



EL APRENDIZAJE DEL VIOLÍN NEGRO. UN APRENDIZAJE EN EL MISTERIO DE SABERES EN LA NEGACIÓN ONTOLÓGICA, DE UN MUNDO CREATIVO.

Paloma Muñoz
Profesora Universidad del Cauca, Colombia
Departamento de Educación y Pedagogía
palomamunoz@unicauca.edu.co
palomaviolinesnegros@gmail.com

RESUMEN

Desde mi tesis doctoral en Antropología, doy cuenta de la presencia del aprendizaje del violín negro en el territorio sonoro de los valles interandinos del Cauca, región habitada por campesinos afrodescendientes, con una fuerte presencia de instrumentos musicales de cuerdas como el violín, un instrumento tradicionalmente europeo, heredado del prolongado gobierno virreinal y de la esclavitud. Acomodado en un nuevo lenguaje, permitiéndose desarrollar y valorar unos elementos en unos estilos de aprendizaje. Muestro unos aprendizajes de saberes, en donde los músicos en una estrecha relación con la cosmovisión del mundo de la naturaleza, sobre natural, los relatos de los “secretos”, acentúan la importancia de aprender en el misterio que les ha permitido unos aprendizajes propios en la elaboración artesanal e interpretación musical, ser unos fabricantes e intérpretes del violín, logrando un aprendizaje y transmisión musical por siglos, porque estando ahí, en la negación ontológica han construido un mundo creativo.

PALABRAS CLAVES: violín negro, aprendizaje, saber/hacer, valles interandinos, territorio sonoro, cosmovisión, misterio, negación ontológica, mundo creativo.

Nosotros tocamos a oído y la gente se las aprende, entonces no hay peligro que se pierda, porque se quedan grabadas en el corazón y en la cabeza de la gente.
Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, Cauca.

Sobre las cuencas de dos ríos que forman unos valles interandinos en el Cauca, el Valle del Patía hacia el sur por donde pasa el río que lleva su nombre y continúa su curso hacia el mar del Pacífico y el valle del río Cauca que va hacia el interior del país y desemboca en el río Magdalena cerca al mar Atlántico; habitan en su mayoría, unos campesinos afrodescendientes, quienes han mantenido por más de doscientos años una práctica musical del violín. Un instrumento heredado del prolongado gobierno virreinal, de la esclavitud, de esa herencia



incubada por los misioneros y las grandes haciendas de la colonia pero que junto con sus creencias, se acomodaron en un nuevo lenguaje permitiéndoles desarrollar y valorar unos rasgos culturales, que les ha dado identidad a estas comunidades afrodescendientes de estos dos valles interandinos del Cauca. La riqueza de yacimientos auríferos en las proximidades de Popayán dio paso al tráfico esclavista, para la explotación minera ante el decrecimiento de la población indígena. Los negros esclavizados ocuparon el lugar más bajo en la escala social, estaban sometidos a la sociedad dominante, obligados a desempeñar trabajos de servidumbre y han mantenido una vivencia cultural, territorial, económica y política conectada en cruce histórico con Popayán sociedad colonial esclavista que los ha mantenido en tensión y los polemiza. Los afrodescendientes sobre estos valles interandinos en el Cauca han constituido un territorio sonoro de formato de cuerdas pulsadas y frotadas y alrededor de un instrumento como el violín, aparecen un conjunto de significaciones, formas, sonidos, imágenes, historias que han hecho presencia en la cotidianidad de la gente, en un violín objeto/sujeto de un mundo sonoro de sus vidas. Un violín que surge como un objeto pero también sujeto, porque es un violín del negro; es un objeto/sujeto porque está reunido en un músico afrodescendiente quien lo elabora, interpreta y lo significa, una comunidad que lo reconoce y un objeto violín que es cuerpo y madera a la vez. De modo que ha sido la conjunción de un violín de negro o violín negro en estos valles interandinos del Cauca que lo convirtieron en un violín de negros como ellos lo dicen para diferenciarlo del violín del “blanco” de la ciudad, del mercado, del almacén y de la academia, porque es de ellos, les pertenece y se puede apreciar en la imitación práctica de la hechura en distintos materiales y formas, en el tañe y sus estéticas. Las comunidades afrodescendientes han desarrollado todo un aprendizaje propio en la elaboración artesanal e interpretación musical, en un juego de relaciones de afectos y de intereses de sus músicos parientes o vecinos. El aprendizaje del violín negro se basa en el saber/hacer, en tener dominio del instrumento musical, del violín y los demás instrumentos que se aprenden tocando, en la imitación práctica de músicos a los que hay que ‘pegarse’ e ir sacando los sonidos; todo es de oído, afirman los músicos afrodescendientes de estos valles interandinos. Para el aprendizaje, la posibilidad de la música es tocando en grupo, es decir, tiene un sentido colectivo de hacer música en el gusto, un sentido armónico en el disfrute y el sentido comunitario. Luis Edel Carabalí, primer violín de la agrupación ‘Palmeras’ Santander de Quilichao, afirma:

Acá tocamos a oído, como se dice empíricos sin partitura, a nuestro estilo porque nos gusta y porque la escuchamos de nuestros antepasados y creo que nacimos músicos y por eso seguimos con esa tradición. Nosotros aprendimos en violines de guadua hechos por nosotros



misimos, porque nos gustaba mucho el violín ya sea en guadua o en lata lo que encontráramos lo volvíamos violín, trasquilábamos la cola, pobre caballito para quitarle la crin para el arco.

Dice Cross “La música brinda una experiencia compartida del marco temporal del sonido, del gesto y de la atención, que tenderán a dotar de un sentido de afiliación mutua al evento colectivo” (2010: 16). Y en adelante el músico se encarga de seguir practicando, en lo posible vinculándose a un grupo para ir desarrollando el oído armónico, rítmico, melódico y cultural con los demás instrumentos. Algunos violinistas interpretan varios instrumentos como la guitarra y el tiple, por lo general el músico violinista ha pasado por los demás instrumentos, es decir que tiene una idea integral de la estructura musical en la que se mueve, en el sistema musical de las cuerdas, o sea, que aunque en el conjunto cada uno desempeña un rol musical, tiene una idea de integralidad musical. Han aprendido en grupo, de otros y con los otros, hay una tendencia en aprender colectivamente la música, en esa necesidad de sobrevivir, porque en hacer música fueron desarrollando un estilo de aprendizaje en la práctica de saber hacer y a su vez construir saber musical. Y esto les ha permitido compartir, reconocer, tocar y aprender en sus situaciones y vivencias. Porque este aprendizaje está íntimamente ligado al hacer y por eso están ahí. El violín entra en una práctica musical “propia” por implicación en la tradición, porque la posibilidad de lo sonoro viene de la conexión del mundo interior con el mundo exterior, en la cultura; es decir, la música se vuelve otra oralidad, que ayuda a mantener la memoria y que a partir de significaciones les permite a los afrodescendientes comunicarse. El violín asume el carácter del músico que lo elabora y lo interpreta, por eso el violinista, por lo general, anda cargando su instrumento, porque a pesar de que su habilidad musical tiene una función social, función colectiva de la música, no deja de existir su creación musical individual y cuando muere es difícil que alguien continúe interpretando su violín. El músico violinista siempre anda con su violín porque en él está su alma como una prolongación de su existencia. El violinista pareciera egoísta, porque no presta su violín, es que no se puede prestar el alma para que cualquiera la use, porque más que egoísmo es ensimismamiento, una entrega para sí. El violinista es cuerpo y es violín, se le va la vida cuidándolo, tocando y cargándolo porque es el dueño de su alma. Por eso cuando muere un violinista, es difícil que otra persona pueda tocar el violín que él deja. Recuerdo mi preocupación cuando murieron Parménides Oliveros, el violinista zurdo que acompañaba a las ‘Cantaoras del Patía’, de la vereda Palo Verde de Galíndez, Patía, de igual manera don Gentil Rodríguez Contreras, violinista de La Ventica, Patía y don Gentil Gutiérrez de Cajamarca, Mercaderes; me angustié por saber en manos de quienes iban a quedar los violines que dejaban al morir. Hasta que me solté de esa idea de propiedad, el



que llegue a tocarlo será otro, porque ya no sería lo mismo como lo tocaba Parménides y los dos Gentiles, tan solo había quedado el objeto de madera, sus violines como un “tiesto”, un instrumento vacío, sin las frecuencias sonoras de su música, de sus almas. Al respecto Lola Grueso, maestra de la Escuela Dos Ríos de Galíndez, Patía dice: *Fíjese que desde que se murió Parménides, el hijo tiene el violín pero como que no nació con entendeder musical.*

Y Virgilio Llanos, de la vereda El Tuno: *Joaquín Caicedo era violinista, él ya murió, era sobrino de Diomedes y Gentil de la vereda La Ventica, igual Marco Tulio toca la guitarra, pero en fin hay gente que nace y otros que se hacen.*

Expresiones que revelan que para ser músico se debe tener una disposición, un don. Por eso existe la creencia de ponerse a prueba para poder oír el canto del río y a su vez hacerlo sonar en los instrumentos, es decir, el probar si se tiene la condición para hacer música es un ritual establecido en el aprendizaje. De ahí que no hay un proceso de enseñanza dirigida, porque la enseñanza es una concepción escolarizada, sino que le van pasando el instrumento, “péguese” al toque y si logra sacarle sonidos puede dedicarse a “hacer música”. Por eso Virgilio Llanos me comentó, de que había que ir tres días y tres noches en ayuno a oír el canto del río y si logra interpretar ese canto en el instrumento musical, especialmente el violín, será músico, de lo contrario dedíquese a otra cosa. Retomo las palabras de don Gilberto Chantre Caicedo cuando, en la conversación que sostuvimos, me dijo que don Epaminondas Chantre había aprendido a tocar y elaborar el violín sin nadie, de sí mismo, así como también aprendió a leer y a escribir, pues no tuvo maestro.

¡Ah! porque le cuento, era prohibido a los negros y a las mujeres entrar a la escuela, publicado en la Constitución vieja, desde la esclavitud, era el castigo más grande que un negro aprendiera a leer. La hija de una esclavista le enseñó a una esclava y el castigo fue venderla para desaparecerla, según cuentan la historia de los esclavos.

Quizá el violín era la posibilidad de la escuela¹ ? ¿quizá era la posibilidad del lenguaje, de la escritura?, ¿cómo es que a los afrodescendientes de estos dos valles interandinos les da por hacer música si damos por hecho que habían otras necesidades y formas de vida que tal vez hubieran tenido mayor prioridad, como el hecho de no tener derechos, ni tierra, ni libertad? El

¹ En la actualidad hay academias de tipo informal en la que se imparten clases de violín o de los demás instrumentos, apoyados por ONG, empresas como Colombina, entidades del Estado especialmente en el norte del Cauca, en Santander de Quilichao.



lenguaje y la música no son dos cosas diferentes; el lenguaje tiene su forma particular de nombrar y entender el mundo, igual la música tiene varios elementos fundamentales, como el lenguaje: entonación, ritmo, tempo, expresión, forma. El lenguaje es una potestad para comunicarse y a través de él se expresa el pensamiento. Ian Cross (2010: 13) plantea al respecto que la música y el lenguaje comparten varios rasgos, particularmente lo concerniente a la estructura y dice que ambos presentan secuencias temporales complejas, puesto que tanto el lenguaje como la música dependen de modelos de organización de algunas de las variaciones del sonido y tal vez en el gesto, agrega además, que ambos parecen compartir al menos algunos sustratos neurológicos. Pero la música es necesario contextualizarla; a través de las culturas, la música se presenta activa, interactiva e insertada en un rango amplio de actividades sociales, parece ser un rasgo tan “normal” como el lenguaje en la interacción humana. Sin embargo, a diferencia del lenguaje, los significados de la música, paradójicamente, parecen ser naturales, la música parece significar lo que suena y al mismo tiempo indeterminados en su fundación (Cross, 2010: 9). Las sonoridades musicales llegan mucho antes que el lenguaje figurado, literato en el ser humano. Y, en este sentido, la relación con la escuela, la educación, el aprendizaje, cobra, como en el caso de otras "artes", un énfasis expreso que trae al primer plano una acción político-cultural. (Grosso, 2012: 750-768)

Y el violín al parecer, ha sido eso, una posibilidad de aprender, era la escritura, el libro, la palabra en otra oralidad en unos tiempos en donde la voz les fue negada, entonces había que sonar. Santiago Castro-Gómez dice:

Los fenómenos lingüísticos empiezan a ser vistos, de este modo, como parte integral de la colonización del mundo, y el lenguaje mismo es considerado como un instrumento de dominio y/o emancipación. La historia de las lenguas modernas europeas y sus transformaciones se convierte para los teóricos poscoloniales en una especie de arqueología del colonialismo. (2005: 13)

Por su parte Ian Cross (2010: 9) manifiesta: “Partiendo de la premisa de que la música se manifiesta en situaciones donde el foco está puesto en la interacción social como un fin en sí mismo (y no como un medio hacia un fin)”, en este caso entonces, la sugerencia de Cross es que la música puede ser mejor conceptualizada como un medio de comunicación al poseer rasgos que son óptimos para el manejo de situaciones de incertidumbre social. En este sentido, no se puede dejar de lado la capacidad emocional en sí misma que produce la música y eso es lo que hace que se transmita y comunique sin condiciones, es decir que no está planeada para



comunicar como herramienta, sino en sí misma es ya un proceso comunicativo, sin premeditación para lograr respuestas.

El violín es una posibilidad en la escritura, en el aprender siendo que eran negros sin alma así tuvieran cuerpos, porque esa era la concepción misionera moderna civilizatoria, una vida asomada en la esclavización, en la invisibilización y en la muerte. Porque cuando se es invisible en su propia humanidad (Maldonado, 2007: 150) la invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser. Entonces, unos instrumentos musicales en su propia elaboración, en su propia interpretación son la posibilidad para los afrodescendientes de no escaparse de sí mismos, para no olvidarse y con el espíritu cósmico interior de su seres, con ese valor constituyente en la naturaleza expresados a través de la música y en el hacer las cosas; plasman su mundo en algo que no se ve, pero existe, se oye, se siente, es sonoro, es timbre-color y comunica, enseña y aprende, posibilita la existencia en un mundo sensible, su mundo con los otros, con sus congéneres esclavizados o libertos, pero congéneres y por eso son, están ahí a través de una posibilidad de lo sonoro.

Una posibilidad de lo sonoro en unos violines “hechizos” en un remedo del violín europeo, en un violín negro, un instrumento de ellos, de los violinistas y sus comunidades afrodescendientes, que en esa larga temporalidad ha contribuido a tejer sus historias y culturas en unas posibilidades de mundo, porque lo convirtieron en un ‘violín de negros’ como ellos lo dicen para diferenciarlo del violín de la ciudad y de la academia. Que les pertenece, porque lo sacaron de los grandes salones, de las haciendas y conventos, de la cultura musical “cultura” alfabetizada, en un lenguaje gestual, sonoro haciéndole quite algunas veces a las “virtudes” del sistema temperado, de mayor uso en la música occidental y que goza hasta nuestros días por su expansión de colonización y profunda implantación y arraigo en la cultura musical clásica académica y popular de Latinoamérica.

Gentil Rodríguez (q.e.p.d.), violinista de la vereda La Ventica, Patía, fue profesor de música en el pueblo de Patía, les enseñó de oído a los muchachos con su propio violín. Fue una enseñanza, o mejor un aprendizaje por imitación, en donde no explicaba nada, sino que había que seguirlo en el toque. Además fue un destacado violinista que hizo parte de los troncos familiares de los músicos hoy reconocidos en el Patía. Y así como él, la mayoría de los músicos han aprendido a ‘tocar’ los instrumentos musicales. Porque “De una mano a otra hay que hacer nueva afinación, dice Luis Edel Carabalí y agrega Desde los diez años me enredaba el violín, el micrófono era la macobia de plátano, porque la música no está en el vacío, se da en la transmisión de sabiduría



a través de la vivencia colectiva. Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, dice: *La música contiene esa alma, el ritmo no se puede explicar pero se puede transmitir.*



*Imagen 1. Parménides Oliveros Caicedo y Gentil Rodríguez, violinistas del Patía (q.e.p.d.).
Foto: Paloma Muñoz*

Y es que en las palabras de Luis Edel Carabalí al decir la música no está en el vacío, se da en una transmisión de sabiduría a través de la vivencia colectiva, encontramos justamente lo que plantea Herschel², un estudioso del sonido que escribió hace más de un siglo, que el vacío es el único obstáculo para la propagación del sonido, refiriéndose a las propiedades físicas del sonido, claro está que esta afirmación se hace desde un punto de vista absoluto, pero que ciertos materiales son muy malos conductores de sonido, es decir, que para la producción del sonido se necesita de cuerpos o elementos en vibración. “Los instrumentos musicales por numerosos o variados que sean poseen todos, o por grupos propiedades comunes y ocultan bajo la multiplicidad de sus formas y de sus aspecto, una verdadera unidad de estructura” (Matras, 1986: 148). El primer problema que tiene el técnico en acústica es el de clasificar los instrumentos musicales y en los estudios que adelantó sobre más de 400 instrumentos de época y lugar, empleó lo más variado que se pudo clasificar como unidades de aproximación y respecto a los instrumentos de cuerda manifiesta que “La altura de la nota emitida es regulada por la vibración de una cuerda vibrante” (p. 149) Lo cual significa en la frase de Luis Edel que esa sonoridad se da en una transmisión de sabiduría a través de la vivencia colectiva, es decir

² Citado por Jean Jacques Matras (1986: 1, 2, 119).



que la sonoridad no solo es lo físico, lo acústico solamente, sino que falta el contexto, la cultura para darle sentido, significación a eso que suena.

Jean Jacques Matras (1986: 2) pone como ejemplo sobre el sonido decir que si en la Luna se produjera una espantosa catástrofe, una explosión de una intensidad inaudita, los hombres podrían verla pero no oír-la, cualquiera que fuera la amplitud del ruido provocado. Porque entre la Luna y la Tierra hay un inmenso espacio vacío y “El vacío es un obstáculo inmenso insuperable para la propagación del sonido”.

Cuando uno les pregunta en esta lógica musical de Occidente de “cómo afinan el violín”³ responden que, en palabras de Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, Cauca:

Por LA, ese es el tono, porque de un tono sale otro tono y de ahí toda la música, porque uno nunca termina de aprender, uno siempre está aprendiendo

Conservan una memoria musical que les permite la composición, la “afinación”, la interpretación de los instrumentos musicales para el acople con los demás instrumentos⁴ y los conecta con los espíritus de la naturaleza, de sus difuntos y los seres no humanos que forman parte de sus creencias desarrolladas en celebraciones en donde la música es una práctica social, como proceso de acciones colectivas, de dinámicas sociales; es decir que en ese sentido musical construyen sociedad. En la vereda El Tuno, por ejemplo, llevan a los niños a los ensayos, les gusta hacer música, la comunidad gira alrededor de la música, a todos les gusta hacer música. En la vereda se casaron cuatro hermanos con cuatro hermanas y así se fue creciendo la familia y la música se fue convirtiendo un acontecimiento que los convoca, los reúne y les ha permitido organizar sus mundos de vida, al punto que han constituido las fiestas del Tuno y sus actividades

³ El violín europeo tiene cuatro cuerdas, cada una con una cualidad tonal, SOL la cuerda más grave y gruesa, RE es la tercera cuerda y menos grave del violín, LA es la segunda cuerda más grave y se sitúa entre las cuerdas re y mi y por último la cuerda MI es la que tiene su registro más agudo y es capaz de sonar extremadamente aguda y penetrante.

⁴ A pesar de su vital importancia, tanto dentro de los estudios en los Conservatorios como en la realidad musical que nos rodea, la memoria musical no suele ser objeto de trabajo específico en los planes de estudio, de modo que los alumnos aprenden de forma parcial o errónea. Siendo que la memoria musical en el Romanticismo período de la clasificación musical europea, ha estado constituida como una demostración clara del dominio del virtuoso sobre la partitura.



comunitarias alrededor de la música, esto les ha permitido construir una “escuela musical” en la región.

Así el violín, en una re-existencia de posibilidades de mundo ha sido imitado, pues han desarrollado todo un aprendizaje propio en la elaboración artesanal e interpretación musical, porque no tienen el maestro que les enseña, sino que en un juego de relaciones de afecto y de interés lo han aprendido de sus músicos parientes o vecinos, como lo muestra la estrofa de una juga de Luis Edel Carabalí de la agrupación musical Palmeras de Santander de Quilichao:

Desde muy niño aprendí a tocar,
desde muy niño aprendí a tocar el violín con facilidad,
a mí me enseñó apa',
a mí me enseñó apa',
recuerdo que él me decía usted a mí me va a reemplazar
recuerdo que él me decía usted a mí me va a reemplazar.
Tocamo' aquí tocamo' allá
todo el mundo empezó a bailar,
Tocamo' aquí tocamo' allá
todo el mundo empezó a bailar,
tengan cuidado señores,
me siento muy orgulloso es que es la herencia de mi apa'.

Estar haciendo música, en unos cuerpos que marcan la sonoridad en relación con su entorno, es decir, el aspecto simbólico del cuerpo en relación con un instrumento como el violín dentro de un formato musical de cuerdas frotadas, pulsadas, de percusión y de cantos; los afrodescendientes aprenden, se mueven, hacen música, practican música para existir, en la posibilidad de construir mundos sonoros, sus mundos de vida.

Ha sido un desarrollo musical también en la lutería, para su resolución sonora, en sus creencias de crear, en sus cantos, en el aprendizaje y concepciones de mundo, en un agenciamiento musical-cultural de relación y de acontecimiento. La lutería se refiere a la construcción de instrumentos musicales, principalmente de cuerdas, con caja de resonancia y mástil o brazo. La hechura de ese violín negro los traslada a sus antepasados, a sus ancestros, en una conexión interior étnica, porque ese violín llegado a Europa proviene del norte de África, es decir, que el violín entra en una práctica musical ‘propia’ no por reapropiación emergente, sino por inclusión en la tradición. Lo interesante, además de ver la variedad de violines elaborados en distintos materiales, es observar las adaptaciones que le han hecho a los violines con elementos de otros



instrumentos para la resolución sonora. En la lutería se puede apreciar cómo resuelven su mundo sonoro, desde la tradición de elaborar violines en guadua y crin de caballo, en sus inicios, aún algunos los elaboran para el aprendizaje musical en los niños y luego los más elaborados a machete al modelo europeo. Los afrodescendientes de estos valles interandinos desarrollaron una lutería para tratar de resolver sus mundos sonoros en la creatividad, en la imaginación, en la recursividad de suplir los materiales en sus concepciones de misterios y secretos porque le atribuyen poderes ocultos con la naturaleza y el cosmos a los instrumentos musicales.

En lo musical, los afrodescendientes inculcan y profesan poderes musicales, en un arte de “poderes especiales” para sus vidas porque se aprecia la necesidad de explicaciones místicas en la música. En la historia musical de occidente y oriente, casi aún más antiguo y persuasivo que el culto cristiano, también se promulgaba esta idea de “super-poderes” de la música⁵. Tal vez por su resumen de características con las ondas de sonido que son audibles, apreciables pero no visibles, era necesaria la conexión con imágenes o cualquier otro signo tangible y fácilmente comprensible. Así, la música en el curso de la historia humana ha sido permeada por analogías y misticismo. Y los afrodescendientes de estos valles interandinos no iban a ser la excepción. Don Luis Edel Carabalí, violinista del Grupo ‘Palmeras,’ manifiesta:

Se pone a secar la guadua por ahí unos dos meses y cuando está en la plenitud del secado se elabora el instrumento. Las cuerdas las colocábamos como encordado de crin de caballo, nylon y sino cuando se sale a Santander de Quilichao se le pone encordado de tiple.

Don Raimundo Carabalí, violinista de Buenos Aires, Cauca, dice:

Al violín les poníamos cuerditas de angeo porque no había en esa época.

Por consiguiente, los afrodescendientes de estos valles interandinos se mueven en relaciones socio-naturales y de trascendencia cósmica, coinciden en afirmar que sus antepasados

⁵ En la historia de la Estética antigua se dice que el fundamento de la música se basa en dos cosas ‘la percepción y la memoria’. Por esta razón, en la teoría posterior de la música se opondrían dos corrientes: la pitagórica y la aristoxénica. Y la diferencia entre ambas estriba en que la pitagórica la interpreta metafísica y místicamente, vinculando la armonía musical con el cosmos, y atribuyendo a la música poderes especiales y una inequívoca capacidad de afectación al alma. Mientras que la aristoxénica trató de investigar las influencias de la música en términos positivistas desde lo psicológico y lo médico. La postura de los dos no difiere en la interpretación de la música sino en los métodos aplicados para su investigación. (Tatarkiewicz, 2000: 231-232)



construyeron antiguamente sus instrumentos en guadua y crin de caballo, guadua que se cortaba en luna menguante, fase lunar que influye en sus creencias para atesorar una mejor sonoridad; además como planta de agua les permite transmitir los sonidos de la naturaleza, el material líquido de la guadua tapa su porosidad y esto hace que dé un mejor sonido, igualmente este material tiene diferentes usos para conservar la frescura del ambiente en la construcción de sus ranchos de habitación, hechos en guadua con paja, estiércol de vaca y tierra pisada. Es decir, que perciben las emociones y las bondades de la naturaleza, porque han concebido la vida no en esa división cartesiana de lo humano y la naturaleza, sino en una relación holística, de integralidad con los seres de la naturaleza, con los seres no humanos, en una relación inherente con todas las formas de vida entendiendo que ellos, como humanos, forman parte de la naturaleza.

Todo un sistema de violines que en su desarrollo pareciera no se ha tratado de resarcir el trauma de la esclavización, del sometimiento y explotación, ni de inventar pasados sino más bien de reinventar posibilidades de mundo, en unas manifestaciones de creatividad e innovación. En unos actos colectivos, en una actividad creativa, lúdica, de estéticas de agenciamiento, una ruptura que para la lógica de la razón no es nada, porque el arte no sirve para nada, no es útil, para la pretendida utilidad material. (Muñoz, Pero para estos pobladores afrodescendientes es vida, es naturaleza, es cultura, es todo. Porque en el sentir hay pensamiento, en el sonar hay conocimiento.

Hay distintas maneras de vivir el mundo y en la colonialidad, en donde ha persistido un concepto hegemónico del conocimiento, pareciera que los saberes de la gente no contarán, porque la modernidad le dijo al mundo que todo el conocimiento es universal, la filosofía, el arte; la hegemonía del mundo centrado en Europa, dictó también el deber ser de la modernidad musical. Porque en el avasallamiento y negación de los saberes locales, aprueban un acto de expropiación epistémica para acondicionarlos al lenguaje universal de lo científico, de la ciencia de ese referente al sujeto europeo, en esa lógica de la razón apoyada en últimas en la tesis de lo económico. Pero a diferencia de lo anterior, los afrodescendientes habitantes de unos valles interandinos del río Cauca, hacia el norte, y el río Patía, hacia el sur del departamento del Cauca, han trasgredido ese orden establecido e hicieron rupturas epistemológicas con la creación de sus propias propuestas epistémicas simbólicas, como el empautamiento en el Valle del Patía en la transvaloración axiológica del pensamiento y de las cosas, porque es un constructo teórico y simbólico negro que les pertenece y que en medio de la esclavitud y el cimarronaje logran -a través de la música y de unas sonoridades en relación con la naturaleza,



los seres no humanos, las almas de todo lo que existe- establecer unos mundos sonoros para poder decir lo que hay que decir y hacer, sonar y estar ahí para poder existir en este lado del mundo extraño para ellos, pero en el que habían que construir sus propios mundos.

REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

Castro-Gómez, S. (2005). *La Hibrys del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750- 1816)*. Bogotá, D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Cross, I. (2010). *La música en la cultura y la evolución*. Epistemus, Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias cognitivas de la música. SACCOM I, número especial.

Grosso, J. L. (2012). *Teoría: de la metafísica a la semiopraxis La justicia poscolonial de otras maneras de conocer en los pliegues de la formación hegemónica estético-epistémica del ver-decir lógico-eidético*. - RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, 33, 11, 750-768.

Maldonado, N. (2007). *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores.

Matras, J. J. (1986). *El sonido*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

Muñoz, P. (Enero-junio 2005). *El arte en la educación no sirve para “nada”*. Revista Nodos y Nudos, Bogotá. 18, 2.

Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética I: La estética Antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

REFERENTES DE SABEDORES Carabalí, Luis Edel. *Primer violín de la agrupación ‘Palmeras’*. Entrevistas: 2010 y julio 8, agosto 27 de 2013. Vereda El Palmar, Santander de Quilichao.

Carabalí, Raimundo, violinista agrupación “Puma Blanca”. Entrevistas: 2005. Buenos Aires Cauca, enero y agosto 2010. Jamundí.

Chantre Caicedo, Gilberto. Entrevista: mayo 15 de 2013. El Vijal, Patía.



VII Coloquio Internacional de Educación



Grueso, María Dolores “Lola”, Maestra y directora de la escuela Dos Ríos de Galíndez Patía, Entrevistas: 2012, 2013, Junio 22 de 2014. Galíndez, Patía.

Llanos Caicedo, Virgilio. De la vereda el Tunó Patía, Compositor de la agrupación “Son del Tunó”. Conversaciones: 2001, 2010, 2012, 2013, 2014, vereda del Tunó y Patía.