



Documentos de investigación

PALOMA MUÑOZ

Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: Paisaje sonoro del sur del Cauca
Tension between “traditional music” and “popular music”: Mapping the sounds of southern Cauca

GOTZON TORAL MADARIAGA, JON MURÉLAGA Y NEREIDA LÓPEZ VIDALES

Comunicación emocional y miedo escénico en radio y televisión
Emotional communication and on-stage panic in radio and television

ADRIANA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, RICARDO RODRÍGUEZ QUINTERO Y MANUEL SEVILLA

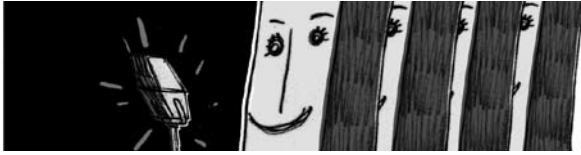
Más televisores que televisión: Espacios domésticos y televisión en Cali entre 1954 y 1970
More tubes than television: Domestic spaces and television in Cali between 1954 and 1970

NINA CABRA

Las voces de la organización
The voices of the organization

LUIS IGNACIO SIERRA

“Despuntar de un sueño” (entrevista)



Tension between “traditional music” and “popular music”: Mapping the sounds of southern Cauca

The article approaches practices of consumption and cultural production of popular music (a genre of its own in Colombia) in several areas of the southern department of Cauca, Colombia (municipalities of Mercaderes, El Patía, La Sierra and Rosas), explores the formation of musical identities, and discusses theories, concepts and actions regarding the role of musical practices as the expression of cultural knowledge in the region. The analysis of collected data evidences the tension between the categories of “traditional music” and “popular music”. The discussion combines elements from contemporary ethnomusicology, understood as the study of music in culture and as the study of cultural dimensions of musical expressions.

Keywords: Folk Music, ethnomusicology, Cauca, Macizo colombiano, sonorities

Submission date: October 11th, 2007

Acceptance date: March 25th, 2008

A partir de una aproximación al consumo y producción de música popular en distintas zonas del departamento colombiano del Cauca (municipios de Mercaderes, El Patía, La Sierra y Rosas) el artículo explora la conformación de identidades musicales y confronta teorías, conceptos y actuaciones respecto a las prácticas musicales como manifiesto de los saberes culturales que se dan en la región. De la recolección y análisis de la información surge la tensión de las categorías de “música tradicional” y “música popular”. El análisis combina elementos disciplinares de la Etnomusicología contemporánea, entendida como el estudio de la música en las culturas y de las dimensiones culturales de las expresiones musicales.

Palabras Clave: Música popular, despecho, etnomusicología, Cauca, Macizo colombiano, sonoridades.

Recibido: Octubre 11 de 2007

Aceptado: Marzo 25 de 2008

Origen del artículo

El artículo resulta de una investigación realizada en el marco del convenio inter-administrativo suscrito entre la Universidad del Cauca y la Gobernación del departamento, cuyo objetivo era el de indagar por los sentidos y representaciones que los diferentes actores sociales tienen del Cauca actual, para generar procesos institucionales y comunales que contribuyan en la reconstrucción del tejido social, entendido este como una estrategia de conectividad.

Tensión entre las “músicas tradicionales” y las “músicas populares”: Paisaje sonoro del sur del Cauca

La región del sur del **Cauca**

Incursión con “el malabarista conductor”

Desde mi asiento, en la buseta que viaja rumbo al sur del Cauca, observo al chofer, un hombre que puede tener entre 35 o 40 años de edad. Como con un malabarista conductor que hace piruetas con las manos, trata de sostener con la mano izquierda el volante para manejar el vehículo; mientras, con la mano derecha y a tientas, intenta buscar entre una caja de discos compactos aquel que nos servirá de compañía durante el trayecto de viaje. Por la expresión de su rostro intuyo que la música que escogió lo acompañará más a él que a sus pasajeros, pues nos aguardan todavía tres horas para llegar a nuestro destino.

Me sorprende ver cómo con una facilidad increíble detecta el CD de sus gustos musicales. Pareciera que sus dedos tienen ojos, pues con una habilidad asombrosa lo apea y lo introduce en el equipo de sonido del carro. En ese instante, me vi rodeada de un sonido estruendoso. Ahí comenzaba mi actividad itinerante de musicóloga, el percibir la realidad sonora que viven en la actualidad la mayoría de nuestros pueblos caucanos y, por qué no colombianos. Pude percatarme del campo polé-

mico del mundo musical que se nos avecinaba, así como las implicaciones políticas contemporáneas mundiales con sus categorías de mercado respecto a las músicas locales. Ese malabarista conductor, que desde su tecnología y su filosofía popular nos introducen en las sonoridades que la gente construye y significa.

“Es que en la vida siempre había perdido yo y ya era justo que ganara algo en la vida y ahora sabrás lo que duele al corazón, que es ultrajado con engaños y mentiras” (*Por los caminos del Cauca*, 1996). Este fue el tema musical que empezó a sonar a todo volumen. Después, con el tiempo, pude comprobar que se trataba de un cantante caucano conocido como “El Quilichagüño de Oro”, quien se llamaba Floro Ruiz, y quien luego se lo cambió por Dubán Felipe, como nombre artístico, influenciado por una telenovela del momento y que adquirió en el concurso de música carrilera que organiza anualmente radio Súper Popayán, una emisora local de amplitud modulada, de audiencia popular y campesina en el Cauca; emisora pretexto de la que hablaré más adelante por sus implicaciones en la movilidad de la música en la actualidad en el departamento y que implica comprender el papel que desempeñan los medios y la tecnología en la resignificación sonora cultural. Este cantante, como muchos otros, se ha convertido

.....

* **Paloma Muñoz.** Colombiana. Licenciada en música con especialización en gerencia y gestión cultural, y maestría en educación y desarrollo humano. Profesora del Departamento de Educación y Pedagogía, Universidad del Cauca y asesora en el sector público y privado para el tema de formación en artes y gestión cultural. Sus temas de investigación y publicaciones han girado en torno a las músicas tradicionales y populares del suroccidente colombiano, con particular énfasis en aspectos de educación, etnicidad y consumo cultural. Produce y dirige desde 2005 un magazín cultural radial en Popayán. **Correo electrónico:** tmunoz@unicauca.edu.co.

en ídolo de sintonía radial y de presentaciones en las ferias agropecuarias en estos pueblos del sur, como exponente de la música popular.

Esta fue una de las conexiones temáticas que abordé en el trabajo investigativo, pues el fenómeno denominado *música popular* y *música tradicional* es el tema en tensión de las identidades culturales en el Cauca, pero específicamente como unidad de población investigada, el sur del Cauca, en cuanto a lo musical se trata. Como unidad de trabajo elegí los municipios de Mercaderes, El Patía, La Sierra y Rosas; cuatro municipios de los cuales, dos tienen que ver con el gran Valle interior y dos como muestra representativa del macizo colombiano, ubicados estos en el sur del departamento.

Mercaderes

A nuestro arribo a unas tierras agrestes del sur del Cauca, estaba Mercaderes, un poblado en el que, desde los tiempos precolombinos, según cuentan los pobladores, se reunían los indígenas a intercambiar productos de sapallo y sal y, por eso, se origina su nombre como tierra de hombres de trueque y de mercado.

Este es el pueblo con historia de sembrado de tabaco, donde desde 1950 se instala la Compañía Colombiana de Tabaco (Coltabaco), para impulsar su cultivo y exportación. Por la misma época, las brigadas de servicio de erradicación de la malaria, auspiciadas por la Organización Mundial de la Salud, fumigaban las casas con dicloruro-difenil-tricloroetano (DDT). En principio, la fumigación la hacían con aspersores y luego se fue sofisticando hasta llegar a los carros “Matagatos”, que recorrían las calles y la gente debía dejar las puertas abiertas para que entrara el chorro fumigante. Zancudos, gatos, perros, ratones y cucarachas caían fulminados por el veneno que iba detrás del paludismo.

Mercaderes, El Bordo (cabecera municipal del Patía) y Patía son pueblos diseñados en una calle larga, con casas que se han ido construyendo alrededor del camino real, principio fundador de los pueblos de paso. En tiempos pasados, Mercaderes

fue escenario de comercio por donde transitaba la venta de maíz, pues los campesinos desarrollaban su economía alrededor de este producto andino. Esta gramínea fue de mucha importancia, al punto de que se organizaban fiestas agropecuarias y reinado del maíz; por ello Mercaderes fue decretada en 1963 como la Capital Maicera de Colombia; pero con la construcción de la vía panamericana, que empezó desde los años treinta por motivos de la guerra colombo-peruana en el gobierno de Olaya Herrera, todo empezó a cambiar. Don Federico Ortega, nos relata que un 1 de septiembre de 1932, por la guerra del Perú, comenzó la construcción de la carretera para transportar la tropa colombiana a Puerto Asís. Por eso no es gratuito el tema compuesto por Cruz María Velasco, músico mercadereño: “Vamos a pelear mujeres a defender a Colombia, a matar esos peruanos que son unos marranos” (Ortega, 2007).

Con la construcción de la vía panamericana, Mercaderes fue quedando a un lado territorial y cultural ante el “progreso” inevitable que traería consigo la modernidad. Hoy ya no existen ni Coltabaco ni están los silos de almacenamiento de maíz, ni la asistencia de la gente a esos lugares donde desarrollaban su música —dada la escasez de agua, los pobladores se iban de paseo para lavar la ropa en los ríos. Ahí hacían las grandes parrandas. En esos lugares surgieron muchas de las leyendas de duendes que se llevaban las mujeres bonitas y el encantamiento de los músicos para su destreza—. Hoy Mercaderes tiene una semblanza de pueblo olvidado, igual a la de los poblados de las películas del oeste.

El valle del Patía

Entre Popayán y Pasto hay un valle sin igual, al frente de la imponente cordillera Occidental [...] Valle del Patía tierra de negros valientes, la belleza de este valle que por siempre yo amaré... (CD Patía encanto, 2005, canción 11)

El tema musical de Divo José, compositor patiano, me traslada a recorrer el valle del Patía.

Cronistas como Pedro Ciza de León, Juan de Castellanos, numerosos estudios históricos, tesis de grados y algunas publicaciones sobre el Patía nos confirman datos socioculturales sobre la forma de poblamiento en el valle del Patía. Primero los indígenas y luego los afros (Muñoz, 2001, p. 70). El proceso de poblamiento del valle del Patía por parte de los negros libertos se da hacia el siglo xvii. Con las explotaciones mineras, fue surgiendo en el valle un refugio de libertad para los negros esclavos que huían de las explotaciones de las minas del Pacífico y de los valles andinos. El lugar denominado el Palenque de El Castigo, por lo menos según datos, fue constituido desde comienzos del siglo xvii (aparentemente entre 1635 y 1726), y de ahí debió de surgir El Castigo, localizado en la cima de la cordillera Occidental y al norte de la hoz de Minamá, lugar de difícil acceso que se prestaba para constituirse en palenque (Zuluaga, 1986, p. 84).

El valle del Patía es el lugar de los encantamientos de brujos y pactos con el diablo; de los violines, los bambucos patianos y de las “cantaoras” —mujeres ancianas que se denominan así porque cantan y oran a la vez—; de los gestos y sonrisas coquetos de las mujeres y niños; de los cuerpos morenos que se contonean cadenciosamente con embrujo y elegancia por esa vía calurosa; de la presencia a lado y lado de la carretera panamericana de puestitos de venta de papayas, mangos y sandías; del parque central que tiene como techo unas gigantescas ceibas testigas de un territorio con una historia de cimarrones y palenques; así como de los aguerridos macheteros, habilidosos esgrimistas, temerarios, generadores de grandes y extensas familias de músicos, y por allí pasa el río que lleva su nombre. El valle, en fin, es testigo de la resistencia permanente del patiano ante la represión física e ideológica que históricamente ha tenido contra su permanente anhelo de libertad.

Durante el siglo xx, la sociedad patiana tiene momentos de cambios importantes. Con la Ordenanza 19 del 26 de octubre de 1907 se instituye la población en cabecera del Distrito de Patía, con capital El Bordo. Este poblado sobre la

vía panamericana en una calle larga de comercialización y mercadeo es un punto estratégico que conecta a distintos municipios del sur. Y con ello se le resta importancia a la anterior capital, que era el poblado del Patía. La industrialización de la caña de azúcar en el Valle del Cauca hacia 1950 incorpora mano de obra del Patía y se produce una migración hacia el norte del Cauca, Cali, Palmira, Cerrito, Candelaria y otros sectores de los ingenios azucareros (Ussa, 1987, p. 65).

Rosas

Rosas es un municipio con un pueblo de paso y de descanso para todo aquel que desee hacerlo como en los viejos tiempos, cuando los arrieros que venían de Nariño, especialmente de San Pablo y Pasto, se fueron quedando con su recua de mulas en este reposo obligado, para luego construir pueblo y familia. El pueblo fundado por el general Avelino Rosas, del cual lleva su apellido, dista de Popayán a unos 40 minutos. Es un lugar de historia, de trueque ceremonial de indígenas, mercaderes y héroes por la libertad, considerado hoy como la puerta de entrada al macizo colombiano.

La Sierra

La Sierra Cauca es el municipio ubicado sobre las cordilleras del macizo colombiano, que viene a estar constituido en su mayoría por una población campesina e indígena, que poco a poco, y con la intervención de los programas gubernamentales de erradicación de cultivos, ha empezado un programa de adecuación de nuevos cultivos lícitos. La historia de poblamiento de la Sierra estuvo ubicada, al principio, en la parte baja de la montaña, y por el crecimiento del río San Pedro, los pobladores tuvieron que subir a un lugar denominado Pueblo Viejo. Eran chozas de paja por donde pasaba la ruta del oro hacia Almaguer, pero debido a las guerras de la época entre liberales y conservadores, este pueblo fue quemado y tuvieron que subirse a la sierra, como estrategia de defensa (Noguera,

2007). Ahora la población se encuentra sobre una falla geológica y ha sufrido varios deslizamientos. Los serranos se sienten orgullosos al conservar la espada del general Paulino Vidal, quien fue oriundo de la Sierra.

Las músicas tradicionales

Al adentrarme en las entrevistas con los pobladores y músicos de la región, comienzo a encontrar la tensión musical en este sur. El Cauca, con sus sonoridades ancestrales de bambuco, de tradición étnica con raíces de lucha, resistencia y persistencia, tanto desde los indígenas como desde los afros, ha legado durante siglos tradiciones musicales revestidas de un profundo significado cultural y social. Ese fenómeno musical de comienzos del siglo XIX apareció en el Gran Cauca y se dispersó rápidamente por el sur, incluso probablemente hasta el Perú siguiendo la campaña libertadora (Muñoz, 2001, p. 63). Estas sonoridades están en la polémica, con las llamadas “músicas populares”, que provienen de la sociedad de consumo rururbanas, como dice Juan David Arias:

Palabra que viene de contar dos términos que en principio definen cosas diferentes como la ciudad y el campo, se entienden aquellas prácticas culturales que se desarrollan en un territorio ambiguo y que siendo manifestaciones tradicionales populares campesinas o expresiones de la sociedad de consumo propias de la urbe, tiene sin embargo cabida en espacios que fusionan los componentes culturales de ambas dando lugar así a territorialidades nuevas y a una redefinición del uso del espacio público. (2007, p. 1)

Se observa la persistencia de alguna gente en querer sostener las músicas tradicionales o locales, como la chirimía, con sus flautas traversas de caña de carrizo y tamboras; la trayectoria de las cuerdas de violines, guitarras y tiples, o los bambucos caucanos y su apego al pasado. Todas estas músicas están presentes en una nueva generación de compositores e instrumentistas, que

han alcanzado un nivel académico y artístico, donde interactúan el empirismo y la academia, la creación colectiva, el compromiso individual, la experimentación de géneros y la exploración sonora de los instrumentos.

Músicos académicos, músicos tradicionales y artesanos persisten en la movilización musical y de contenido social. La relación de algunas músicas con lo tradicional, entendidas como *músicas tradicionales* o locales, aquellas que comúnmente se las han considerado como folclor, o como músicas indígenas o músicas “propias”, han estado asociadas históricamente con un territorio o con una población cultural específica. La permanencia de unos pobladores por transmitir su pasado como patrimonio, abrigados a los recuerdos, entablan la titánica lucha de resistencia cultural por mantener una música que les dé identidad, que sirva de conservación y de apoyo a su representación cultural a las nuevas generaciones.

Por eso cantautores como Jairo Ojeda, reconocido en el país por su composición musical infantil, como él mismo se declara, poeta con corazón y ojos de niño, lleva 25 años regalando sus canciones a varias generaciones que han crecido junto a sus sueños de llevar a los niños de toda Colombia la música de su propio país. Su niñez, en su natal Mercaderes, lo llenó de colores, aromas, mariposas y duendes negros, indios y mestizos. Nos dice: “Hacer canciones es fácil, si estás dispuesto puede suceder que la mariposa se pose en tus manos por su propia voluntad y por tu espera” (2003).

Entre tanto, Elvar Mosquera (2007), cantautor del Bordo, reconocido en la región como el “Juglar Patiano”, canta acompañado de su guitarra, poesía de su invención —como los trovadores de la Edad Media europea—, asuntos amorosos, pasiones de los patianos, acontecimientos dramáticos de amores prohibidos, cantos de tipo cómico y festivo generalmente satíricos, con narraciones de costumbres y personajes que muestran el paisaje y las hazañas de su gente del valle del Patía.

Adiel Ledesma Tálaga (2007), apodado el “Duende”, es el compositor de *La marcha del Macizo*, que acompañó al movimiento cultural el

CIMA. (*Comité de Integración del Macizo Colombiano*, Movimiento de Integración Cultural del Macizo Colombiano, que en 1999 se destacó por liderar un paro cívico bloqueando la carretera panamericana durante un mes y generó una crisis económica en el país) Adiel tiene más de 150 composiciones, claro que no aparece en ningún libro de la historia musical de Colombia. Dice que aprendió música pegado del radio y en la convivencia con las organizaciones sociales. En la actualidad es agricultor y guardabosques. Con nostalgia me comentó su “hermosa aventura”, que emprendió con el movimiento de integración cultural del macizo colombiano. Con su rostro ajado por la rutina diaria del campo, con su sombrero viejo y su gran esperanza por una Colombia mejor, se alejó entonando su bambuco maciceño, que lo dio a conocer por toda esta región y ha sido considerado como el himno del movimiento cultural del macizo:

*Oye mi querida Carmen,
mi pueblo sí que anda mal*

*Oye mi querida Carmen,
mi pueblo sí que anda mal*

Por eso hoy está gritando

Hoy está gritando que no aguanta más...

Las cantaoras del Patía, mujeres ancianas que desde 1989 desarrollan un trabajo artístico cultural, además, son maestras en la institución educativa Capitán Bermúdez. Reconocidas por su trabajo de recuperación cultural y pedagógico en la localidad. Anamelia Caicedo, su directora, con sus gestos y palabras, deja entrever la pasión, y el compromiso y la experiencia de sus años, le reafirman su convicción de que ha valido la pena hacer todo este trabajo de recuperación y de afirmación cultural afropatiana. Se siente que ella, junto con sus compañeras de canto y de pedagogía, ha tenido que intervenir en la historia de esta región, una historia que han

buscado en las bibliotecas humanas ambulantes de este pueblo y en los documentos que uno u otro investigador se le ocurrió compartirles de los resultados académicos.

En sus manos de mujer afro, en sus ojos brillantes, en su deseo de recuperar esa historia africana que le ha llegado a través de la normatividad de la nueva Constitución colombiana, decidió, junto a las otras cantaoras, con su canto y su mofa a la edad, emprender la ruta del reconocimiento de sus ancestros del lejano continente y del cimarronaje, como si fueran en busca de la inmortalidad. Las integrantes de la agrupación coral nos verbalizaron y cantaron con sus voces de identidad afroamericanas sus mitos y leyendas, porque son conscientes tanto en sus cuerpos como en sus palabras, de que sus versos son la expresión musical y literaria de sus pueblos negros. Por eso mencionar a las cantaoras del Patía equivale a citar a una de las fuentes de identidad más sólidas del sur del Cauca y del departamento como tal. Ellas, con su arduo trabajo, han abierto espacio y difusión a una realidad social, a un sentido y a unos géneros musicales como el bambuco patiano, el son, las tonadas y los cantos fúnebres, y así han contribuido a enriquecer el compendio musical caucano. En cada presentación desnudan sus voces en ululatos, en el amor, en el tiempo, en el dolor, en el humor y en la esperanza.

Igual en Galíndez Patía, Lola Grueso, como las demás docentes que fui encontrando paso a paso por este valle, me permitió reconocer esta práctica vital de ser maestra, una práctica que la llena de amores entrañables, pero también de desamores. Ellos son unos maestros y maestras de esta comunidad que merecen ser nombrados, porque ser maestro para estas mujeres creadoras es un compromiso de afectos y preguntas. Lola ha diseñado un estilo de enseñar que ella denomina *pedagogía de la corridéz*, y es que para todo el proceso de aprendizaje en su institución educativa tiene *bioaulas*, lugares al aire libre en la playa del río, los bosques y los potreros, donde, junto con sus estudiantes, desarrolla una pedagogía cultural y la enseñanza de la música.

Mujeres con su firme convicción de gestoras culturales, que dedican su vida a los quehaceres de la formación y los artífices cotidianos de su pueblo afrocolombiano. Ellas entregan a su gente una mejor manera de estar en este mundo.

Lo anterior es una pequeña muestra de un recorrido panorámico de las expresiones culturales y musicales tradicionales encontradas en esta región caucana.

Las músicas populares

En otro punto están las “otras” músicas, que se escuchan en las casas, las cantinas, las tiendas, las tabernas, las cafeterías, las chivas transportadoras, los buses, la radio y los puntos de venta de CD y videos. La misma gente la denomina *música popular*, y se refieren a la música de carrilera, a la del despecho, como una categoría de mercado contemporáneo que llega a través de los medios de comunicación y la tecnología musical, un flujo sonoro comercial que invade al sujeto que escucha. Estos nuevos modos de transmisión los lleva a consumir masivamente las músicas populares, como diría Julio Silva Colmenares: “La producción y el consumo se unifican pero los grupos humanos se diversifican” (1996, p. 5).

En las calles de estos pueblos del sur, en los días de mercado, la presencia de los voceadores ambulantes anunciando sus ventas, nos hacen escuchar músicas que se entrelazan al tiempo, que salen de los equipos de sonido y de altoparlantes. Canciones que me retornan al malabarista conductor, pues en sus tantas canciones que obturó en el pasacintas de la buseta estaba esta: “Te di mi corazón y me lo diste herido, otro amor te engañó y me engañaste el mío, por qué tenías que ser tan tirana, mi pobre corazón ya no te aguanta”.

El anterior es un tema de mucha audiencia en esta región del sur del Cauca. Constató que se trata de la canción “La tirana”, de Darío Gómez, considerado en Colombia el “Rey del Despecho”. Él ha sido el cantante número uno de este género. Basta con mencionar su creación

“Nadie es eterno”, para confirmar que, junto con Luis Alberto Posada y el “Charrito Negro”, son los tres grandes exponentes del despecho en Colombia (Wikipedia, s. f.). Además, está Johnny Rivera, conocido como el “Príncipe del Despecho”, oriundo de Pereira.

Todos ellos son cantautores de origen paisa, con nominaciones monárquicas: sólo uno es el rey; los demás son príncipes, cuyas composiciones y su vida misma recurren a la temática de los textos de una estructura ambigua: su procedencia campesina con expresiones de la sociedad de consumo urbana. En los pueblos del sur del Cauca la gente escucha, baila y canta toda clase de música ubicada como ‘música popular’, en la que incluyen vallenatos, corridos, rancheras, tecnocumbia peruana, *reaggetton* y salsa. A dos jóvenes oriundos de la vereda El Pilón, soldados profesionales que estaban de civiles, pertenecientes a las fuerzas militares del Putumayo, les pregunté por sus gustos musicales y sus cantantes preferidos. Son diversos: Johnny Rivera, Segundo Rosero (ecuatoriano), el Quilichagüño, Daddy Yankee, Wilson y Randel, “Charrito Negro”, los Bukis de México, los Inquietos del Vallenato y Don Ómar. Concluyeron afirmando que su música preferida definitivamente es la música popular.

La expresión *música popular* tiene varias acepciones, pues en principio es una oposición a la música “cultura” letrada, académica, llamada erudita o clásica, que dista de una cultura de élite. Otra acepción es que connota un ambiente social donde el término *pueblo* es imprescindible y puede implicar también la idea de masa. Algo popular es aquello aceptado por un gran número de personas. La etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa plantea que:

En América Latina los procesos de urbanización de muchas músicas locales que se dieron durante la mitad del siglo XX y el cuestionamiento de la idea misma de folclore a partir de los años sesenta, ha jugado un papel crucial en problematizar esta frontera, no sólo desde el debate discursivo, sino desde la misma práctica musical. (2003, p. 14)

El *despecho* es una temática musical que aparece en lo que hoy se denomina música popular, donde lo fundamental radica en sus letras de angustia y desesperación, con carga a la muerte. Esta última está concebida en la doble acepción del rito de enterramiento y la de los sentimientos que incluyen la pérdida del amor y el deseo de morir. El despecho es un estilo donde aparecen distintas clasificaciones de géneros musicales, que pueden ir desde un corrido mexicano, pasar por una ranchera, luego un tango, los pasillos ecuatorianos de Olimpo Cárdenas, la carrilera, la parranda hasta cierto tipo de salsa. El despecho está ubicado dentro de las músicas populares de fácil asimilación por las clases campesinas y populares de Latinoamérica.

En América Latina se compuso en abundancia este tipo de música entre los años treinta y los años sesenta del siglo xx. Los principales géneros a través de los cuales se ha compuesto son los valeses peruanos, los pasillos ecuatorianos, los tangos argentinos, los boleros cubanos y las rancheras mexicanas. En el ámbito colombiano, por ejemplo, la música de carrilera llegó a través de las películas mexicanas de los años cuarenta y de los discos prensados en México (Mora, 2005, p.3), en especial las grabaciones de las Hermanas Padilla, quienes durante muchos años fueron el referente ideal, el modelo femenino musical, pues no es gratuita la constitución de agrupaciones como las Hermanitas Calle, Las Camanduleras, Las Gaviotas y otros duetos femeninos que proliferaron en nuestro país como una representación imitativa de este formato de agrupación.

Igual pasó en la parte masculina: el mexicano Pedro Infante fue el modelo imitativo para los cantantes. Carrilera, entonces, es la denominación a la música que las casas productoras de disco diseñaban de acuerdo con lo que suponían le iba a gustar a la gente y era enviada por tren. El papel que desempeñaron los corridos en la revolución mexicana como medio de comunicación era el correo popular por donde la gente se enteraba sobre lo que estaba pasando en otros lugares, y se enviaban mensajes de los avances de la revolución.

Esos corridos se transportaban con sus emisarios en el ferrocarril.

Emisoras: consumo musical y gusto popular

¡La frecuencia que te mueve!

En cada municipio existen emisoras comunitarias y canales de televisión locales, con una mínima infraestructura ubicada, por lo general, en las casas de la cultura, cuya programación es música popular y hora del despecho. La pauta sobre músicas tradicionales es casi nula. En la televisión transmiten constantemente filmaciones sin editar sobre las fiestas patronales y decembrinas, en las que aparecen las representaciones de algunas fiestas o músicas de la región, programas televisivos que casi nadie ve.

Con una frecuencia diaria, las emisoras transmiten sus programas supuestamente comunitarios, pues sus gerentes o directores en su mayoría son los dueños, quienes además se encargan de hacer los contratos musicales para las festividades pueblerinas y mantienen una relación empresarial con la gama de artistas populares del momento. Emisoras como la de la Sierra Estéreo, Tú Latina Rosas Estéreo, Balboa Estéreo, Tele Patía (televisión) le entregan a la audiencia “El ladrón de flores”, “Tú eres mi droga”, “No me lloren”, “Que me aborrezcan”, “Mujer ajena”, “Por eso las matan”. Por supuesto, aparecen los émulos, cantantes imitadores de sus artistas preferidos. Unas etiquetas de programación de los medios de comunicación locales, que dicen cómo debe ser entendido aquello que se ofrece a los oyentes, “las músicas populares” que forman parte de un gran paquete de la nueva producción simbólica de mercado, porque es un potencial de demanda de consumo, una oferta de bienes y servicios de estas músicas y todos sus atributos de venta, en donde justamente se da una interacción de oferta y demanda. La música y un sinnúmero de nuevos sonidos sintetizados es cada vez más ubicua, casi no hay espacio donde no se oiga música. Monsiváis citado por Yúdice (2007,

p. 30) ha observado que los géneros populares, radio, cine, historietas proporcionan los modelos de conducta, una escuela de comportamientos en donde se dictamina lo que es entretenido y aceptable. Los medios de comunicación de masas transforman los paradigmas de comportamiento, afirma él.

Los Hermanos Medina, conjunto musical de Bolívar, quienes surgieron del programa radial “Por los caminos del Cauca”, de la estación básica de la cadena de Radio Súper Popayán, me llevaron a indagar sobre este programa radial y su concurso de música de carrilera, cuyo primer evento comenzó en 1992. Su gerente y creador del programa, don Eliécer León, diseñó un formato con los objetivos de impulsar los talentos musicales y sus cantantes, de realizar el reinado de la simpatía y de fortalecer la organización de las juntas comunales. En este programa radial se presentaban conjuntos campesinos aficionados que interpretaban y, algunos, imitaban a los exponentes de la música popular. Formato similar en este tipo de emisoras de amplitud modulada de carácter regional que se da en el país copiado del modelo norteamericano. La radio desde los años 1935 ha sido en Colombia un medio de difusión tanto de tipo comercial como de entretenimiento popular. Los medios de comunicación han influido en el comportamiento y hábitos de la gente rural, recordemos cómo la emisora Radio Sutatenza, desde 1947 con Monseñor Salcedo en el Valle de Tenza jugó un papel determinante en el proceso de educación y modernización en el sector campesino del país.

De este concurso de música de carrilera surgió la producción discográfica con el sello León Records, para un total aproximado de trece productos. Entre los que se encuentra el primer volumen en acetato de 1996, *Por los caminos del Cauca hacemos Colombia*. De esta producción surgen los Hermanos Medina, Las Estrellitas del Sur (dueto femenino de Popayán), Delmer Macías (de Balboa, Cauca), Marisel Vargas (de Cajibío), Dueto Impacto de Popayán, y no podía faltar la representación indígena en estas grabaciones

discográficas, como Las Mirlas y su Folclor, grupo indígena de Guambia. Los Hermanos Medina son contratados en distintas ferias y eventos municipales, además se han convertido en el grupo base de los posteriores concursos de música de carrilera que organiza esta emisora.

Con la producción y distribución discográfica de este sello, muchos cantantes de los municipios caucanos lograron grabar en los estudios de Discos Fuentes, en Medellín. El dinero lo recuperaban con la venta de los discos. De esta empresa productora surgieron varios artistas que han alcanzado la fama, quienes fueron grabando luego sus propias producciones como solistas. Recordemos que ligada a la radio, surgió la industria disquera en Colombia hacia los años 50 y pronto se proyectó a nivel nacional. La música del Caribe, como los merengues y paseos vallenatos, fueron los primeros ritmos que empezaron a imprimirse en el acetato e influyeron así en todo el país.

Sin embargo, desde 1997, la producción pasó a ser digital y todo comenzó a cambiar. Ahora la empresa discográfica dejó de ser fuente de ingresos, pues grabar sólo les sirve ahora como producto publicitario para ser contratados en las fiestas. Se vieron casos curiosos como el de una cantante de uno de los pueblos del sur, quien como personaje de telenovela mexicana se casa con un hombre adinerado, y él le financia sus discos. En la actualidad, ella se relaciona con las estrellas nacionales del vallenato. Cuentan que un día llegó un personaje a la emisora y compró toda la producción discográfica de la dama.

Ahí estaba, en parte, una de las razones de la presencia de estas músicas y cantantes en los municipios. Un medio radial con todo el diseño de producción y difusión musical encajado en las poblaciones rurales y los barrios populares. Una puesta en escena como espectáculo ambulante que va de pueblo en pueblo, con “malabaristas” operadores y sus prestidigitadores locutores, que logran la correspondencia de unos espectadores desdeñados por la gran sociedad. Van como Melquiádes, el de *Cien años de soledad*, vendiendo ilusiones. Un teatro popular a través de la radio,

como lo diría la literatura, logra conectarse con la elementalidad de los sentimientos del pueblo.

Las radios comunitarias que llevan más de diez años en el Cauca persisten en generar un sentido de pertenencia y construir ciudadanía; hay una apropiación de recursos tecnológicos, y de ellos hacen uso para construirse como comunidad. Esto se puede observar en las comunidades indígenas de Tierradentro, ubicadas al oriente del departamento, que han hecho de sus emisoras un espacio público para hablar en voz alta, en forma bilingüe, y que les permite fortalecer sus procesos comunitarios, dar a conocer su cultura y a las demás culturas, creando espacios de relación con otros grupos sociales y organizaciones. Pero no ocurre lo mismo en la región del sur del Cauca: se observa que los gerentes de las emisoras comunitarias, a pesar de funcionar en espacios públicos como las casas de la cultura, son manejadas por particulares, quienes con una visión equivocada de “comunitaria” tienden a manejar y realizar programas generalistas propios de la industria del entretenimiento. Entonces, influidos por los medios nacionales, trivializan la información y no hay claridad respecto a las identidades locales, porque manejan un lenguaje monológico, homogeneizante, que confunde al oyente, al tiempo que desconocen las pluralidades culturales y las identidades de la región.

Dinámicas de **difusión y producción**

La piratería

Es un fenómeno social manifiesto en las relaciones musicales en el sur del Cauca. Consulté varios puntos de venta callejeros de música y videos, y logré constatar cómo el consumo sonoro de la gente que compra a precios más baratos va definiendo los gustos musicales para que el vendedor responda a la demanda de sus “necesidades”. Efectivamente, aparece el ámbito controvertido de la producción y distribución denominada *piratería*. Este fenómeno se da a comienzos del siglo XXI, y es un aspecto conflictivo por sus estatus paralegal (Ochoa, 2003

p. 23). Es una piratería asociada a la reproducción de copias que se venden a menor precio, en mercados informales callejeros, y altera la estructura de la industria oficial y los derechos de autor, donde se entrelazan el control de la compra del consumidor y el control de la venta de quien la produce. Es decir, se observa el crecimiento de la autoproducción sonora y la libre distribución musical, que va configurando unas transformaciones estéticas musicales y culturales.

Un ejemplo es del de Jair Alexánder Palechor Bolaños, denominado “El Emigrante”, porque se la pasa cantando en todos los pueblos del Cauca y Nariño. Grabó un CD con diez temas de su autoría. Es música cantinera de despecho. Su padre, quien es docente de una escuela, le patrocinó la grabación, y afirma que con la venta de los CD no ha recuperado el dinero, porque la gente poco compra original; pero le ha servido para distribuirlo en las emisoras locales y al ser pautado en la programación radial, le resultan los contratos para las ferias de los pueblos, y así, con las presentaciones artísticas en tarima, ha ido recuperando el dinero invertido en la grabación. Este caso como el de Jair Alexánder nos muestra la transformación de los modelos de circulación de las músicas, donde la relación entre producción y distribución está cambiando.

Aparecen también las grabaciones caseras en sus estudios locales, es decir, la autoproducción resuelve los problemas de los sellos discográficos y su distribución. Las grabaciones artesanales y su difusión a través de emisoras en FM comunitarias van definiendo una percepción sonora y una transformación estética en los pobladores. Fue muy evidente la circulación musical a través de contrataciones de cantantes populares reconocidos en el ámbito nacional, quienes son contratados para presentaciones en discotecas. Esta relación de mercado me permitió preguntarles: ¿de dónde sacan el dinero para pagar estos contratos tan onerosos? Si, por ejemplo, Johnny Rivera cobra de 18 a 20 millones de pesos; el Quilichagüeño y Luisito Muñoz, 10 millones; Genci Ramírez, cantante del Valle del Cauca, y Segundo Rosero del

Ecuador, el mismo precio. Así como ellos, a varios artistas reconocidos en las músicas populares los contratan para conciertos que realizan cada ocho días en estos centros nocturnos. ¿Cómo hacen si con la boletería no alcanzarían a cubrir todos los gastos de la contratación en unos establecimientos tan pequeños? Al preguntarles por esto a los contratistas, me respondieron que el dinero no era del narcotráfico.

Apología al narcotráfico

Lo cierto es que este tema presupone un análisis investigativo más detallado, pues no se pueden desconocer las relaciones que toda esta región del sur del departamento tuvo con la bonanza cocalera. Encontré temas que hacen apología al *traqueto*. Temas musicales que se nutren de letras y corridos en los que establecen símbolos de identificación con el dinero ilícito. Esto me llevó a consultar sobre ese fenómeno musical que se desarrolló en la década de los ochenta, con “los corridos prohibidos”, ubicados dentro de aquello que se denomina *música norteña* o *country music mexicana*. En entrevista en Cali con Álvaro Gärtner (2007), director de la *Gaceta* del diario *El País* y quien ha publicado en varias ocasiones entrevistas sobre este tema de las músicas populares, comentó al respecto que el fenómeno del narcotráfico generó varias vertientes musicales en Colombia, géneros y estilos relacionados con esta problemática. Por ejemplo, la *guascarrilera*, que es una mezcla de guasca y carrilera con letras morbosas, o la música norteña, conformada de corridos que van siendo más explícitos con símbolos del mundo de los *traquetos* y el narcotráfico, como “La banda del carro rojo”. Así mismo, está la salsa de los años ochenta, más conocida como *salsa de cama*, en la temática del despecho. Me confirmó, además, que toda esta especie de música ha llegado al campo a través de las emisoras y el disco.

Para entrar en sintonía con el tema, me encontré en el Bordo el vallenato “El raspachín corretiao”, de la agrupación Juancho y los Reales del Estrecho Patía, como una evidencia de esta

problemática social: “En las playas de Galíndez cerca de Capellanía, se vieron los raspachines rodeados de policías. Estaban raspando alegres y todo el mundo se reía porque Vargas y Valdubar les alegraban el día” (CD *Patía encanto*, 2005, canción 5).

El pistero

Una nueva modalidad laboral en el mundo de la música, que surge a partir de la tecnología y la categoría comercial es la designación y ocupación del *pistero*. Hay dos clases de ellos: primero, el que hace pistas con fondos musicales orquestados, una matriz sonora que sirve de fondo a los cantantes para que interpreten sus canciones y es un producto sonoro elaborado con efectos especiales en un estudio de grabación (algunos son caseros). El que los realiza es un empírico ingeniero eléctrico y grabador que ha creado una nueva forma económica de ingresos. Segundo, es el que se encarga simplemente de “colocar” las pistas como una especie de *disc jockeys* tanto en la radio como en los karaokes y fiestas populares.

Notas finales

El trabajo investigativo musical en el sur del Cauca encara el concepto de las identidades, identidades musicales actuales en esta región y que, además, intuyo, pueden estar pasando en otras regiones del país. El estudio muestra el campo polémico entre las músicas tradicionales y las músicas populares. La denomino como *tensión*, porque es una acción de fuerzas que al actuar sobre un cuerpo común, en este caso las identidades, y al mantenerlas tirantes, impiden que sus partes se separen unas de otras. Es decir, que las músicas tradicionales y las músicas populares coexisten con una variedad de ofertas simbólicas llámense “extranjeras” o tradicionales, entablan una relación cómplice de identidad.

Y para hablar de identidades era necesario tener en cuenta la diferencia. ¿Qué me hace distinto del otro, para reconocermé y reconocer al

otro, a lo extraño, lo de “afuera”, a los otros? Pero no como una esencia intemporal, a histórica sino como una construcción imaginaria pero también como una materialidad de la identidad. Es decir, que no solo se hace énfasis en la significación sino en los problemas materiales de la vida. Porque es difícil seguir manteniendo la ilusión de las mono-identidades en donde el folclore y las Artes habían permanecido como la gran ilusión de representación identitaria de las naciones, y más aún inverosímil en un departamento diverso culturalmente como el Cauca. En donde se presenta esta tensión de lo propio y lo ajeno de unas músicas que convocan a unas comunidades a expresarse, van realizando unas construcciones sociales en las que se dan relaciones y escenarios de poder. Se devela que hay unas nuevas relaciones de representaciones iconográficas y repertorios, provistos de esos enlaces mas-mediáticos, que compensan en parte las relaciones de identidad con un mundo más abstracto. Y digo abstracto, porque es innegable la gran variedad de ofertas simbólicas de “afuera” que fomentan la “pluralidad” de gustos. Pero también construyen identidades (piratería, estudios de grabación caseros, el pistero) desde la necesidad material de la subsistencia, unas nuevas modalidades laborales en el mundo de la música, a partir de las nuevas tecnologías y la categoría comercial.

En esa construcción de identidad, las músicas tradicionales han encontrado su sostenimiento y transmisión a través de las organizaciones sociales y culturales, y están conscientes de que se mueven en un fenómeno social vulnerable del poder de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías y que deben mediatizar con las prácticas de una nueva actuación musical, tratando de combinar arraigos locales con la información y utilización de los medios masivos de comunicación.

A través de movimientos de recuperación cultural que establecen la relación local-global generan sus propias producciones y distribuciones discográficas. Los movimientos culturales, como los del CIMA (Movimiento de Integración del Macizo Colombiano), se constituyen en espacios

alternativos de creación simbólica que les permite mediar el mundo musical y cultural de la tradición, así como coexistir con los nuevos hitos de la modernidad.

También lo hacen con los procesos pedagógicos colectivos en torno a la reafirmación cultural local: un trabajo educativo, de maestros y maestras comprometidos con darles un valor fundamental a las músicas y culturas de sus pueblos en la formación de nuevas generaciones. Pedagogos y gestores culturales han elaborado materiales didácticos y modelos pedagógicos basados en la cultura de la región. Algunas investigaciones académicas revertidas a las comunidades han permitido una retroalimentación y fortalecimiento de los saberes locales, de recuperación cultural, política y educativa. Todo esto es innegable y se siente la necesidad de generar acciones de reafirmación identitaria, mediadas por procesos de luchas sociales, políticas y culturales; un esfuerzo por preservar unas identidades ligadas a una praxis social y eficacia simbólica. Pero ¿qué pasa realmente con esas prácticas vivas contemporáneas que se desarrollan en las regiones generadas por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, expandidas en el consumo y gusto cultural de la gente?

Prácticas además, mediadas por fuerzas de diversos sectores, tanto de la insurgencia como de dineros ilícitos del narcotráfico. Recordemos que en las dinámicas históricas del Cauca, las relaciones que se establecieron entre las élites de Popayán y los demás territorios y poblaciones de la región fueron y siguen siendo de bastante tensión por las inequidades sociales.

La dinámica de esta tensión entre músicas populares y músicas tradicionales permite sugerir que los significados tienen una procedencia campesina con expresiones de la sociedad de consumo urbana. Son unas identidades sonoras que evidencian los conflictos identitarios entre procesos de globalización y regionalización de las culturas locales. Es decir, aparecen en conflicto también conceptos como el de territorio respecto a la identidad. Rancheras, vallenatos, tangos, *reggaettones*, corridos mexicanos o merengues dominicanos

rompen con el concepto absolutista de territorio respecto al encuadre del origen de las músicas, porque las relaciones de territorio no están determinadas por las fronteras administrativas. Los géneros musicales se reciclan y se fusionan desde las expresiones de lo local con las características de las músicas del mundo, donde establecen unas relaciones con el espacio y el poder y les permiten trascender las fronteras formales convencionales.

Y esto nos permite, una vez más, evidenciar cómo las concepciones de “música” ha ido cambiando con el transcurso del tiempo y se van adaptando a las transformaciones de la sociedad. Aparecen entonces nuevas concepciones resignificadas con lo de “ahora”, como música popular, música tradicional y cómo lo territorial frente al estudio de las músicas juega un papel determinante pues se observa la tensión entre lo aglutinante de la globalización y la persistencia de lo tradicional.

Tal tensión genera una geopolítica estética, y como lo plantea De Carvalho (2004, p. 41), la cuestión de entender hoy en día las tradiciones musicales pasa no solamente por una discusión de formas y géneros, sino que hay una dimensión superpuesta a la dimensión estética: toda una teoría, en el fondo, es una posición política, afirma él. Y es que se puede evidenciar que hay cambios sutiles en la sonoridad, o mejor aún, en el sensorium que significa el conjunto de procesos de sensación, percepción e interpretación de información respecto del mundo. Unos textos cantados que ponen en evidencia la relación con sus gustos y simpatías. El *despecho* como una temática musical relacionada con lo que hoy se denomina música popular, con carga a la muerte.

La manera de hacer y de escuchar música ha cambiado con el uso de las nuevas tecnologías. Este sistema de funcionar con máquinas o aparatos electrónicos, capaces de producir música o sonoridades diferentes, lleva la gente a buscar otros caminos de expresión. Andar con porta cds y dvd es el formato que predomina con el que cada usuario se convierte en productor canjeable de “sus músicas”. Productores caseros, músicos

empíricos van adquiriendo un dominio de las nuevas tecnologías.

Por eso fue necesario abordar la investigación desde la etnomusicología contemporánea, como estrategia metodológica crucial, para tratar de considerar que el ámbito productivo, la industria musical global, necesariamente me llevaría a considerar las nuevas textualidades sonoras en un contexto social y cultural como el Sur del Cauca. Su vocación interdisciplinaria y sin desmedro de poseer perspectivas teóricas propias y una historia distinta en el concierto de las disciplinas académicas, me iba a permitir moverme en el trabajo de campo y el análisis tanto musical como social.

De este trabajo investigativo adelantado en los municipios del sur del Cauca surgen una serie de interrogantes para continuar en la indagación y en el debate:

¿Será necesario que los sujetos de una comunidad deban negociar sus diferencias y constituir marcos comunes que les permitan cohabitar un espacio cotidiano, histórico y cambiante? O ¿esto sólo conduce a una homogeneización cultural? ¿Será que faltan enfoques teóricos y metodológicos para abordar estas realidades de mundos locales y las dinámicas de expansión de la modernidad? ¿Cómo abordar con las comunidades los conceptos de multiculturalidad e identidad, puesto que parece ser que estos discursos únicamente han logrado legitimidad institucional y académica? ¿Será que estamos asistiendo a la visión de lo comercial, lo masivo, lo industrial y tecnológico como único escenario de lo público y de lo popular?

¿Quién o quienes son los responsables de estas decisiones en la elaboración de los programas radiales en las emisoras comunitarias desde una perspectiva de identidad regional? ¿Los dueños o la comunidad? ¿El impacto de los medios de comunicación, los lenguajes y las músicas populares están invisibilizando al patrimonio musical local? O ¿es sólo un lamento folclorista sentimental con la cultura tradicional? ¿Qué sucedería con los personajes y nuevas profesiones musicales como los pisteros y productores musicales de la región que tienen estas actividades como un *modus vivendi*?

¿Unas músicas populares que se evidencian desde un malabarista conductor a un gerente de una emisora local con una sonoridad asociada con la muerte, la apología al narcotráfico y al traqueteo pueden acentuar valores de convivencia social y cultural?

Referencias

- Arias, J. D. (2007), *Figuras de la muerte de las canciones populares en Antioquia* [conferencia], Medellín.
- De Carvalho, J. J. (2004), “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical, una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”, en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SIbe, Sociedad de Etnomusicología*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Divo José (2005), “Así es mi valle del Patía”, en *Patía Encanto*, Sonnao Estudio.
- Gärtner, Á. (2007, 10 de julio), entrevistado por Muñoz, P., Cali.
- Grueso, D. (2007), entrevistada por Muñoz, P., Galíndez, Cauca.
- Ledezma Tálaga, A. (2007, 24 de marzo), entrevistado por Muñoz, P., Sierra, Cauca.
- López, Juan Carlos y Juancho y los Reales (2005), “El raspachín corretiao”, en *Patía Encanto*, Sonnao Estudio.
- Mora, O. (2005), “Despecho a todo pecho”, en *Gaceta Dominical de El País*, núm. 756, p. 3.
- Mosquera, E. (2007, 23 de febrero), entrevistado por Muñoz, P., Bordo, Cauca.
- Muñoz, P. (2001), “Cultura musical del Cauca”, en *Cauca. Territorios posibles*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca-Editores Guido Barona Becerra-Cristóbal Gnneco.
- , *La música del Patia. Negros, violines, brujos y bambucos. Presencia y actualidad* [inédito].
- Noguera, E. (2007, 23 de marzo), entrevistado por Muñoz, P., Sierra, Cauca.
- Ochoa, A. M. (2003), *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Norma.
- Ojeda, J. (2003), “El juego de la guerra” [canción], en *Todos podemos cantar*, Cali, CFAID, p. 94.
- Ortega, F. (2007, 10 de febrero), entrevistado por Muñoz, P., Mercaderes, Cauca.
- Por los caminos del Cauca* (1996), vol. 2, Discos León Records.
- Silva Colmenares, J. (1996), “Crisis, globalización y terciarización”, en *Criterio*, núm. 27, p. 5.
- Ussa, M. (1987), *El descarme, tierra, ganado y cultura del negro patiano* [trabajo de grado], Popayán, Universidad del Cauca, Carrera de Antropología.
- Wikipedia (s. f.), “Música de despecho” [en línea], disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_despecho, recuperado: 24 de junio de 2007.
- Yúdice, George. (2007) *Nuevas Tecnologías, música y experiencia*. Editorial Gedisa, Barcelona España.
- Zuluaga Ramírez, F. (1986), “El Patía. Un caso de producción de una cultura” [ponencia], Seminario Internacional sobre la Participación del Negro en la Formación de las Sociedades Latinoamericanas, Bogotá.
- (1993), *Guerrilla y sociedad en el Patía*, Cali, Editorial Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.