminó sus estudios de pregrado en Ingeniería Química y Licenciatura en Danza en la Universidad de Antioquia.

En relación con su idea de *devolución*, desarrolla procesos de formación en danzas y músicas del Pacífico sur con comunidades de tres reconocidos sectores marginales de Medellín, pero principalmente con niños y niñas afrodescendientes de familias desplazadas por la

violencia. Estas clases, según Francisco Tenorio (comunicación personal, 31 de octubre de 2018), permiten a los niños y niñas afrodescendientes proteger su memoria cultural y generar un verdadero diálogo intercultural en su nuevo contexto. Llama la atención sobre la posible carencia de prácticas de devolución de este tipo a las comunidades musicales por parte de los procesos académicos de enseñanza-aprendizaje e investigación al afirmar:

Yo soy egresado de la carrera de Ingeniería Química y dentro de la Facultad nos dan la posibilidad de hacer una retribución a la sociedad haciendo las prácticas sociales. Pero en algunas facultades de arte y música, que muchos entendemos como facultades sociales, no veo que haya una posibilidad de devolver todo lo aprendido a la sociedad sobre la cual se estudió, ¿sí? [...] no entiendo por qué no existe esa posibilidad, sabiendo que la mayoría de trabajos de música o danza tienen que ver con las músicas tradicionales de Colombia. Bueno, y después pienso, y si hacen las prácticas sociales y su investigación allá con la tradición, ¿después qué? Y esas personas que les ayudaron a hacer esa investigación quedan ahí, no las volteamos a ver. Entonces, ¿cómo hacemos?, ¿cómo devolvemos? Pienso que es muy importante que algunos decidan hacer prácticas sociales que ayuden a que las personas conozcan sin perder lo aprendido, y que con las investigaciones se reconozca el trabajo de muchos cultores de allá, que mueren sin que en la ciudad se les recuerde por sus enseñanzas y por su labor.

Las necesidades y los intereses expuestos por Rapalino y Tenorio los asumimos como elementos que intentan fundar nuevas formas de relacionamiento, en las cuales circulen negociaciones e intercambios simbólicos basados en la distribución equitativa de los productos de conocimiento, cuyos grados de desigualdad tolerables sean concertados dialógicamente entre investigadores o investigadoras musicales y músicos formados en las dinámicas de la tradición oral. Sin pretensiones esencialistas, tratamos de generar reflexiones a partir de la necesidad de establecer reciprocidades entre los grupos humanos que, si bien se disputan los saberes y el conocimiento musical, también participan en su construcción. No obstante, se resalta que las necesidades y los intereses expuestos se articulan a otros, porque la exclusión de los cultores y el aumento de las desigualdades mencionadas obedecen también a factores relacionales que, dados los límites exigidos para este artículo, no abordaremos.¹⁰

Un análisis atento a las alusiones a la exclusión y la desigualdad que subyacen a los discursos de los interlocutores admite plantearnos la siguiente hipótesis: si bien para los investigadores o investigadoras musicales del interior del país son importantes las manifestaciones musicales y músico-danzarias de tradición oral, su desconocimiento de los aspectos historiográfico-musicales y del enfoque no dialógico de apropiación expuesto posiblemente activa la percepción de que dichas manifestaciones se encuentran disponibles para cualquiera que quiera apropiárselas y transformarlas, dadas sus características de elaboración, investigación y circulación comunitaria, y su difusa figura de autoría o de derecho de propiedad intelectual.¹¹ A este respecto, las categorías *técnica* y *praxis* reelaboradas por Dussel (2015) podrían brindarnos algunas reflexiones para su comprobación, ya que la relación técnica difiere de su homónima práctica. Para el autor, la primera comporta las relaciones entre el sujeto y la naturaleza: "El conocimiento *instrumental* se relaciona a la naturaleza sabiéndola usar según su constitución real. A la madera no se la puede utilizar como a la piedra. Hay una razón instrumental [técnica] que indica el mejor medio al mejor fin como 'útil para'" (43).

Por el contrario, la segunda se refiere a las relaciones entre sujetos y, por ende, a la emergencia de dilemas éticos, dado que

lo ético es inherente a la existencia humana en su actuación cotidiana. Tanto singular como comunitariamente toda acción es ética, y lo ético del acto indica justamente que

es “práctico.” Por “práctico” entendemos todo aquello enderezado a la afirmación de la vida humana, que de manera habitual, cotidianamente, es la actualidad del ser humano en el mundo, que antecede a cualquier otro modo de ser en el mundo. (23)

Esta reelaboración permite observar la factibilidad de la semejanza entre las actitudes de dominación, inferiorización y racialización develadas en la primera sección del artículo, y el escenario de exclusiones y desigualdades estudiado en la segunda. Es decir, la lógica de inferiorización y racialización que impone el sujeto moderno europeo/eurocéntrico desde el siglo XIX a las prácticas musicales del “pueblo inferior” está anudada a los prejuicios y a la generalización etnocéntrica de algunos intelectuales y músicos nacionalistas colombianos de inicios del siglo XX, asimismo, a los intereses de movilidad social individualizada originados por la “subjetividad solipsista” (Dussel 2015) de algunos músicos intérpretes, compositores y arreglistas de la segunda mitad del mismo siglo, con remanentes significativos observables en la investigación musical académica en las primeras décadas del siglo XXI.

Siguiendo con la idea anterior, obsérvese en la categoría *técnica* cómo en algunas formas de investigación para la creación desde la perspectiva musical se legitima la apropiación de elementos en la relación sujeto académico/oralidad musical, lo cual niega la existencia de una relación vis a vis en la *praxis*, es decir, entre sujeto académico-investigador-creador y sujeto cultor-investigador-creador. Esto tal vez se debe a la visión de que las manifestaciones musicales y músico-danzarias de tradición oral solo son aptas para su apropiación material y simbólica como recursos en el proceso creativo. De hecho, Wade (2002) permite entrever cómo ha operado subrepticamente la categoría *técnica* en la investigación de la música colombiana al señalar que “el Caribe colombiano es visto por propios y extraños como una rica despensa de ‘folclor’ tradicional” (59). En contraste, Hernández (2010, 242-243) establece en cuanto a la *praxis* la disyuntiva ética que se genera entre cultores del Pacífico sur e investigadores musicales del interior del país en las ruedas de negocios promovidas por el Festival Petronio Álvarez.

Como se observa, *praxis* y *técnica* en el sentido propuesto por Dussel (2015) comportan implicaciones históricas, simbólicas y éticas que no pueden desestimarse en la investigación musical de carácter académico.¹² Por eso, es importante señalar dos hechos fundamentales en este contexto. El primero, que el proceso creativo derivado de la metodología aplicada en la investigación musical se construye sobre la base de saberes y conocimientos musicales de sujetos con derechos adquiridos. Además, tales saberes y conocimientos tienen un “poder epistémico” (Martí i Pérez 2015), porque a través de ellos se narran el acontecer de problemas contemporáneos geosituados de carácter político, cultural, económico, identitario, ambiental, entre otros. El segundo, que “el ambiente del que se extrae la riqueza [en este caso, saberes y conocimientos orales] no se puede considerar más como un medio natural intocado, que está ahí virgen y disponible para el primero que llegue a aprovecharlo” (Reygadas 2008, 65).

Desafíos de la investigación musical académica: de la inferiorización/apropiación a la reapropiación eticizada

En Colombia, el concepto de *investigación musical* aglutina diversos intereses epistemológicos, teórico-metodológicos y programáticos, que se circunscriben a las inter-disciplinas de la musicología y la etnomusicología, entre otras.¹³ Sin embargo, su ambigüedad nominal es abundante aun cuando todas parecen converger en lo fundamental: investigar para crear. Por ejemplo, en López Cano y San Cristóbal (2014) se encuentran “investigación artística en música”, “investigación musical general”, “investigación musical académica” e “investigación-creación en música”. Para el MinCiencias (2021), la denominación investigación-creación reúne todas las anteriores y, por ende, la define como

la indagación que busca responder a una pregunta o problema de investigación a través de una experiencia creativa que da lugar a obras, objetos o productos con valor estético y cuya naturaleza temporal puede ser efímera, procesual o permanente [...] se considera que la investigación-creación —también llamada investigación artística, o investigación basada en la práctica— es aquella indagación que toma como objeto a la experiencia estética del propio investigador-creador, por lo cual siempre tiene un componente autorreflexivo [...] La investigación-creación conduce, por lo general, a dos tipos de productos, la obra, objeto o producto de creación propiamente dicha y un texto en el cual se consigna la reflexión sobre la experiencia creativa y su relación con la pregunta o problema de investigación. (197)

Sobre la base de estas definiciones de investigación-creación, no obstante, no se ha explicitado un corpus teórico-metodológico propio para esta, principalmente en referencia a la práctica musical. Además, al realizar un rastreo de los productos de nuevo conocimiento elaborados por destacados investigadores musicales colombianos, muchos se fundamentan principalmente en la investigación social. Sobre tal reapropiación metodológica López Cano y San Cristóbal (2014) señalan:

Entre las metodologías más usadas en la investigación musical general, están la investigación documental [...] los métodos cualitativos como la observación, la entrevista, las historias de vida, los grupos focales o la autoetnografía, y los métodos cuantitativos como la estadística o la experimentación. (43-44)

Asimismo, afirman que, “en general, una parte importante de las estrategias y técnicas metodológicas usadas en la investigación artística son similares a las empleadas en la investigación académica” (López Cano y San Cristóbal 2014, 83). Esto permite inferir que *técnica* y *praxis*, y por tanto la ética en el sentido propuesto, categóricamente transversalizan la investigación-creación.

Dado lo anterior es imperativo interpelar tanto a los investigadores musicales como a aquellas prácticas investigativas del siglo XXI que se realizan desde la disciplina de la música, cuyo objeto de estudio son las músicas de tradición oral. En tal sentido, cabe cuestionar si a la pregunta por la creación se debe articular el interrogante por cuál es el lugar del *otro* en el proceso de investigación y cuánto le será permitido apropiarse en la distribución de los productos de conocimiento. Esto posibilitaría develar los desaciertos éticos y la escasa reciprocidad existente en la investigación-creación cuando se la instrumentaliza como un mecanismo eficiente de recolección de información a corto plazo, el cual arroja resultados que benefician exclusivamente a los investigadores musicales y dejan en desventaja a los cultores, porque así se desincentivan prácticas de retorno y de “devolución” hacia los territorios.¹⁴ Del mismo modo, se generan complejos procesos de “asimilación” que “significan la pérdida de la autenticidad de los cultores al tratar de verse a sí mismos como los ven los investigadores externos u *outsiders*” (Young y Haley 2009, 278).

Siguiendo estos cuestionamientos, si la investigación-creación enfocada en las músicas de tradición oral reapropia elementos de la investigación social, es pertinente acercar algunas reflexiones etnomusicológicas. Por ejemplo, Pelinski (2000) considera que los investigadores deben formularse tres preguntas fundamentales antes de la realización de investigaciones con comunidades musicales: “¿Qué podemos conocer a través del trabajo de campo sin explotar a los detentores de la cultura investigada? ¿Qué puede ofrecer la etnografía musical al conocimiento del ser humano? ¿Qué obligaciones de reciprocidad tiene el etnomusicólogo [o investigador] frente a los miembros de la cultura que estudia?” (289).

Aunque no pretendemos dar respuesta a estos interrogantes, intentamos demostrar que la situación de los pueblos originarios, comunidades de afrocolombianos y mestizos cultores de tradiciones orales, que por lo general son las culturas investigadas en Colombia, sigue siendo desventajosa en el contexto de las prácticas musicales e investigativas de carácter académico y, en consecuencia, es poco el avance en más de cien años. En efecto, aunque se realizan enormes esfuerzos, las estadísticas antes de la pandemia de covid-19 de accesibilidad para los grupos étnicos a la educación superior en Colombia y, por ende, a la posibilidad de que tales grupos desarrollen estrategias de investigación musical desde una perspectiva local es aún precaria. Albán (2014) afirma:

De cada 1.000 jóvenes indígenas, 72 acceden a instituciones de formación superior. De los 82 pueblos indígenas existentes en el país, acceden a la educación superior miembros de 12 pueblos, y en cuanto a la formación se evidencia que las artes ocupan el último lugar de preferencia del estudiantado que ingresa [...] con un 0,3 %. En cuanto a la población afrocolombiana en las facultades y escuelas de bellas artes aún es muy precario. (63)

A este respecto, a continuación se presentan fragmentos de una conversación con Héctor Rapalino y Francisco Tenorio, el 20 de febrero de 2023, a partir de los desafíos que afronta actualmente la investigación musical académica como elemento constitutivo del eje misional homónimo y su articulación con el eje de docencia:

Héctor Rapalino: La investigación musical debe ser más incluyente. Yo he intentado estudiar música en la universidad en más de tres ocasiones y [...] ellos exigen conocimientos de partitura, solfeo, escalas, y eso, pero nosotros en el territorio aprendemos de otra forma. Yo me desanimé porque poco me preguntaron sobre mis investigaciones, cómo enseñé y cómo aprendí de los abuelos [...]. A la academia no le interesa eso, solo el conocimiento teórico en música, danza e investigación que enseñan ellos.

Bernardo Ciro: ¿No reconocieron su perfil?

Héctor Rapalino: No, porque soy empírico. Les enseñé a niños con la onomatopeya, no con partituras, no me da pena decirlo, y los animo a que indaguen por los maestros ancianos que hacen tambora. Mire, cuando el Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la Convivencia me invitaron a Cartagena en 2006, los participantes nos empezamos a presentar, y muchos decían: Yo tengo un magíster en esto, en lo otro, y no sé qué vaina. Cuando me tocó, yo dije que era investigador de música tradicional y bailes cantaos de la depresión momposina, aprendido de grandes maestros [...] en la vida tradicional y cultural, donde los bailes cantaos hablan por sí solos cuando un adulto mayor muestra su conocimiento y lo comparte con nosotros que merecemos mantener vivo este legado en mucho tiempo. Algunos sabían de qué estaba hablando, otros no.

Bernardo Ciro: Francisco, a su primo hermano "Pitufo" ¿no le sucedió algo similar?

Francisco Tenorio: Sí, eso iba a decir. Él se fue a Medellín a estudiar música. Entró a la universidad, pero adentro se encontró con muchas dificultades. O sea, para los profesores era muy bueno porque tenían a un músico tradicional de las músicas de marimba, pero los aportes que hacía eran diferentes a como enseñaban allá las músicas occidentales y no logró adaptarse a esa forma de enseñanza. Por eso desertó y se fue otra vez para Tumaco y empezó a estudiar Licenciatura en Educación, pero él quería tener título de músico, sabiendo que ya es un músico reconocido en la marimba. Eso pasa porque las universidades no valoran los conocimientos de tradición oral.

Bernardo Ciro: ¿Y cómo fue su experiencia con la Licenciatura en Danza?

Francisco Tenorio: En la profesionalización en danza me encontré con un docente de la asignatura de Danza Tradicional que cuando empezó a hablar de las danzas del Pacífico sur dijo algo que para mí es una tergiversación. Según él, los hombres bailamos zapatiao porque la mujer no se quiere casar con nosotros, pero eso no es así. También dijo que en las poblaciones étnicas el baile no se hace por disfrute sino por un ritual, pero el zapateo lo hacemos por el disfrute del baile. A veces el docente trataba de dar explicaciones que no son. Y lo que te dije, estas músicas hacen parte de las comunidades étnicas afro e indígenas que representan a Colombia en el exterior, pero muchas veces no tenemos cabida en la educación superior.

En los casos presentados, se observa que la búsqueda por la “formalización” de los saberes y conocimientos orales comporta variables, cuyo incumplimiento significa el éxito o fracaso de las aspiraciones no solo musicales sino investigativas de cada cultor. Es decir, si no se cumple con los requisitos académicos, las investigaciones locales solo adquieren valor en la medida en que son reapropiadas por quienes sí tienen el perfil académico, y la espiral de desigualdad sigue girando. Entre tales variables podrían nombrarse la rigurosidad o flexibilización del canon eurocéntrico de enseñanza musical académica propuesto por cada institución de educación superior (IES), la apatía de estas sobre cómo se configura socialmente el conocimiento musical en los territorios y los puntos de inflexión académica entre los saberes previos y los conocimientos “inculcados” en aras de la “calidad educativa”, que conllevan a los grupos humanos negociaciones sobre el grado de asimilación que están dispuestos a aceptar, entre otras.¹⁵ Lo descrito por Rapalino y Tenorio demuestra que en la investigación musical actual, tal como ocurrió en el pasado, no se distribuyen equitativamente los beneficios entre los grupos humanos que se disputan esos saberes y conocimientos en Colombia.

Nos enfrentamos a cambios históricos y socioculturales que demandan una reapropiación eticizada de las manifestaciones músico-danzarias de tradición oral, en la cual la disputa se matice y se promuevan acciones más participativas. Al respecto, desde una perspectiva general, las actuales políticas de investigación, como la estrategia nacional de apropiación social de la ciencia, la tecnología y la innovación (ASCTI), es explícita cuando afirma:

La política avanza en la comprensión de la naturaleza de la apropiación al señalar que la cultura y las dinámicas regionales deben ser tenidas en cuenta en estos procesos, pues las opciones técnicas y productivas tienen determinantes socioculturales [...] particulares que pueden llegar a jugar un papel crítico. (Colciencias 2010, 15)

Esto indica que para Colciencias (2010) (actual MinCiencias) la apropiación no es una disputa ni una enajenación, sino un proceso en el cual participan activamente los diversos grupos sociales. En esa misma dirección y desde la perspectiva musical, Rubén López Cano afirma:

La apropiación no solo funciona a nivel de materia prima para crear música, sino también a nivel discursivo para construir un relato del artista [...]. La apropiación es inevitable porque siempre ha pasado, la música tiene eso. Lo que sí es cierto es que ahora estamos transitando por otro tipo de conciencia. El músico urbano que se apropia de elementos de otra cultura tiene la responsabilidad y la obligación de cederle espacio de visibilidad a la cultura de la cual está bebiendo. [...] Entonces... ¡a ver! Te estás apropiando de un tipo de música, de un estilo, de un género, de unas estructuras y te estás ganando la vida con eso, y a la gente a la cual le pertenece eso no está viendo nada. (comunicación personal, 26 de septiembre de 2018)

Estos planteamientos nos enfrentan a una *eticización* (Freire 2012) de la reapropiación que no desconoce el valor estético de la creación. En efecto, aunque la obra de investigación-creación basada en músicas de tradición oral no es una expresión auténtica de los *insiders*, su “inautenticidad [...] posee un valor estético considerable que además podría ayudar a que las culturas musicales sean conscientes del significado de muchas de sus prácticas” (Young y Haley 2009, 276-285). La reapropiación eticizada, entendida como construcción dialógica para el desarrollo de procesos de conocimiento entre investigadores musicales y cultores de manifestaciones músico-danzarias de tradición oral, podría representar viabilidad y sostenibilidad, ya que, parafraseando a Freire (2012, 146-148), la *eticización*, o la ética como acción, no se refiere a la ética en la cual la historia es una determinación, sino a la ética universal en la cual la historia es una posibilidad. En tal sentido, al plantear que la práctica investigativo-musical es una “posibilidad”, los investigadores musicales son desafiados a revisar críticamente las teorizaciones sobre la apropiación, sus contraimaginarios y las posibles alternativas para transformarla. Esto permitirá a “informantes”, “investigadores” e instituciones convertirse en un *ser* que interviene en el mundo, que al mismo tiempo está en y con el mundo, y que hace la historia. Es decir, que a través de su adaptación y acomodación a los principios epistemológicos y metodológicos establecidos ese *ser* generará acciones para insertarse en las tramas que reproducen las asimetrías en el acceso y en la distribución de los productos de conocimiento para transformarlas.

Consideraciones finales

En este artículo, hemos discurrido sobre algunos acontecimientos historiográfico-musicales relevantes, en los cuales se reprodujo la lógica de inferiorización/racialización que posteriormente afluye en la apropiación no dialógica entre comunidades musicales e investigadores, que se disputan saberes y conocimientos de tradición oral en Colombia. Intentamos demostrar que aquellas han sufrido exclusión histórica, simbólica y ética, dada la convicción de que tales saberes y conocimientos finalmente deben “mejorarse” y transducirse en recurso poético para la investigación musical académica. Esto ha generado que los cultores de músicas de tradición oral interpelen los procesos de investigación (formativa, científica y de creación) musical cuando en estos se desconocen sus necesidades, intereses y expectativas.

Estas interpelaciones son muy importantes en el contexto de la investigación musical académica. Por eso, desde nuestro lugar de enunciación (cromatizado de inscripciones epistémicas y hermenéuticas), reflexionamos sobre el desarrollo de algunas acciones y estrategias que contribuirían al equilibrio *emic/etic* en el acceso a los productos de conocimiento, y al fortalecimiento de los vínculos afectivos entre investigadores y comunidades musicales en estado de oralidad. Desde nuestra experiencia individual, hemos llevado a cabo procesos de investigación formativa en prácticas músico-danzarias orales siguiendo las lógicas de los territorios, y para el trabajo de recuperación, han sido fundamentales el acompañamiento y los saberes de los ancianos o ancianas, y la creación de semilleros con niños, niñas y jóvenes. En nuestras experiencias colaborativas de investigación, nos percatamos de que movilizarnos por esas prácticas podría tensionar las relaciones de disputa y transformarlas en una construcción colectiva y participativa, para fortalecerlas en los territorios y visibilizarlas en las propuestas de investigación (formativa, científica y de creación) musical de carácter académico.

Así lo evidenciamos en los proyectos “Construyendo trayectos de ida y regreso: La tambora chimichagüera” y “Puja y quiebra entre montañas: Una experiencia de investigación basada en las resignificaciones de la oralidad músico-danzaria del Pacífico sur”, realizados entre 2017 y 2020. Los resultados obtenidos generaron productos de nuevo conocimiento que han

beneficiado tanto a la investigación musical académica como a los territorios y las comunidades musicales.¹⁶ Sin duda, un logro representativo fue su contribución a la línea de investigación del programa de Prácticas Musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida. En esta se considera que los saberes y conocimientos orales son epistemes legítimas que requieren copiosa investigación etnomusicológica. Del mismo modo, estimula la participación de estudiantes músicos en la creación de semilleros de investigación orientados al estudio de las manifestaciones músico-danzarias orales.

Otros logros igualmente importantes tienden a la consolidación de una red para el desarrollo de proyectos colectivos, que activan la memoria cultural de los territorios a través de la danza y la música de tradición oral. Por ejemplo, dentro de los proyectos mencionados se realizaron actividades pedagógico-musicales en diferentes espacios de Medellín. Esas actividades a su vez nutrieron las presentaciones del IV Festival Noches del Pacífico y la participación de uno de los semilleros de investigación institucional en los encuentros anuales de la Red Colombiana de Semilleros de Investigación (RedCOLSI). Asimismo, apoyamos a la comunidad de Sempegua Nuevo (Chimichagua, Cesar) mediante el proyecto Herencia Africana, gestionado por el Consejo Comunitario Amada Cabas Gutiérrez. Con este, logramos visibilizar a Ana de Jesús Toloza Rodríguez (cantadora de 85 años) y a Julio Toloza Rodríguez (tamborero de 90 años) como sabedores aún vivos de la tambora (manifestación músico-danzaria de tradición oral). Ambos compartieron sus relatos cantados y sus historias de vida con los niños, niñas y jóvenes de la comunidad. Después de seis meses de trabajo de campo, el intercambio intergeneracional y los procesos de transmisión oral se fortalecieron significativamente y en la actualidad la tambora y sus cultores son un referente identitario reconocido por los habitantes. Además, observamos que las experiencias colectadas y las transcripciones musicales elaboradas aportarán, tal como lo han manifestado los cultores de varios municipios, en la construcción del Plan Especial de Salvaguarda (PES) de la tambora de la depresión momposina.

En ese orden de ideas, con la Fundación El Chandé de Gamarra elaboramos el proyecto Paseo del Pajarito: La Fiesta de la Tradición del Río, el cual resultó ganador de una convocatoria del Ministerio de Cultura (MinCultura) en 2023 para recuperar la tradicional Fiesta del Pajarito. Estas organizaciones comunitarias llevan más de treinta años promoviendo la recuperación de las expresiones orales de sus territorios.

Si bien podrían compartirse experiencias colaborativas similares, interesa exponer estrategias que buscan “devolver lo aprendido”, tales como los consentimientos informados como agenda para la transformación de la investigación, las redes de trabajo colaborativo y el desarrollo de procesos de conocimiento desde un enfoque multipreposicional, es decir, que incorporen desde el lenguaje otras preposiciones diferentes a “de” o “sobre”, comúnmente utilizadas, cuyo sesgo etnocéntrico ha sido cuestionado. Consideramos que dichas estrategias subvierten las formas de apropiación cultural dominantes en siglos pasados. Por eso, quienes lideramos procesos de investigación musical académica tenemos la responsabilidad de reflexionar y develar si el interés por la apropiación y el “mejoramiento” sistemático de las manifestaciones músico-danzarias de tradición oral comporta un problema antropológico-ético, además de trastocar la “subjetividad solipsista” del investigador musical en formación cuando decide sumergirse en ellas, ya que, parafraseando a Titon (2019, 156), es un imperativo ético retribuir a las personas y comunidades que nos ayudan a avanzar en nuestras carreras.

[NOTAS]

1. El término “apropiación” comporta multiplicidad de acepciones que dependen de la interpretación dada por la disciplina académica o científica en la cual se inscribe el investigador, el enfoque metodológico y sus intereses particulares. Según el Diccionario de la lengua española, “apropiación” es la “acción y efecto de apropiarse”. Asimismo, define “apropiar” como “dicho de una persona: tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueño de ella, por lo común de propia autoridad” (RAE 2014). Nos adscribimos a esta acepción porque consideramos que guarda relación con las escasamente estudiadas formas de apropiación cultural establecidas en Colombia entre los siglos XIX y XXI.
2. Para Aróstegui (1995), el acontecimiento es “un cambio” en las relaciones sociales. Por ello, propone tres categorías sucesivas clave a las cuales nos adherimos: estados sociales-acontecimiento-nuevos estados sociales.
3. Mignolo (2015) afirma que “primitivo, bárbaro y el otro no son categorías ontológicas, sino epistemológicas, inventadas por y en la civilización occidental, [es decir] contada por la mitad de la historia” (442-443). Basado en tal definición, Ciro-Gómez (2019) sugiere que con las categorías “indio” y “negro” en el caso colombiano sucede lo mismo, ya que han sido construidas ideológicamente en la historia escrita por las élites y por la Iglesia católica.
4. Según Barriga Monroy (2012), “durante el periodo 1880-1920, cuando apareció la modalidad de educación musical formal, los afro-descendientes fueron excluidos de esta nueva modalidad, por cuanto para matricularse en las academias y escuelas de música se les exigía la partida de bautizo, el registro de matrimonio y la presentación de un fiador, entre otros requisitos” (346).
5. En el contexto de las políticas culturales de la denominada República Liberal en Colombia, predominaron ciertas formas de abordar las manifestaciones culturales regionales, aunque siempre desde la perspectiva de su “mejoramiento” social y cultural. Muñoz (2014) sugiere que esta estriba en contradicciones y ambigüedades, tal como sucedió con los orfeones y las murgas populares, porque “mientras [...] se celebraba la cultura popular como el alma de la nación, [se consideraba] que sus intérpretes eran pasivos [...] su talento meramente instintivo [...] y su música no era suya, era un sustrato que le pertenecía a la nación” (95). Igualmente, se menospreciaba la oralidad musical y, por tanto, “se requería que los orfeones enseñaran notación musical y algo de teoría musical [porque] si el objetivo era que Colombia se convirtiera en una nación moderna y civilizada, era sumamente importante reemplazar la herencia oral por la alfabetización” (92). Esto ayuda a comprender que posiblemente la racialización y la discriminación hacia las comunidades afrocolombianas y originarias emergen de estas ambigüedades y contradicciones arraigadas tenazmente en la historia de nuestros privilegios.
6. Parafraseando a Bermúdez (1999, 2011), entre 1910 y 1920 los músicos colombianos sostuvieron acalorados debates por determinar cuál era “la música nacional”. Desde una perspectiva eurocéntrica, algunos demandaban que fuera equivalente a la italiana, alemana o francesa, mientras otros con una visión etnocéntrica afirmaron que el pasillo y el bambuco eran la única música que había.
7. Para López de Mesa (s. f.a, s. f.b), el bambuco, el pasillo, la guabina y el bunde o cumbia son aires populares. Por otro lado, López de Mesa (s. f.a) y Perdomo Escobar (1980) parecen coincidir en la definición de cultivadores del folclor o “folcloristas”, al nombrar a Emilio Murillo como el principal representante. No obstante, Rendón Marín (2009) precisa que Murillo se destacó por ser un difusor de las músicas de cuerdas colombianas en el exterior (no de percusión o percusión entonada presentes a orillas de ríos y mares colombianos). Finalmente, Pardo Tovar (1966) clasifica tres grupos de compositores en los comienzos del nacionalismo musical colombiano, a saber: precursores, iniciadores y continuadores. Sin embargo, a excepción del aire de danza del torbellino, no menciona géneros rotulados como folclor o aires populares diferentes de los ya nombrados.
8. Además, se desataca que Daniel Zamudio construyó su discurso de la música nacional “en términos raciales” (Muñoz 2014, 89).
9. De acuerdo con Young y Haley (2009), la asimilación es asimétrica porque las voces de los insiders son abrumadas por la de los outsiders. Esto genera daños a la cultura minoritaria de los primeros, ya que “los miembros de las culturas mayoritarias tienen suficiente acceso a representaciones precisas de sus culturas” (278-279).
10. Tales factores son poco reconocimiento a la labor de referentes musicales locales, escasa presencia estatal, concentración y circulación del capital, entre otros.
11. Sin embargo, Olave Soler (2020) concluye que la propiedad intelectual está enmarcada en el derecho occidental y, en consecuencia, existen grandes vacíos jurídicos en los que se ignoran las particularidades expresivas y simbólicas inmanentes a las músicas de tradición oral.
12. Se destaca que los estudios etnomusicológicos recientes involucran la ética en las relaciones entre el hombre y la naturaleza. A esto se denomina “ética de la Tierra” (Titon 2020, 273-274).
13. Sans (2017) critica la utilización del concepto de investigación musical en reemplazo de los de musicología y etnomusicología, por considerar que aquella evade las implicaciones ideológicas que estas poseen.
14. No se pretende desconocer la existencia de importantes experiencias de investigación etnomusicológica, investigación-creación e investigación formativa de carácter académico, extraacadémico y extracurricular que han representado otros tipos de involucramiento y de reciprocidad entre investigadores y comunidades musicales. Por ejemplo, Carlos Miñana con los pueblos originarios del Cauca; Inés Granja y Juan David Castaño; la Fundación Los Hijos del Folclor de Chimichagua; la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac y la Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac; Juga Music y Familia Balanta; la Fundación Herencia y la Fundación El Chandé de Gamarra; Sonidos Enraizados, entre otros.

15. Por tanto, consideramos que Miñana (2016) acierta al afirmar que “en la formación musical en pregrado y en las escuelas y conservatorios [...] la investigación musicológica no ha estado muy presente en Colombia” (88-89).
16. Ambos proyectos fueron subvencionados por el Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, organizados colaborativamente con la Fundación Los Hijos del Folclor de Chimichagua, la Fundación Afrocolombiana Casa Tumac y la Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac.

[REFERENCIAS]

- Agier, Michel. 1999. “El Carnaval, el diablo y la marimba: Identidad y ritual en Tumaco”. En *Tumaco: Haciendo ciudad. Historia, identidad y cultura*, editado por Michel Agier, Manuela Álvarez, Odile Hoffmann y Eduardo Restrepo, 197-244. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Albán, Adolfo. 2019. “Artistas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, coordinado por Zulma Palermo, 53-73. Buenos Aires: Del Signo.
- Aróstegui, Julio. 1995. *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- BM (Banco Mundial). 2023. “Índice de Gini - Colombia, Latin America & Caribbean”. <https://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.GINI?end=2020&locations=CO-ZJ&start=1992&view=chart>
- Barriga Monroy, Martha. 2012. “El afro-colombiano en la educación musical desde la Colonia hasta principios del siglo XX”. *El Artista*, n.º 9: 344-353. <https://biblat.unam.mx/hevila/Elartista/2012/no9/20.pdf>
- Bermúdez, Egberto. 1985. “Historia de la música vs. historias de los músicos”. *Revista de la Universidad Nacional* 1, n.º 3: 5-17. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11741/12464>
- Bermúdez, Egberto. 1999. “Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo?”. *Revista Credencial Historia*, n.º 120: 8-10. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/un-siglo-de-musica-en-colombia-entre-nacionalismo-y-universalismo>
- Bermúdez, Egberto. 2011. “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-70”. En *Música/musicología y colonialismo*, coordinado por Corián Aharonián, 101-158. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Cámara de Landa, Enrique. 2016. *Etnomusicología*. 3ª ed. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Ciro-Gómez, Bernardo A. 2019. “‘Murió don Heriberto y los tambores y los cantos cesaron’: Una aproximación a la tambora en el contexto de las políticas culturales de la Revolución en Marcha en Colombia, 1930-1946”. *Trashumante: Revista Americana de Historia Social*, n.º 14: 150-173. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n14a07>
- Colciencias (Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación). 2010. “Estrategia Nacional de Apropiación Social de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación”. https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor_files/estrategia-nacional-apropiacion-social.pdf
- Cortés Mejía, Nicolás. 2017. “Colombia subió al puesto octavo entre países más desiguales del mundo”. *El Tiempo*, 21 de marzo. <https://www.eltiempo.com/economia/sectores/indice-de-desigualdad-en-colombia-aumento-segun-programa-de-las-naciones-unidas-para-el-desarrollo-70022>
- Dussel, Enrique. 2015. *14 tesis de ética*. Buenos Aires: Docencia.
- Freire, Pablo. 2012. *Pedagogía de la indignación: Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gosselman, Carl A. 1981. *Viaje por Colombia, 1825 y 1826*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll18/id/543/>
- Guber, Rosana. 2014. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Henríquez Torres, Guillermo. 2000. “Música del Magdalena Grande en el siglo XIX: Eulalio Meléndez”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37, n.º 53: 3-33. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1440/1492
- Hernández, Óscar. 2011. “De currulaos modernos y ollas podridas”. En *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico afrocolombiano*, editado por Juan Sebastián Ochoa Escobar, Carolina Santamaría Delgado y Manuel Enrique Sevilla Peñuela, 237-286. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Justo, Marcelo. 2016. “¿Cuáles son los 6 países más desiguales de América Latina?”. *BBC*, 9 de marzo. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160308_america_latina_economia_desigualdad_ab
- López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López de Mesa, Luis. s. f.a. *Expresión artística del pueblo colombiano: De cómo se ha formado la nación colombiana. Segunda parte*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- López de Mesa, Luis. s. f.b. “Música”. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Martí i Pérez, Josep. 2015. “No sin mi música: La música como hecho social”. Conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Mignolo, Walter. 2015. *Habitar la frontera, sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: Barcelona Centre for International Affairs.
- MinCiencias (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación). 2021. “Convocatoria nacional para el reconocimiento y medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y para el reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación - SNETI 2021”. <https://minciencias.gov.co/convocatorias/fortalecimiento-capacidades-para-la-generacion-conocimiento/convocatoria-nacional-para>
- Ministerio de Instrucción Pública. 1904. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso de Colombia en sus sesiones ordinarias de 1904*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Miñana, Carlos. 2016. "Investigación musical en Colombia: Contextos, institucionalización y producción". En *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*, coordinado por Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Lejía, 83-103. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Muñoz, Catalina. 2014. "'A Mission of Enormous Transcendence': The Cultural Politics of Music during Colombia's Liberal Republic, 1930-1946". *Hispanic American Historical Review* 94, n.º 1: 77-105. <https://doi.org/10.1215/00182168-2390613>
- Muñoz, Enrique L. 2012. "Lucho Bermúdez y la musicalidad del trópico". En *Lucho Bermúdez: Cumbias, porros y viajes*, coordinado por Sergio Santana y Rafael Bassi, 22-41. Medellín: Santo Bassilón.
- Musri, Fátima Graciela. 2013. "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música". *Revista del Instituto Superior de Música: Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Litoral*, n.º 14: 51-72. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i14.4249>
- Olave Soler, Sebastian. 2020. "La música de tradición oral en los tiempos de la *world music*. ¿Es posible una protección legal más allá del derecho de autor?". *El Oído Pensante* 8, n.º 1: 86-104. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n1.7598>
- Pardo Tovar, Andrés. 1967. *Historia extensa de Colombia. Tomo 6: La cultura musical en Colombia*, coordinado por Luis Martínez Delgado y Abel Cruz Santos. Bogotá: Lerner.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. 1980. *La historia de la música en Colombia*. 5.ª ed. Bogotá: Plaza & Janés.
- RAE (Real Academia Española). 2014. "Apropiación". En *Diccionario de la lengua española*. 24.ª ed. <https://dle.rae.es/apropiacion%C3%B3n?m=form>
- Rendón Marín, Héctor. 2009. *De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Reygadas, Luis. 2008. *La apropiación: Destejiendo las redes de la desigualdad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Runge Peña, Andrés Klaus y Diego Alejandro Muñoz Gaviria. 2011. "Actividad vs. agitación en el pensamiento de Luis López de Mesa: Relaciones entre pedagogía y eugenesia en la Colombia de principios del siglo XX". *Revista Colombiana de Educación*, n.º 61: 21-51. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413635254002>
- Samper, José María. 1866. "De Honda a Cartagena". En *Museo de cuadros de costumbres. Vol. III*, compilado por José Eugenio Díaz Castro, 246-268. Bogotá: F. Mantilla. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2512/>
- Sans, Juan Francisco. 2017. "¿Musicología o investigación musical?". *Estesis*, n.º 3: 22-31. <https://doi.org/10.37127/25393995.17>
- Titon, Jeff Todd. 2019. "Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied Ethnomusicology". En *Theory, Method, Sustainability and Conflict. Vol. 1*, editado por Jeff Todd Titon y Svanibor Pettan, 157-196. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.8> Pages 157–196
- Titon, Jeff Todd. 2020. *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays (Music, Nature, Place)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza: Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.
- Wieviorka, Michel. 2009. *El racismo: Una introducción*. Barcelona: Gedisa.
- Young, James O. y Susan Haley. 2009. "Nothing Comes from Nowhere: Reflections on Cultural Appropriation as the Representation of Other Cultures". En *The Ethics of Cultural Appropriation*, editado por James O. Young y Conrad G. Brunk, 268-289. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Zamudio, Daniel. 1978. "El folklore musical en Colombia". En *Textos sobre música y folklore: La música en Colombia. Tomo 1*, 398-421. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.