



Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural: el caso de Villa Rica (Cauca)

El artículo presenta los resultados de una investigación acerca de la música tradicional en el municipio de Villa Rica (Cauca, Colombia). Describe tres contextos sociales donde se interpreta música tradicional (celebración de la Natividad del Niño Dios, velorios de niños y adultos y espacios de trabajo y esparcimiento) y describe dos actividades de emprendimiento asociadas con la actividad musical que se dan en estos contextos. A partir de los planteamientos de Pierre Bourdieu sobre producción cultural, el texto muestra como argumento central que existen zonas intermedias donde las lógicas propias de los dos subcampos se combinan por parte de los agentes sociales involucrados.

Palabras Clave: Producción cultural, música tradicional, Villa Rica, Cauca, bundes, adoraciones, antropología de la música, Bourdieu.

Descriptor: Música folclórica - Villa Rica (Cauca, Colombia); Antropología cultural; Fiestas folclóricas.

Recibido: Junio 30 de 2009

Aceptado: Septiembre 14 de 2009

Origen del artículo

El artículo se deriva de la investigación *Veinte años de adoraciones: producción cultural y fiestas del Niño Dios en el norte del Cauca* (1986-2007), llevada a cabo por investigadores de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y la Universidad del Valle, entre diciembre de 2007 y diciembre de 2008, con el apoyo de la Fundación para la Promoción de la Investigación y la Tecnología del Banco de la República de Colombia.

Folk Music as Cultural Production: The Case of Villa Rica (Cauca)

In this article we present the results of research work on the role played by folk music in the municipality of Villa Rica (Cauca, Colombia). Thus, we describe three different social contexts (during the Christmas celebrations of Nativity, during children and adults' wakes, and both at the workplace and/or during recreational activities) where folk music is performed, plus two entrepreneurial projects related to music performance in the aforementioned contexts. Based on Pierre Bourdieu's theories on cultural production, our text basically argues that there are intermediate zones where the "logics" common to the two different sub-fields merge together via the social agents involved in the activities.

Keywords: cultural production, folk music, Villa Rica, Cauca, "bunde" rhythms, adorations, anthropology of music, Bourdieu.

Search tags: Folk music - Villa Rica (Cauca, Colombia); Anthropology, cultural; Folk festivals.

Submission date: June 30th, 2009

Acceptance date: September 14th, 2009

Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural el caso de Villa Rica (Cauca)

En distintas disciplinas dentro de las ciencias sociales, la música ha sido vista con mucha frecuencia como una instancia donde se entretrejen complejos procesos comunitarios (Martin, 1995). Dentro de este panorama, el caso de las prácticas musicales tradicionales es particularmente interesante, porque en ellas confluyen numerosos aspectos que son relevantes para los interesados en la música como un fenómeno cultural¹.

Uno de estos aspectos tiene que ver con la forma como se dan los procesos de producción cultural en las sociedades semiurbanas, donde confluyen tradiciones y formas sociales propias de un pasado rural con dinámicas más recientes, propias de la urbanización y la economía contemporánea. Surgen, entonces, interrogantes acerca de las características de las prácticas musicales, de los agentes culturales locales y de la manera como éstos se articulan con elementos propios de las industrias culturales, por ejemplo las actividades de generación de ingresos económicos para los músicos, las expectativas de públicos más amplios que el local y la posición frente a repertorios comerciales divulgados por los

medios de comunicación. En otras palabras, las prácticas musicales tradicionales son una instancia privilegiada para el estudio detallado de los agentes y las dinámicas en torno a la producción cultural en un contexto contemporáneo.

Durante décadas, los habitantes del municipio caucano de Villa Rica, al sur del valle geográfico del río Cauca (Colombia), han combinado las faenas cotidianas y los encuentros ocasionales con cantos que son hoy en día la base de una tradición musical que se mantiene viva en gran medida. Algunos aspectos de las manifestaciones lírico-musicales y dancísticas más reconocidas de la región, las adoraciones del Niño Dios, han sido abordados en profundidad por estudios musicológicos (Portes, 1986a y 1986b) y antropológicos (Atencio y Castellanos, 1982) en los años ochenta, y por trabajos de menor extensión en años más recientes (Angulo, 2005; Aristizábal, 2005). Sin embargo, a la fecha permanecen inexplorados los aspectos relacionados con los procesos de producción cultural que se dan en estas fiestas de la Natividad y de otras prácticas musicales de la

.....
* **Manuel Sevilla.** Colombiano. Doctor y máster en Antropología, Universidad de Toronto, Canadá. Profesor del Departamento de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Cali. Catedrático de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, Cali. Músico aficionado. Ha investigado los temas de producción cultural de la música, economía de la cultura, e historia de los medios de comunicación. **Correo electrónico:** msevilla@javerianacali.edu.co
El autor agradece a sus compañeros de investigación, los musicólogos Heliana Portes de Roux y Alejandro Martínez Carvajal, de la Universidad del Valle, sin cuyos valiosos aportes no se habría podido realizar este artículo, así como los comentarios de Elías Sevilla Casas. Igualmente, agradece la colaboración generosa del grupo de cantoras, instrumentistas, gestores culturales y comunidad en general del municipio de Villa Rica (Cauca). El estudio se adelantó con fondos aportados por el Banco de la República y la Pontificia Universidad Javeriana Cali. Contó, además, con el apoyo de la Corporación Cultura Viva y el equipo Martina Pombo para la elaboración del material sonoro, fotográfico y en video.

1. Como se discute en el apartado conceptual, el concepto mismo de "música tradicional" está en discusión.

región (música para velorios de niños y de adultos, y música para el esparcimiento y el trabajo).

Considerando lo anterior, el presente artículo describe las prácticas musicales tradicionales de Villa Rica y algunas actividades de emprendimiento asociado, y las analiza a la luz de los planteamientos de Pierre Bourdieu sobre producción cultural. Se exponen dos ideas principales: primero, que estas prácticas musicales están fuertemente arraigadas en el subcampo de producción restringida, al tiempo que mantienen una permanente interacción con el subcampo de la producción masiva; segundo, que existen zonas intermedias, donde las lógicas propias de los dos subcampos se combinan por parte de los agentes sociales involucrados.

El texto está organizado de la siguiente manera. Inicialmente, se presentan los aspectos conceptuales y los aspectos metodológicos; viene luego una breve descripción de Villa Rica y el norte del Cauca en términos socioeconómicos. La sección principal presenta los tres tipos de contextos sociales donde se dan las prácticas musicales tradicionales y describe dos actividades de emprendimiento cultural que se dan en torno a estos contextos, ambas asociadas con la interpretación musical. Al final, se realiza un análisis enfocado en las dos ideas centrales del texto.

Aspectos conceptuales

El artículo parte de dos presupuestos. Primero, que las “músicas tradicionales” pueden definirse a partir de su relación con el ámbito económico y sus formas de transmisión entre los miembros de una comunidad. Segundo, que las prácticas musicales tradicionales y las relaciones entre los agentes sociales involucrados pueden concebirse dentro de lo que Pierre Bourdieu (1995) llama los *subcampos de producción cultural masiva y restringida*.

La idea de música tradicional

El término *música tradicional* es polémico y ha dado pie a innumerables discusiones que siguen

vigentes tanto en el ámbito académico como en el de políticas públicas y movimientos identitarios, donde la práctica musical ha cobrado gran importancia como símbolo de unidad cultural (Sevilla, 2008; Lewis, 2005; Wade, 2000, 1998). Dentro de las distintas perspectivas que ofrece la literatura especializada, nos enfocaremos en la que exponen Gregory Booth y Terry Kuhn, en un extenso artículo de 1990 que propone una definición de las categorías de música tradicional, académica y popular (*folk, art y pop music*). Booth y Kuhn utilizan como criterios esenciales de diferenciación los factores económicos y de transmisión asociados con cada categoría de práctica musical. En el caso de la música tradicional, plantean que ésta no tiene una asociación *directa* con la obtención de réditos; en contraste, por ejemplo, con la música popular difundida a través de medios masivos de comunicación, que tiene claros intereses en los ingresos que generan las distintas formas de consumo por parte de sus audiencias. En lo que a transmisión y apropiación respecta, en el caso de la música tradicional estos procesos se dan por medio de la participación sistemática en diferentes actividades sociales donde la actividad musical ocurre y no necesariamente a través de la participación en procesos pedagógicos exclusivos; en contraste, por ejemplo, con la dedicación específica al aprendizaje musical que supone la música académica. Booth y Kuhn consideran, sin embargo, que estas definiciones son apenas categorías para el análisis y que en la práctica los límites entre una y otra se diluyen, algo que pudimos observar en el caso de Villa Rica en el caso de la música de quemas, bailes de socio y cantos de laboreo. Por la claridad de los criterios y el reconocimiento de la flexibilidad de los linderos, la definición de Booth y Kuhn fue el punto de partida para este texto².

.....

2. De hecho, la claridad de los criterios de categorización y, a su vez, el reconocimiento de la flexibilidad de los linderos de esta perspectiva permiten superar los inconvenientes de otras definiciones que parten de dicotomías bastante cuestionables. Está, por ejemplo, la recurrente oposición entre músicas tradicionales y músicas “contemporáneas” o “modernas”, que hace alusión a lo

La noción de campo de producción cultural

Esta noción se retoma de Bourdieu (1995), quien ha elaborado numerosos aportes desde la sociología de la cultura para revisar dicho concepto. Para el autor, los campos se caracterizan, sobre todo, por ser espacios de lucha entre agentes sociales poseedores de *capital legítimo* y los pretendientes, quienes desean acceder a la posesión de dicho capital. Los enfrentamientos de estos agentes generan un cierto dinamismo en el campo, un intercambio de posiciones en los polos de dominio. Esto implica que los capitales simbólicos, culturales o económicos que están en juego varíen, se modifiquen, incrementen o decrezcan en valor por las condiciones de legitimación a las que están expuestos. Para Bourdieu, la lucha de los agentes sociales (sujetos u organismos) por una posición es la que determina la modificación del campo, la conservación de sus fronteras o su configuración. Cuando el enfrentamiento entre los agentes sociales se estanca, los campos se transforman en *aparatos* y tienden a desaparecer.

El campo de la producción cultural se caracteriza por ser un campo especializado (Bourdieu estudia el campo de la producción cultural literaria), donde se dan relaciones de poder entre los agentes sociales; éste se divide en dos subcampos: producción restringida y producción masiva. Mientras que en el subcampo de la producción restringida el público se encuentra conformado por los mismos productores, quienes son expertos y competidores directos, el público del subcampo de la producción masiva es el gran público que no necesariamente tiene un conocimiento profundo sobre los bienes simbólicos producidos. Bourdieu plantea que las ganancias económicas y los reconocimientos del gran público son considerados para el subcampo de la producción restringida como una pérdida, y para el de la producción masiva como una de sus metas. El primero desea ubicar un reconocimiento entre los agentes que participan en la producción del propio campo y el otro persigue alcanzar el reconocimiento de los circuitos abiertos, de los medios masivos, de las industrias culturales

de gran escala. Esto obliga a que los productores culturales asuman compromisos distintos frente a sus obras. En el de la producción restringida se busca “el arte por el arte”, la experimentación, la obra que se fusione con el autor. En el segundo caso, el productor queda expuesto a las solicitudes de agentes externos, su estilo varía de acuerdo con sistemas de medición de audiencias, del mercado. Ahora bien, es frecuente que exista un tránsito de los agentes sociales entre los dos subcampos, y el hecho de que ambos funcionen bajo lógicas invertidas produce diferentes matices y tensiones en estas relaciones (Rasmussen, 1995; De Garay, 2000; Meintjes, 2003, 1990).

El caso de Villa Rica es de particular interés para esta mirada por varias razones. Primero, permite observar el fuerte arraigo de las prácticas musicales tradicionales dentro del subcampo de producción restringida y ofrece elementos acerca de las diferentes formas de capital que se ponen en juego allí. Segundo, muestra claramente las interacciones y el tránsito permanente de los productores culturales, lo que conduce a la aparición de zonas intermedias entre ambos subcampos.

Aspectos metodológicos

El estudio asumió un enfoque cualitativo y empleó un diseño etnográfico y documental. En cuanto al diseño etnográfico, se realizaron 20 entrevistas semiestructuradas entre diferentes actores sociales vinculados de forma directa o indirecta con la

.....
que se interpretaba “antes” y lo que se interpreta hoy, o aquella entre músicas tradicionales y músicas urbanas, que resaltan la ubicación geográfica como rasgo esencial (donde las músicas tradicionales serían las que surgen o se interpretan en el entorno rural). Estas dicotomías son problemáticas en cuanto que, por una parte, desconocen la permanente transformación de las prácticas musicales (muchas músicas tradicionales siguen interpretándose hoy) y, por otra, olvidan la relatividad de los linderos en la práctica musical (hay músicos tradicionales radicados en las ciudades y muchos de ellos alternan con interpretación de música popular. Más aún, como ocurría con los cantos de quemas y bailes de socio en Villa Rica, los repertorios populares pueden nutrir los repertorios tradicionales).

actividad musical tradicional en Villa Rica, y con expertos en la zona. Se llevaron a cabo cinco grupos focales y dos jornadas colectivas de grabación de cantos en la casa comunal El Palenque, de Villa Rica. En distintos momentos, a lo largo de diez meses, se realizó observación participante en diferentes celebraciones, ensayos de grupos musicales y reuniones sociales.

En cuanto al diseño documental, se adelantó una extensa revisión bibliográfica para precisar referentes conceptuales y elaborar guías de observación y entrevista, así como una revisión de material documental escrito y sonoro sobre la zona del norte del Cauca, disponible en fuentes dentro y fuera de Cali, ciudad de base del equipo de investigación (Universidad del Valle, Instituto Popular de Cultura, Universidad del Cauca, varias organizaciones no gubernamentales con trabajo acreditado en la región y archivos particulares de investigadores).

Cabe resaltar aquí la relevancia de las jornadas de grabación de cantos y las entrevistas a músicos como espacios donde se combinaron estrategias de recolección de información provenientes de la antropología, la musicología y los estudios en comunicación. Las grabaciones en terreno de material sonoro (utilizando consolas, computadores portátiles y micrófonos de alta sensibilidad) y de imágenes (con cámaras de video y fotografía) no sólo permitieron recopilar valiosa información para el estudio, sino que ayudaron a establecer momentos alternos de conversación y esparcimiento con los miembros de la comunidad, lo que favoreció la realización del estudio y el planteamiento de objetivos conjuntos para desarrollar en el futuro.

Villa Rica y el norte del Cauca

La zona plana del norte del Cauca es un valle de aproximadamente 80.000 hectáreas, que se extiende entre las cordilleras Occidental y Central, en el límite entre los departamentos del Valle del Cauca y Cauca. Desde un punto de vista administrativo, la región está dividida en los municipios caucanos de Villa Rica, Miranda, Corinto, Caloto, Santander de Quilichao, Padilla,

Puerto Tejada, Suárez, Buenos Aires y el recién constituido Guachené; sin embargo, desde una perspectiva cultural es posible encontrar grandes similitudes con las poblaciones vallecaucanas de Quinamayó, Timba, Guachinte y Robles (De Roux y Yunda, 2001; Aprile, 1994). Todas estas comunidades mantienen un permanente contacto con Cali, considerado el polo metropolitano más importante de la zona.

Durante la Colonia, las haciendas del norte del Cauca incorporaron la fuerza de trabajo por vía forzada y en forma de mercancía (esclavos africanos), en contraste con las haciendas andinas, que lo hicieron —al menos parcialmente— por medio de arreglos semiserviles y rentísticos con la población indígena circundante (Díaz de Zuluaga, 1983, p. 102). Esto condujo a que, en el marco de la economía neogranadina y la republicana temprana, la riqueza de un hacendado del Gran Cauca se midiera por el número de esclavos, cuyo valor podía llegar a ser muy superior al de la tierra, las construcciones u otros elementos de producción (Jaramillo Uribe, 2001, p. 14).

A diferencia de lo que ocurrió en zonas del Caribe y Estados Unidos, las haciendas nortecaucanas no desarrollaron una economía de plantación, debido, entre otras razones, a que la suya era una función de apoyo a otras actividades más lucrativas (la concentración de esclavos y la explotación minera). En consecuencia, muchos de los bosques tropicales y zonas pantanosas ubicados dentro de las extensas propiedades permanecieron sin intervenir y se convirtieron, décadas después, en refugio de cimarrones y esclavos libertos (Bermúdez, 1997, p. 69; Díaz de Zuluaga, 1983, pp. 101-102). Con el tiempo y bajo las nuevas condiciones republicanas, las comunidades allí asentadas fueron la base de los núcleos campesinos negros contemporáneos³.

.....

3. Urrea y Hurtado (1997, p. 199) dan cuenta de otro importante flujo de población negra al norte del Cauca, mucho más reciente éste y proveniente del Pacífico caucano y nariñense, el Chocó y Buenaventura. Los inmigrantes llegaron a finales de los años sesenta y setenta, atraídos por las posibilidades de trabajo en los complejos agroindustriales cañeros.

Estas circunstancias contribuyeron a configurar la particular relación de interdependencia entre poblaciones negras de diferentes tamaños (desde cascos urbanos como Puerto Tejada y Villa Rica, hasta las veredas de estos municipios) y los actuales ingenios azucareros, que se consolidaron como complejos agroindustriales a partir de la década de los sesenta (Urrea y Hurtado, 1997)⁴.

En el caso puntual de Villa Rica, este panorama socioeconómico, donde confluyen elementos de una arraigada tradición campesina y elementos propios de la vida urbana, se vio afectado profundamente por la Ley 218 de 1995 (conocida como “Ley Páez”), que brindaba atractivos estímulos para el establecimiento de empresas en el Cauca, como medida de apoyo para la reconstrucción del departamento luego de la avalancha del río Páez, en la zona montañosa del suroriente (estribaciones de la cordillera Central). En 1999, Villa Rica ascendió a la categoría de municipio y en la actualidad es un punto importante de tránsito, a raíz de su cercanía a las empresas del parque industrial del norte del Cauca. Esto no significa, sin embargo, gran prosperidad económica: el poblado rural donde se realizó el estudio de Portes (1986a) dos décadas atrás es ahora un municipio de 14.000 habitantes, con altos niveles de desempleo y pobreza, a los que sus habitantes hacen frente al combinar las iniciativas de negocio propias de un centro urbano (el rebusque que se materializa en pequeños negocios de víveres, abarrotes, venta de minutos a teléfonos celulares y transporte informal de pasajeros), con las actividades agrícolas en las pocas fincas familiares que se mantienen en la periferia. Muchas personas trabajan en los ingenios aledaños y en las empresas del parque industrial. Este es el panorama socioeconómico donde se daban y se dan hoy las prácticas musicales que se describen a continuación.

La música tradicional en Villa Rica

Esta sección describe brevemente tres contextos sociales y las prácticas musicales tradicionales correspondientes, documentadas en Villa Rica a lo largo del presente estudio: las celebraciones reli-

giosas en torno al Niño Dios (adoraciones y fiesta de Reyes), los velorios de niños y adultos (bundes y salves), y los espacios de reunión con amigos (quemadas, bailes de socio y cantos de laboreo)⁵.

Música para la Natividad

Hasta hace unos quince años existieron en Villa Rica dos tipos de festividades asociadas con la Natividad: las adoraciones del Niño Dios y la fiesta de Reyes. Mientras que las primeras se mantienen vigentes, las segundas parecen haber desaparecido definitivamente. Al respecto, dice una cantora de Villa Rica:

Las fiestas de Reyes se acabaron porque se murió Otoniel Balanta, el que los hacía cada año, pero regio. Él hacía unos Reyes en una carroza llevando algunas mujeres. ¡Pero qué cosa tan divina! Entonces empezaron a decir que él se robaba la plata y se ofendió y no siguió haciendo las cosas. Se quedó quieto. Hace como diez años [1998] hicieron aquí unos mini-Reyes, pero no es como él los hacía. (LD, mujer, 72 años)

Las adoraciones del Niño Dios son celebraciones públicas que se desarrollan en torno a un pesebre comunal, y en las que participan distintos sectores de la comunidad. Son una tradición presente en los distintos núcleos de campesinos afro en el norte del Cauca y se llevan a cabo en los tres primeros meses del año e, incluso, en abril (en todo caso ocurren antes de la Semana Santa). La celebración comienza el viernes con una alborada y se extiende hasta el domingo.

Se dan tres tipos de manifestaciones lírico-musicales en las adoraciones: las recitaciones de niños frente al pesebre (*loas*), los cantos de

.....

4. Para una mirada detallada a las etapas de formación de las comunidades campesinas negras en la región, véanse De Roux y Yunda (2001); Arocha (1995), Colmenares (1983) y Caicedo (2003).
5. Los lectores podrán encontrar material fotográfico y en video sobre estas prácticas musicales en <http://www.martinapombo.com>. Están disponibles, también, grabaciones de los cantos que se describen en el artículo.

adoración (*jugas de adoración*) y las danzas que los acompañan (*baile de juga*); estos últimos con participación de miembros de todas las edades. La fiesta tiene como eje principal una escenificación dramática que dura dos días y cuyo argumento central es el “robo” del Niño Dios (literalmente, la desaparición de un muñeco guardado con especial esmero para la ocasión), su búsqueda de casa en casa (viernes), su hallazgo y la celebración de regocijo (sábado). La dramatización incluye procesiones por las calles del municipio y una serie de intervenciones por parte de los asistentes, que asumen diferentes roles: primera madrina, primer padrino, segunda madrina, segundo padrino, pastoras, samaritana, reina, princesa, indios, rey, ángel de las nubes, Virgen, San José, Reyes Magos y soldados (Portes, 1986a; Atencio y Castellanos, 1982). Cada uno tiene un vestuario específico y un parlamento asignado, este último transmitido a los actores por sus abuelos, tíos y padres, muchos de los cuales tuvieron el mismo rol durante su infancia.

La celebración es acompañada por un grupo de cantoras y una banda de músicos (generalmente, un conjunto de instrumentos de viento y percusión [Palau Valderrama, 2007]), cuyo propósito último es motivar el baile de la juga frente al pesebre. Este baile se hace en fila india, siguiendo movimientos sinuosos que coordina un líder espontáneo. Después de varias horas de celebración, algunos de los asistentes se marchan a sus casas. Otros se reúnen a bailar salsa o vallenatos en las casetas aledañas que se montan para la ocasión, mientras las síndicas, capitanas y cantoras bailan y cantan *jugas* hasta el amanecer.

Música para velorios

Un segundo contexto donde se interpreta música tradicional en Villa Rica son los velorios de adultos y de niños, estos últimos conocidos como *bundes*⁶. En ambos casos hay acompañamiento vocal a cargo de una o más cantoras, y en el caso de los *bundes* se incluye una tambora.

El *bunde* es un acto social al que asisten familiares, vecinos, amigos y gente cercana a la

familia, sin distinción de edad. Cuando muere el menor, padres y padrinos disponen de su casa para hacer la velación; es necesario un recinto amplio —generalmente la sala o uno de los espaciosos patios que son habituales en Villa Rica—, donde puedan ubicarse el féretro, asientos o bancas de madera, y donde, además, puedan bailar los asistentes. También, debe contarse con un generoso acopio de café negro, comida y aguardiente que acompañe a los asistentes hasta el día siguiente.

Los *bundes* es cuando se muere un niño. Entonces se llama a los testigos, se les avisa, se busca una mesita, se buscan dos velas, dos botellas con las velas, flores, y se pone una camita encima del ataúd. Luego llega la gente y se consigue la tambora, se consigue aguardiente y se canta *Para bien al niño*. De allí pa'llá ya se sigue hasta la madrugada, hasta el otro día con la gente que aguante. (LD, mujer, 72 años)

Al principio de la reunión hay nostálgicos cantos de despedida, marcados por la tambora en un cadencioso tiempo similar al del vals. En ocasiones se presentan improvisaciones, que incluyen el nombre de la madre y hacen alusión a las diferentes razones para la partida del niño. Más tarde en la noche, el repertorio varía para incluir *jugas de bunde*, cantos mucho más alegres y acompañados por la tambora en un tiempo sincopado similar al de las *jugas de adoración*. Se trata de música para bailar y, al igual que las *jugas de adoración*, tienen una estructura de pregunta y respuesta. El *bunde* concluye a la mañana del día siguiente, cuando los asistentes se retiran y los deudos se dedican a organizar los preparativos para el entierro del angelito.

.....

6. El término *bunde* tiene una doble connotación: es al mismo tiempo el nombre del velorio de un pequeño y el nombre del género musical propio del velorio. Por claridad dentro del texto hablaremos de *bundes* para referirnos a la primera acepción y de cantos de *bunde* para la segunda, aunque en Villa Rica se utiliza el mismo término para ambos casos.

Los velorios de las personas adultas son hechos sociales que también incluyen acompañamiento musical y lírico, pero que no tienen el baile ni el acompañamiento de tambora presente en los velorios de niños. Al igual que en los bundes, los deudos preparan una habitación de la casa que recibirá a los visitantes, con un altar organizado con diferentes elementos en torno al féretro. Durante la primera noche, las cantoras rezan y cantan salves, especie de letanías en rima y de estructura responsorial. El velorio continúa hasta el amanecer, con rondas periódicas de aguardiente en pequeñas copas y con café. Ya sin el alcohol y sin las salves, el mismo ritual se repite durante las ocho noches siguientes hasta completar el novenario. Tanto los bundes como los velorios de adultos siguen vigentes en Villa Rica.

Música para los amigos y el trabajo

La tradición de práctica musical vocal en Villa Rica tuvo otro importante espacio de consolidación en diversos espacios de reunión con amigos o de trabajo, entre los que sobresalen las *quemas*, los *bailes de socio* y las jornadas de cosecha en las fincas familiares.

Las quemas eran homenajes musicales que un amigo (hombre o mujer) le hacía a otro a manera de desagravio por alguna ofensa menor. Consistía en llegar de sorpresa y pasada la media noche a la casa del agraviado; llevaba músicos, bebida, pólvora y amigos para poder saldar la afrenta en medio del baile y el jolgorio. Más que serenatas, era una pequeña fiesta repentina que generalmente duraba hasta la mañana siguiente. Cuando alguien decidía hacerle una quema a un amigo dejaba entrever su intención durante visitas anteriores o con mensajes por medio de terceros:

Digamos que un día yo paso por su casa y usted está medio sentido conmigo, me saluda frío y no me hace la charla. Entonces yo digo “le voy a hacer una quema a mi compadre”. Entonces yo vuelvo a pasar en la semana, lo vuelvo a saludar y miro la sala o sobre todo le miro el solar desde afuerita y le digo

que tan amplia, que bueno para hacer alguna cosa. O le mando a decir con la hija que se alisten, que de pronto les llega una sorpresa. Y entonces uno ya sabía “mi comadre me va a hacer una quema”. En mi casa una vez le hicieron una a mi mamita (abuela) Magdalena; ella se enteró y nos pasamos dos días barriendo ese solar y lavando todo por si acaso. Y en la madrugada, fijo, sonaron los cohetes y mi mamita bailó hasta decir no más. (AO, mujer, 89 años)

Otro espacio con igual importancia para la socialización eran los llamados *bailes de socio*. Éstos eran fiestas que se realizaban los fines de semana en los espaciosos patios de las casas de Villa Rica y de muchas de sus veredas. Se constituyeron en un valioso espacio de interacción en torno a la música en vivo, que les ofrecía la posibilidad a los jóvenes en edad de tener novio de encontrarse con sus congéneres en condiciones aceptables para los familiares mayores.

Finalmente, estaban las jornadas de cosecha en fincas familiares. A diferencia de las quemas y los bailes de socio, estas reuniones no tenían como fin último socializar en torno a la música, pero sí incluían cantos liderados por las mujeres y acompañados por niños que eran llevados a la jornada.

Yo ya desde los ocho años o antes trabajaba en la finca de mi mamita. Y ya señorita íbamos con otras niñas a coger cacao, que era lo que se daba por acá. Eso era cosa de mujeres porque los hombres han sido malos para coger cacao, se enredan y no lo hacen bien. En eso a uno se le iba el día entero de finca en finca. Eso cantábamos cosas que uno se sabía y hacía más alegre el ratico. Era música para el amor, canciones que uno escuchaba en los bailes, o a veces le traían cancioneros del Puerto [Puerto Tejada] o de Cali y uno les ponía la música. (AO, mujer, 89 años)

En las quemas, los bailes de socio y las jornadas de laboreo se combinaban distintos géneros musicales: jugas de bunde, torbellinos y *canciones*. Este último género, llamado así por las cantoras, plantea un caso muy interesante, pues se trata en realidad de

adaptaciones de música popular comercial (tangos, boleros y guarachas), a las cuales se tenía acceso por medio de cancioneros o de oídas en un viaje que se hiciera a centros urbanos aledaños, como Puerto Tejada o Cali. Las características de estos espacios y la música involucrada sólo pudieron reconstruirse a partir de testimonios, pues lastimosamente han desaparecido de Villa Rica.

Clarinetes y serenatas con tambora: actividad económica en torno a la música tradicional

Luego de presentar la música tradicional de Villa Rica, pasaremos a un segundo aspecto asociado con los procesos de producción cultural: las actividades de emprendimiento que se dan de forma paralela a estas prácticas musicales. Nos referimos específicamente a diferentes iniciativas que implican intercambio de dinero en efectivo y que buscan la obtención de ganancias particulares. Si bien en el contexto de las músicas tradicionales en Villa Rica hay distintas actividades de este tipo, nos centraremos en aquellas relacionadas directamente con la interpretación musical; a saber: la oferta de servicios de acompañamiento musical, en especial por grupos de música de viento, y las serenatas para quinceañeras, acompañadas con tambora⁷.

Pagar por la música: servicio de acompañamiento musical

Las adoraciones del Niño Dios pueden dividirse en dos grandes momentos: la etapa de preparación de las fiestas (que puede extenderse por seis meses) y la etapa de *adoración* propiamente, que consta de todo un sábado con su noche y la madrugada del domingo. Es en esta segunda etapa donde se ha presentado de tiempo atrás la alternativa de emprendimiento que describimos aquí: la oferta por parte de músicos de viento que acompañan la celebración.⁸

Este acompañamiento puede ser individual o colectivo, dependiendo del dinero disponible. En el primer caso, habitualmente se contrata a un clarinetista o un trompetista de la región, cuya tarifa

en la actualidad oscila entre \$50.000 y \$70.000 pesos colombianos por presentación. En el segundo caso se contrata a un conjunto de entre cinco u ocho músicos, cuya tarifa oscila entre \$100.000 y \$250.000 pesos colombianos por presentación. Según testimonios, la costumbre de contratar músicos para acompañar la jornada de *adoración* se puede rastrear hasta principios del siglo pasado, cuando las agrupaciones de mayor reconocimiento provenían del vecino municipio de Puerto Tejada:

El otro asunto de la Adoración era conseguir los músicos, porque uno tenía que poder bailar y eso sin clarinete no se puede. Adoración sin músicos no se puede.

Pregunta: ¿Dónde conseguían esos músicos?

Pues músicos ha habido siempre y en toda parte, Villa Rica ha tenido buenos músicos y en las veredas la gente sabe tocar sus instrumentos. Pero ya para las Adoraciones uno trataba de esmerarse y traer a los mejores, a los que fueran efectivos y se supieran las jugas y todo... Los mejores estaban en el Puerto (Puerto Tejada, Cauca). A uno le tocaba reservarlos con tiempo porque eran muy ocupados y todo el mundo los quería para hacer las Adoraciones.

Pregunta: ¿Y en la Adoración de 2004 trajeron músicos?

Yo no me acuerdo. Bueno, sí trajeron músicos pero ya no los del Puerto, los que yo conocía. Esos se murieron (risas). Vinieron otros señores como que de Santander o de Caloto. Tocan bien, pero también tocan otras cosas entonces a veces la cosa

.....

7. Dentro de las actividades de emprendimiento no musicales está la venta de comida, refrescos y bebidas alcohólicas, y la oferta de servicios de diversión, principalmente juegos de azar y espacios de baile. Ambos casos están ligados al contexto social de las adoraciones del Niño Dios.

8. Cabe aclarar que tanto en la etapa de preparación como en las jornadas de adoración también participan percusionistas como acompañantes, en especial tamboreros. Debido a que éstos no cobran por su presencia en los ensayos y en la celebración, no se incluyen dentro de dicha categoría de emprendimiento. Sin embargo, como se describe más adelante, recientemente han surgido iniciativas de emprendimiento que ofrecen servicios pagos de acompañamiento con tambora en nuevos contextos.

se pone como una fiesta, como más para bailar. Y la gente brincando como caballo. Así no era antes. Antes eran puro personal que era efectivo para la Adoración. (TB, mujer, 87 años)

El grupo al que hace alusión la cantora entrevistada que acompañó las últimas adoraciones en Villa Rica, en 2004, es el mismo que animó las celebraciones en Santander de Quilichao, Caloto y Quinamayó (Valle) durante la temporada del estudio que condujo a este artículo (2007-2008). La Banda Papayera Quilichao, presidida por el clarinetista caucano Ovidio Dinás, residente en Santander de Quilichao. Esta agrupación, muy activa en la región del norte del Cauca y sur del Valle durante la temporada de adoraciones, consta de trompeta, saxofón alto, clarinete, trombón, redoblante (también llamado caja), bombardino, tuba y bombo con platillos (también llamado batería).

Según el estudio de Paloma Palau (2007), este formato específico de acompañamiento musical es de reciente aparición en la región, pues no aparecen alusiones a agrupaciones con formaciones similares o tan nutridas en la bibliografía histórica sobre el norte del Cauca y el sur del Valle. El elevado número de músicos y la variedad de instrumentos puede relacionarse con garantizar la versatilidad de la agrupación para poder acompañar otras actividades sociales por fuera de la temporada de adoraciones.

En la actualidad, no hay músicos de viento en Villa Rica que participen en las adoraciones, y no hubo mención sobre músicos de viento en sus veredas aledañas. La investigación permitió establecer, sin embargo, que Villa Rica tuvo en algún momento un grupo importante de músicos de viento y de cuerda. Al respecto se manifiestan dos cantoras:

AO (mujer, 89 años): Acá había un señor que tenía una música. Él era el jefe de la música que tenía, se llamaba José Aníbal Lobo, y él tenía una música de viento completa toda.

Pregunta: ¿Y ellos iban a los bailes?

AO: Iban a los bailes y a las quemas si uno los convenía. Ahora, los matrimonios les daban mucho

qué hacer. La gente se casaba y esa música de viento estaba tocando, ese baile de esos novios.

Pregunta: ¿En los matrimonios había música también?

AO: Sí, había música de los novios.

Pregunta: ¿Cuál era la música de los novios?

AO: Por ejemplo, se casaban el viernes, y el viernes a amanecer sábado era la fiesta de la novia, y el sábado a amanecer domingo era la fiesta del novio. Y bailaban: bolero, guaracha, tango. Canción...

Pregunta: ¿Y qué tipo de músicos había?

AO: Músicos de viento, músicos de cuerda. Había clarinete, trompeta... bandolín.

Pregunta: ¿Y esos músicos de dónde venían?

TB (mujer, 87 años): De acá, de Villa Rica. Era gente de aquí que los papás de la novia contrataban. Pero ellos luego seguían en la fiesta así no les pagaran porque eran de acá. Es que aquí había música de viento, muy buena, pero se acabó.

Pregunta: ¿Recuerda algún nombre de esos músicos?

TB: Pues José Aníbal Lobo, el jefe de los músicos. También Benito Lasso, Marcilio Possú. Y Uriel Lobo, que él era el que tocaba la tambora. Ese es el único que queda vivo y hoy vive en el Puerto (Puerto Tejada).

La actividad de los músicos de viento y cuerda de Villa Rica habría girado, según esto, en torno a espacios sociales como las quemas y bailes de socio. Como se dijo en la sección anterior, dichas instancias de práctica musical desaparecieron y ya no se encuentran en Villa Rica. Sin embargo, a principios de 2009 pudimos conocer de primera mano una iniciativa de emprendimiento que lleva poco tiempo, pero que retoma de alguna manera dinámicas propias de las desaparecidas quemas: las serenatas para quinceañeras, acompañadas con tambora.

Serenatas “al amanecer”: nuevos servicios de acompañamiento musical

Según los participantes entrevistados, la primera de estas serenatas surgió de forma espontánea a mediados de mayo de 2009, cuando un joven

de Villa Rica se lamentaba por no tener dinero para traerle desde Cali una serenata de mariachis a su novia, quien cumpliría quince años al final del mes. YD, tamborero de 27 años e intérprete de la tambora en la mayoría de las grabaciones que se realizaron en esta investigación, comentó con sorna que no le quedaba otra alternativa que darle una serenata con tambora. El chiste se convirtió en realidad dos semanas después, cuando el atribulado novio buscó a YD en la víspera del cumpleaños y le ofreció unos pocos pesos para que lo acompañara a cantarle a su novia. Entusiasta y ampliamente popular, YD no tuvo dificultad para reunir un grupo con el que se dirigió a la casa de la homenajead:

YD (*hombre, 27 años*): al principio yo lo hice por seguirle la cuerda al hombre, me dio pesar que no pudiera llevarle un grupo de Cali y que quedara mal. Lo que me pagó fue poquito pero yo igual le colaboré y reuní al personal, jóvenes que se sabían las jugas. Cuando llegamos allá era como la una de la mañana y ya nos habíamos tomado unos aguardientes. Era yo solito con la tambora y como diez amigos para cantar.

Pregunta: ¿Y qué cantaron? Yo no recuerdo ninguna joga de quince años.

YD (*risas*): Claro, claro, no hay, es que no hay. Pero ya a esa hora a mí se me ocurrió arrancar con Al amanecer, que se la sabe todo el mundo. “Amanece y amanece, al amanecer” [canta]. Y eso cogió fuerza porque esa joga se la sabe todo el mundo. Y luego cantamos otra y otra, y cuando nos dimos cuenta la mamá abrió la puerta y eso se metió medio mundo a esa sala y seguimos para el patio. Ahí nos quedamos cantando y bailando hasta pasadas las cinco de la mañana. La familia hizo una seca con atún y tomate, y agua fresca para todos. Estuvo muy bueno.

Pregunta: ¿Ha vuelto a haber serenatas?

YD: Después de eso otras dos. En esas no nos amanecimos tanto pero igual la muchacha quedó contenta. Y ya me anunciaron que me esperan para una en agosto [*risas*].

Aunque incipientes y asociadas con un agente local en particular, consideramos importante incluir las serenatas dentro de la categoría de actividades de emprendimiento en torno a la música tradicional en Villa Rica, por dos razones. Primero, en términos estrictos es una actividad de emprendimiento cultural, según los parámetros planteados por Ellmeier:

Los emprendedores culturales son aquellas personas que trabajan bajo *nuevas* formas de empleo y ocupación en los distintos sectores creativos [las artes, la cultura, los medios], y en particular a aquellas con características atípicas con respecto a formas establecidas: flexibilidad, movilidad, trabajo por proyectos, contratos a corto plazo, y actividades voluntarias o de baja remuneración. (Cursivas mías) (2003, p. 10)

Como vemos, estas serenatas contemplan la ocupación en un sector creativo y lo hace con características atípicas respecto a otras actividades comerciales establecidas, como flexibilidad y baja remuneración.

Segundo, las serenatas cobran particular interés en cuanto combinan las características de otras prácticas culturales y otorgan nuevos significados a los elementos que las componen. Vemos, entonces, que se combina la lógica de los músicos de acompañamiento que se contratan para las jornadas de adoración y que es propia del campo de producción masiva (hay un pago por la presencia del tamborero), con la lógica solidaria de las quemas, los bailes de socio y los bundes, más propia del campo de la producción restringida (más aún, el pago obtenido no compensa las horas de dedicación y se relativiza la idea del cobro por horas, pilar de la lógica económica de los músicos de alquiler). Se observa, también, de forma clara el surgimiento de un nuevo contexto, donde se interpreta el repertorio musical tradicional; sólo el tiempo dirá si se consolida, como ocurrió con las adoraciones, los bundes, las quemas y los bailes de socio.

Análisis

Predominancia del subcampo restringido de producción cultural

En términos generales, las diferentes prácticas musicales tradicionales en Villa Rica se han mantenido dentro del subcampo restringido de producción cultural, donde según Bourdieu (1995), los agentes establecen una dinámica regida por ellos mismos, de acuerdo con las diferentes formas de capital simbólico al que tienen acceso, como el prestigio y el reconocimiento. Esto contrasta con las prioridades dentro del campo de producción masiva, donde rigen las lógicas establecidas por el mercado y se aspira a consolidar otras formas de capital, como el económico.

Lo que se observa en este caso es un interés por parte de los diferentes agentes locales en lograr un mejor posicionamiento dentro del subcampo, por medio de la obtención de un capital simbólico que se manifiesta de varias maneras. Está, por una parte, el prestigio que algunas cantoras y músicos detentan como conocedores de los secretos de los géneros tradicionales y de los diferentes elementos que deben estar presentes en los contextos de ejecución: saberse las canciones, poder improvisar, conocer los detalles de los rituales donde se interpreta cada pieza y diferenciar los géneros son algunos de los atributos en juego. Si bien en la mayoría de los casos este prestigio va de la mano con la edad (los “maestros” son personas mayores), hay interesantes excepciones, como la del tamborero YD, quien, a pesar de sus escasos 27 años, es respetado como un conocedor de las tradiciones.

Una segunda manifestación de este capital simbólico es el prestigio que va asociado con la mayor o menor trayectoria como organizadores de adoraciones del Niño Dios en el municipio. La pugna por esta forma particular de capital es la que subyace en la tensión entre los pobladores de El Terronal y El Centro, dos sectores del municipio de Villa Rica. Si bien los habitantes de El Centro han sido mucho más protagónicos en recientes festivales y muestras culturales, ambos grupos

reconocen que El Terronal tiene una trayectoria más amplia como epicentro de adoraciones y hogar de encoradoras e instrumentistas. Ahora bien, el caso del recientemente reactivado grupo de cantoras de Villa Rica es interesante, porque combina participantes de los dos sectores, ensaya en un centro comunitario ubicado en El Terronal y tiene como tamborero principal a YD, un habitante de El Centro. Se aprecia, entonces, gran dinamismo dentro del subcampo de producción restringida y el establecimiento de nuevas relaciones entre los actores musicales locales.

Zonas intermedias entre los subcampos de producción cultural

Es importante señalar, sin embargo, que esta predominancia de las actividades dentro del subcampo restringido no excluye las conexiones con el subcampo de producción masiva. Existen numerosos vasos comunicantes entre los dos subcampos y un tránsito que se da en zonas intermedias, donde se combinan las diferentes lógicas propias de cada subcampo. Señalaremos a continuación tres de estas zonas intermedias.

La primera es la de las quemas, los bailes de socio y las jornadas de cosecha, donde se interpretaba un género propio de estos espacios, conocido como *canción*. Se trata, como explicamos anteriormente, de piezas inspiradas en canciones escuchadas en la radio, en discos de acetato o retomadas de cancioneros, y adaptadas por las cantoras a su propio estilo de interpretación. Si bien podría argumentarse que el hecho de tratarse de música popular (entendida aquí en el sentido propuesto por Booth y Kuhn [1990] de música difundida a través de medios de comunicación y con fines de comercialización) y no de su propia autoría les resta mérito a estas interpretaciones, conviene recordar que estamos hablando de una tradición de práctica musical vocal, donde lo relevante no es la propiedad intelectual sobre los cantos, sino el hecho mismo de cantar, y hacerlo de la mejor manera posible, al punto que otorga prestigio colectivo y reconocimiento entre la comunidad.

Desde este punto de vista, los espacios de esparcimiento con los amigos eran, al mismo tiempo, lugares privilegiados para mejorar técnicas de canto, definir el estilo personal y darse a conocer como una buena cantora. No es extraño, entonces, encontrar que, generalmente, las mejores encoradoras de jugas de adoración, cantos de bunde y salves tengan, además, un amplio repertorio de tangos, boleros y guarachas, que despliegan con orgullo cuando tienen la oportunidad. Es el caso de la reconocida encoradora LD, ya en sus setenta, quien con unos aguardientes pasa de entonar los versos de la joga de adoración *Al amanecer* a deleitar al auditorio con una canción, que es en realidad el tango *No me escribas*, compuesta por Juan Andrés Caruso y Agustín Bardi, en 1928. Lastimosamente, estos espacios desaparecieron y, con ellos, la práctica musical asociada.

Una segunda zona intermedia entre los subcampos son las adoraciones del Niño Dios, en cuanto permiten la interacción con los músicos de acompañamiento que se contratan para la ocasión. Como ya se dijo, la presencia de estos músicos era y es habitual en toda la región, y, al mismo tiempo que animan las jornadas de adoración, participan en fiestas y festivales como orquesta invitada. Esto es relevante para la interacción entre los campos por dos razones: primero, al cobrar por su participación, pero, al mismo tiempo, ser referentes y piezas clave para la interpretación del repertorio tradicional, combinan las lógicas propias del subcampo de producción masiva y del de producción restringida; segundo, su permanente tránsito entre el repertorio tradicional y los repertorios comerciales puede permitir la introducción de elementos musicales (de interpretación, por ejemplo) que, en el largo plazo, podrían modificar las piezas tradicionales. Afortunadamente, este contexto de ejecución permanece vigente en la actualidad y ofrece enormes posibilidades de documentación y análisis para estudios que quieran seguir la línea de otros trabajos, como el de Portes (1986a), Palau (2007) y el presente estudio.

La tercera zona intermedia es la de las serenatas. Al igual que las jornadas de adoración, las

serenatas combinan lógicas de los dos subcampos y tienen el mérito particular de retomar elementos de las desaparecidas quemas y bailes de socio. Aunque es muy temprano para considerarlas un contexto de ejecución musical consolidado, convendría hacerles seguimiento y explorar si existen en la región otros casos donde la música haya ido encontrando nuevos espacios.

Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos explorado diferentes elementos que forman parte del panorama musical del municipio de Villa Rica, al sur del valle geográfico del río Cauca. Inicialmente, se identificaron y describieron tres contextos sociales y las correspondientes prácticas musicales tradicionales: fiestas religiosas (adoraciones y fiesta de Reyes), velorios (bundes y salves) y encuentros de socialización (quemas, bailes de socio y cantos de laboreo). Hecho esto, describimos algunas actividades de emprendimiento que se dan de forma paralela a estas prácticas musicales. Si bien en el contexto de las músicas tradicionales en Villa Rica hay distintas actividades de este tipo (iniciativas que implican intercambio de dinero en efectivo y que buscan la obtención de ganancias particulares), el artículo se centró en aquéllas relacionadas directamente con la práctica musical: la oferta de servicios de interpretación musical (grupos de música de viento) y las serenatas para quinceañeras acompañadas con tambora.

A la luz de los planteamientos de Pierre Bourdieu (1995) sobre la producción cultural y los subcampos restringido y masivo donde ésta ocurre, el texto conduce a dos conclusiones. Primero, que las prácticas musicales tradicionales en Villa Rica se dan, principalmente, en el subcampo de producción cultural restringida, caracterizado por un interés en lograr el reconocimiento entre los mismos agentes que participan de la producción del propio campo (otros músicos y miembros de la comunidad que reconocen el valor simbólico de la práctica musical), y por la experimentación y la fuerte vinculación entre la obra y el autor (algo que

se aprecia en las improvisaciones que ocurren en los cantos de bunde, por ejemplo).

Segundo, esta inclinación hacia el subcampo de producción restringida no obsta para que haya una comunicación con el otro subcampo. De hecho, el material empírico muestra que, de tiempo atrás, existe un permanente tránsito de los agentes culturales entre los dos subcampos, y permite ver que esta intercomunicación se da en zonas intermedias donde se combinan las lógicas propias de cada uno.

Esta mirada a las prácticas musicales tradicionales en Villa Rica continúa la línea de otras investigaciones sobre producción cultural y música. Por una parte, sugiere enfocarse en las distintas formas de capital que están en juego dentro de los diferentes procesos de producción musical que ocurren en el país y donde son tan importantes los creadores como las audiencias, considerando que los miembros de estas últimas pueden ser a su vez creadores (como ocurre en el subcampo restringido) o integrantes de un público que se mueve de acuerdo con otras lógicas (como ocurre en el subcampo masivo). Segundo, relativiza las concepciones sobre la “pureza” de las *prácticas musicales tradicionales*, entendida como una oposición a los valores predominantes en el subcampo masivo (búsqueda de un lucro personal, influencia de repertorios comerciales, etc.). Esto es de particular relevancia para el análisis de los retos que enfrentan las industrias culturales al momento de integrar las músicas tradicionales a circuitos amplios de divulgación y promoción.

Finalmente, al combinar metodologías propias de los estudios en comunicación, la antropología y la musicología, el artículo propende por enfoques metodológicos multidisciplinares al momento de abordar los complejos procesos de creación, comunicación y discusión que se dan en torno a las prácticas musicales contemporáneas.

Referencias

- Angulo, M. E. (2005), “Creando y recreando la voz de los abuelos”, en *Encuentro Internacional de Historia Oral ‘Oralidad y archivos de la memoria’*, s. l., Colectivo Historia Oral, Asociación Pedagógica APPTOS.
- Aprile, J. (1994), *Los pueblos de negros caucanos y la fundación de Puerto Tejada*, Cali, Gobernación del Valle del Cauca.
- Aristizábal, M. (2005), “Las fiestas de ‘adoración al niño’ en Quinamayó-Colombia. ¿Evidencia de resistencia cultural o estrategia política para ganar reconocimiento?”, en *Conferencia en Coloquio IDYMOV ‘Construir y vivir la diferencia. Los actores de la multiculturalidad en México y Colombia’*, México, CIESAS-IRDI-CANH-CEMCA-CREDAL.
- Arocha, J. (1995, junio), “Unidades de producción nortecaucanas (Colombia): modernización y funcionamiento”, en *América Negra*, núm. 9, Pontificia Universidad Javeriana.
- Atencio, J. y Castellanos, I. (1982), *Fiestas de negros en el norte del Cauca: las adoraciones del Niño Dios*, Cali, Universidad del Valle.
- Bermúdez, A. (1997), “Cimarronismo, costumbre y cultura en Puerto Tejada”, en Zuluaga, F. y Valencia, A. (ed.), *Puerto Tejada 100 años*, Puerto Tejada, Alcaldía Municipal.
- Booth, G. D. y Kuhn, T. L. (1990), “Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music”, *The Musical Quarterly*, vol. 74, núm. 3, pp. 411-438.
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Caicedo, M. (2003), “Descomposición de la economía campesina y condición de la mujer en el norte del Cauca”, en *Anuario de Investigaciones*, núm. 3, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle.
- Colmenares, G. (1983), *Cali: terratenientes, mineros y comerciantes (Siglo XVIII)*, Bogotá, Banco Popular.
- De Garay, A. (2000), “La glocalización de la producción y el consumo cultural en México” [en línea], disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.htm>, recuperado: 10 de noviembre de 2005.

- De Roux, G. y Yunda, A. C. (2001, octubre), “Procesos, políticas y coyunturas regionales y sus efectos sobre el campesinado”, en *Anuario de Investigaciones*, núm. 1, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle.
- Díaz de Zuluaga, Z. (1983), *Guerra y economía en las haciendas: Popayán 1780-1830*, Bogotá, Banco Popular.
- Ellmeier, A. (2003), “Cultural Entrepreneurialism: on the Changing Relationships Between the Arts, Culture and Employment”, en *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 9, núm. 1, pp. 3-16.
- Jaramillo Uribe, J. (2001), *Ensayos de historia social*, Bogotá, Cesó, Uniandes, Banco de la República, Icanh, Colciencias, Alfaomega.
- Lewis, G. (2005), “Dirt Roads and White Lines: Identity and Place in the Country Sound of the Other California”, en *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, núm. 5.
- Martin, P. (1995), *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester, MU Press.
- Meintjes, P. (1990), “Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning”, en *Ethnomusicology*, vol. 34, núm. 1, pp. 37-73.
- (2003), *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham, Duke University Press.
- Mina, M. (1975), *Esclavitud y libertad en el valle del río Cauca*, Bogotá, Ediciones La Rosca.
- Palau Valderrama, P. (2007), *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las adoraciones del niño Dios en el norte del Cauca y sur del Valle* [tesis de maestría], Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Maestría en Música con énfasis en Musicología.
- Portes de Roux, H. (1986a), “Las adoraciones nortecaucanas del Niño Dios: un estudio etnomusicológico” [inédito].
- (1986b), “Música religiosa de negros nortecaucanos en las voces de las cantoras de Mingo” [LP], Universidad del Valle, Fundación para la Promoción de la Investigación y la Tecnología, Banco de la República.
- Rasmussen, L. (1995), “From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia”, *Popular Music*, vol. 14, núm. 2, pp. 241-256.
- Sevilla, M. (2008), “La música del país vallenato: Acuerdos y divergencias en torno a los símbolos musicales de identidad”, en Pereira González, J. M.; Villadiego Prins, M., y Sierra Gutiérrez, L. I. (eds.), *Industrias culturales, músicas e identidades. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad, cultura*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Urrea, F. y Hurtado, T. (1997), “Puerto Tejada: de núcleo urbano de proletariado agroindustrial a ciudad dormitorio”, en Zuluaga, F. y Valencia, A. (ed.), *Puerto Tejada 100 años*, Puerto Tejada, Alcaldía Municipal.
- Wade, P. (2000), *Music, Race and Nation: música tropical en Colombia*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1998), “Music, blackness and national identity”, en *Popular Music*, núm. 33, pp. 47-72.