

Arqueología del saber, prácticas de circulación y folclore

(Archaeology of knowledge, circulation practices and folklore)

Ochoa Gautier, Ana M^a

Univ. de Columbia. Dpto. de Música. New York, NY
ao2110@columbia.edu

Recep.: 09.04.2010

Acep.: 11.12.2010

BIBLID [1137-859X (2010), 12; 125-133]

A partir de materiales del archivo histórico colombiano, consolido dos ejes de investigación que, a mi manera de ver, se actualizan a partir de la constatación de esta revitalización: el de la pregunta por la arqueología del folclore y el de la pregunta por las prácticas de circulación que hoy en día lo hacen significativo.

Palabras clave: Saber. Circulación. Folclore. Colombia.

Kolonbiar artxibo historikoko materialak oinarri hartuta, bi ikerkuntza-ardatz finkatu ditut: folklo-rearen arkeologiari buruzko galderarena eta hori nabarmentzen duen zirkulazio-jarduerei buruzko galderarena. Niri iritzian, biak ala biak eguneratu egiten dira beren ageriko suspertzetik abiatuta.

Giltza-Hitzak: Jakintza. Zirkulazioa. Folklorea. Kolonbia.

À partir de matériel des archives historiques colombiennes, je consolide deux lignes de recherche qui, à mon avis, sont mises à jour suite au constat du renouveau suivant : la question de l'archéologie du folklore et celle des pratiques de circulation qui le rendent aujourd'hui significatif.

Mots-Clés : Connaissance. Circulation. Folklore. Colombie.

1. INTRODUCCIÓN

El título de este artículo parte del reconocimiento a la revitalización de prácticas artísticas históricamente consideradas como tradicionales en diferentes partes del mundo. Dicho proceso responde en buena medida al papel que hoy en día juegan estas prácticas artísticas en posibilitar una política del reconocimiento, entendiendo por ello el hacer audiovisible aquello que en la historia reciente ha estado escondido a o relegado a segundo plano. Los usos de estas políticas del reconocimiento pueden variar enormemente de un lugar a otro y de un contexto político a otro. Lo que me interesa en esta ponencia es simplemente, a partir de materiales del archivo histórico colombiano, consolidar dos ejes de investigación que, a mi manera de ver, se actualizan a partir de la constatación de esta revitalización: el de la pregunta por la arqueología del folclore y de la pregunta por las prácticas de circulación que hoy en día lo hacen significativo.

2. ARQUEOLOGÍA DEL FOLCLORE

Al hablar de arqueología del folclore estoy remitiendo obviamente a Michel Foucault, en principio, a su obra temprana, *La Arqueología del Saber*⁽¹⁾, pero también a su obra más tardía en que nos remite a la idea de prácticas del sí como cruciales para entender las historias de las disciplinas y de las prácticas sociales⁽²⁾. Como bien sabemos, la folklorología, con su noción de tradición, ha sido una disciplina que, en general, no ha considerado los saberes y las prácticas que se le adscriben al folclore desde su historicidad. La necesidad de insertar las prácticas del folclore dentro de la historia, en este caso, no es tanto para desmitificar su relación con lo que hace significativo para los seres humanos, algo que se ve claramente en la tendencia de aquellos estudios que buscan separar el significado del folclore de la noción de autenticidad. Pero por más que los académicos hayamos hecho deconstrucciones de la noción de autenticidad, los que realizan prácticas culturales categorizadas bajo la noción de folclore, vuelven a actualizarlas frecuentemente desde una profunda relación afectiva que invoca una noción de autenticidad. Por ello, el objetivo de hacer historia no es tanto el de negar la manera como las personas pueden actualizar dicha idea, sino preguntarnos por qué el folclore ha servido a lo largo de la historia para concretizar dos deseos: el de pertenencia a una colectividad, defínase esta como se defina y utilícese para los fines políticos que se utilice, y el de un sentido del ser que se actualiza a través de dichas prácticas artísticas. En la historia intelectual del folclore y sus usos, podemos encontrar claves históricas sobre la manera como las personas, a través de su práctica le dan forma a esta relación entre darle sentido de vida a la propia vida y darle sentido de pertenencia a la colectividad. Dichos sentidos pueden ser utilizados para fines y objetivos políticos radicalmente diversos por distintos grupos y personas.

En segundo lugar, esta puesta en historia puede servir además para repensar categorías del saber y las relaciones históricas entre grupos. En el caso de Colombia y de países latinoamericanos, se ha vuelto crucial repensar la historia colonial y el legado que dejó para poder rearticular el sentido de los saberes heredados. El folclore vendría a ubicarse aquí en una pregunta por la noción de herencia que toma tanto del sentido biológico del ser como de su sentido afectivo.

tivo y cultural, para articular su transcurrir a través del tiempo⁽³⁾. Las herencias se conciben así no como rasgos fijos a ser reproducidos en su exactitud, sino como trazos cambiantes que se inscriben en el transcurrir del tiempo, considerando tanto el tiempo de nuestras vidas biológicas como el tiempo de las genealogías, es decir, de lo que heredamos de vidas anteriores a la nuestra. La genealogía de las herencias artísticas que se le adscriben al folclore, aparecería así no como algo solo articulado a las prácticas discursivas del arte, es decir, a sus rasgos característicos estéticos, sino como algo que nos ayuda a pensar y a establecer la relación entre el tiempo biológico de nuestras vidas y el tiempo cosmológico de nuestros antepasados y del futuro.

A continuación entonces quiero presentar un material del archivo histórico colombiano del siglo XIX y pensar de qué maneras nos lleva a reinterpretar el sentido de lo que llamamos folclore, insertándolo en las diferentes temporalidades históricas que convoca la lectura del mismo.

3. VIAJEROS Y ESCUCHA

El 19 de Abril de 1801, Alexander Humboldt emprendió viaje por el Río Magdalena, camino a Quito¹. Durante la travesía realizó experimentos con el aliento putrefacto de los caimanes, disquisiciones en las que contrasta los mosquitos del Orinoco, del Rionegro y del Magdalena, comparaciones entre la airosa vegetación del trópico y la apacible y temperada de las orillas del Rhin, y observaciones sobre los más de ochenta champanes (barcos o canoas grandes) que navegaban durante tiempos de paz con su carga de contrabando hacia la hermosa puerto de Mompox, sobre las orillas del Magdalena. Así, este científico alemán, como quien recrea los siete días del Génesis, incorporó muchas cosas de nuestra desbordada geografía a la precisión de su famosa cosmología. Pero hubo algo que lo sacó de quicio, algo que aunque trató, no pudo ordenar: el sonido de los bogas que conducían el champán en que viajaba. Dice en su Diario:

[...] son hombres libres, a las veces muy altivos, indómitos y alegres. Su eterna alegría, su buena nutrición... todo esto disminuye el sentimiento de compasión hacia ellos. Pero lo más enojoso es la bárbara, lujuriosa, ululante y rabiosa gritería, a veces lastimera, a veces jubilosa; otra veces con expresiones blasfemantes, por medio de las cuales estos hombres buscan desahogar el esfuerzo muscular. Sobre este punto pueden realizarse aquí observaciones psicológicas no poco interesantes... El movimiento muscular es un proceso de oxidación en el que se producen agua, ácidos.... (Ver mi libro sobre los nervios, parte 2). Para aspirar más aire en los pulmones, es también necesario expeler más aire viciado. Por eso en el trabajo pesado son muy naturales los quejidos y la emisión de sonidos. Si el trabajo (esfuerzo) tiene cierta cadencia regular (tala, perforación en minería, halar de las velas los marinos), se añade un factor psico-

1. Este texto hace parte de una investigación en proceso sobre historia de la escucha y modernidad en Colombia. Esta investigación ha sido posible gracias a una beca de la Fundación Gugenheim y al apoyo de la Universidad de Nueva York y de la Universidad de Columbia. Quiero asimismo agradecer la ayuda de mis asistentes de investigación en diferentes momentos, Omar Romero, Lucila Escamilla y Tatiana Bustos. El Río Magdalena es el río que atraviesa Colombia de sur a norte y ha sido vital para la historia del país.

lógico. El placer por la cadencia hace que los tonos sean expresados en una forma más determinada, Hau Hau... Ham, Ham... Halle, Halle... Si se agrega todo lo imaginable, el inarticulado tono se convierte en canto y aún diálogo. Así, mientras más penoso sea el trabajo, más rabiosa será la gritería que harán los bogas, en que la cadencia se verá a veces afectada por el capricho. Ellos comienzan con un sibilante has, has, has y terminan con prolijos insultos. Sobre todo, cada arbusto de la orilla que pueden alcanzar con la palanca es saludado en la forma más descortés, el has se convierte bien pronto en un mujiente alboroto, en un juramento... El estruendo que se oye ininterrumpidamente hasta llegar a Santa Fé es tan molesto como el pisoteo de los remeros sobre el toldo, que pisan tan fuertemente que a menudo amenazan desfondarlo. Nuestros perros necesitaron muchos días para acomodarse a este descomunal estruendo. Sus ladridos y sus aullidos aumentaban el escándalo⁽⁴⁾.

Si una de las características del sonido es que es efímero, tiene el don de hacerse eterno e insoportable allí donde ralla con el ruido. No solo para Humboldt, sino para muchos otros viajeros de la época, los bogas encarnaban el umbral de lo sonoro, el punto límite de la escucha. El norteamericano Holton que pasó una semana en un champán en el Magdalena “en un estado de cercanía e involuntaria intimidación” con los “desnudos e incivilizados bogas”, también escuchó aullidos:

[...] su gritería era tremenda... un grupo de perros de caza hace tanto ruido en media hora como un grupo de bogas. Pero estos lo hacen todo el día, desde el amanecer hasta el anochecer y solo paran la gritería para comer y para atravesar el río de un lado a otro. Gritan y brincan encima del toldo al punto que uno cree que están en medio de una batalla ahuyentando sus agresores”⁽⁵⁾.

A contracorriente, como la navegación del champán hacia el interior del país, así escuchaban los blancos el canto de los bogas, en su mayoría, hombres zambos libres². A pesar de que estos hombres alegres, de buen físico, bien alimentados, y libres no permiten que Humboldt los acomode en su benévolo deseo de compasión, este reconoce que “no existe indiscutiblemente ningún trabajo de mayor esfuerzo muscular que el de los remeros del Magdalena” ni ningún lugar del mundo americano con tantos zambos, hijos de indígenas y africanos.

El caos sonoro está representado por el uso inusual en Humboldt de una sucesión de adjetivos que nombran condiciones extremas –la barbarie, la lujuria y la rabia. Solo el ulular pertenece específicamente al orden de lo sonoro. Y comienza a esbozar un movimiento desde la gritería, producida por el esfuerzo físico, hacia el canto para terminar en el diálogo, aparentemente el menos emotivo, el menos físico y el más racional de los actos comunicativos, aquel que ordena el grito con la palabra. Además, trata de matizar su ansiedad acústica con el recurso a lo científico. Explica el tipo de canto de los bogas relacionándolo con el descomunal esfuerzo muscular y la necesidad de coordinación rítmica que exige su trabajo. Para fines de ese siglo XIX, obsesionado con preguntas sobre los orígenes del universo y de la

2. A pesar de que Colombia era una sociedad esclavista en esta época, los bogas eran hombres libres debido a que no podían enviar los viajeros con hombres esclavos remando porque entonces abandonarían el barco y escaparían. Los bogas entonces pertenecen a una clase subalterna de trabajadores de la época y en sus manos estaba el transporte de la Nueva Granada.

humanidad, esta idea ya se había constituido en teoría científica. Karl Bucher, musicólogo alemán de fin de siglo, va a postular en 1896, que la música nace de los movimientos repetidos producidos por el trabajo físico. No era, entonces, la única teoría de origen de la música, que circulaba en Europa basada en las observaciones de los naturalistas en su recorrido por América. Para Charles Darwin, la música se origina en el canto seductor de los pájaros: a más bello canto, más capacidad de seducción y más posibilidad de supervivencia de la especie. Darwin pasa así de lo biológico a lo cultural, aunque no explica de qué manera pasó el canto de los pájaros a manos de los humanos para volverse música. A diferencia de Humboldt para quien el surgimiento del sonido ordenado tiene que ver con el paso de lo irracional (el grito) a lo ordenado y racional (el diálogo) en una secuencia en la cual el canto se encuentra a medio camino entre el grito y el diálogo, para Darwin el paso de la naturaleza a la cultura, tiene que ver con la belleza. Para Herbert Spencer, por el contrario, la música se originaba en el balbuceo de los seres humanos⁽⁶⁾.

En todos estos autores el interés por los orígenes de la música está mediado por un marco de pensamiento evolutivo que ubica los sonidos en una escala civilizatoria que va desde aquello que expresa el primitivismo, cercano a la naturaleza, a aquella que lo supera y trasciende al ordenarlo como música. Los bogas y sus sonidos no son, para estos viajeros, simplemente unos seres humanos distintos. La línea fronteriza que establece aquello que pertenece al ruido y aquello que se puede nombrar como música, es también la línea fronteriza que divide las diferentes clases y etnicidades dentro del champán. Al decir de Alexander Rehding, entre los europeos, obsesionados con el descubrimiento de los orígenes de la música, ésta, “fue empleada con distintos grados de eficacia, para implementar una metafísica de la identidad que iba mucho más allá de la preocupación por la música como un fenómeno sonoro”. Desde las teorías alemanas de la época, los grupos sociales humanos se podían dividir en dos tipos: personas naturales sujetas a la naturaleza (Natural volker) y personas habían sometido a la naturaleza, kulturvoker o civilizadas. La distinción implicaba no solo relaciones diferenciales con la naturaleza sino también con la historia. Las personas civilizadas estaban caracterizadas por la escritura y tenían historia y las personas no civilizadas no tenían ni escritura ni historia –ni música podríamos decir, solo sonidos. Desde esta lógica entonces las personas naturales emitían gritos y aullidos o sonidos parecidos a los de las guacamayas, las serpientes y los jaguares, condicionados por la naturaleza. Y las personas civilizadas producían “música”. Así como sucedía con los objetos de la cultura material, los sonidos también se organizaban para representar las diferentes etapas evolutivas del ser humano. Estas teorías jugaron un papel fundamental en la construcción de una arqueología del sonido que fue fundamental a la creación de disciplinas musicales en Alemania, cuna de las musicologías, ese país para el cual su propia música pasó a representar el estado más avanzado de la organización racional sonora del universo, mucho más inclusive que las músicas de sus vecinos europeos⁽⁷⁾. Se podría decir que el sonido de los bogas representaba los orígenes de la música, una especie de esencia superviviente en las colonias distantes que, a pesar de la obligada intimidad y escucha que se vieron obligados a compartir dentro del champán, podían ser trasladados a representantes de épocas anteriores, especímenes acústicos del sonar de otros tiempos. Un sonido más cerca a la naturaleza que a la civilización, más representativo del pasado de la humanidad que del presente, de los animales que de los seres humanos.

4. CANDELARIO OBESO

Es importante recordar estos antecedentes históricos sobre los modos de apreciación del canto de los bogas en el Magdalena, para poder entender el gesto vanguardista y radical del poeta y filólogo de Mompox, Candelario Obeso (1849-1884) al escribir y publicar en 1877 sus *Cantos Populares de mi Tierra*. No pretendo aquí sugerir, como lo han hecho muchos, que Obeso es el cantor de los bogas. Obeso nunca fue un boga y por tanto, como lo dice David Peñas Galindo, no es, en ese sentido, su cantor. Hijo de una lavandera y un abogado de Mompox, estudió en el Colegio Pinillos para partir de allí hacia Bogotá en 1866 donde terminaría sus estudios y donde pasaría gran parte de su vida, a pesar de sus retornos al Caribe, viajes a las provincias del Cauca y Panamá y un viaje a Francia. Pero Obeso creció rodeado del aura acústica de Mompox que, según los testimonios de los viajeros, estaba bastante marcada por los bogas. Lo que me interesa entonces no es tanto postular a Obeso como poeta representante de los bogas sino más bien, tomarme en serio el gesto del título de su libro y de sus poemas y sus implicaciones epistemológicas. ¿Por qué poner a un libro de poesía original, no a una recolección de folclore el título de *Cantos Populares*? ¿Por qué dedicarle al que se ha constituido en el más citado, musicalizado y famoso de sus poemas, *La Canción del Boga Ausente*, a Miguel Antonio Caro y a Rufino Jose Cuervo, reconocidos filólogos colombianos en el ámbito nacional e internacional de la época, seleccionándolos para mediar el reconocimiento de los más poderosos entre los poderosos gramáticos de la época? ¿Qué tipo de experiencia y conocimiento evocaba la idea de un canto popular en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX?

El libro de Obeso, como bien es sabido, no es una recolección de poesía popular. Es un libro de 16 poemas originales. Sin embargo, como título lleva algo que lo remite a una colección de cantos del folclor. Es un libro entonces ambiguo, equívoco, que nos saca de las categorías de clasificación del mundo poético. La obra de Obeso ha sido analizada como la de alguien trágico. Jesús Martín Barbero dice, por ejemplo, que Obeso está “trágicamente atrapado entre la cultura negra a la que pertenece y la escritura blanca a través de la cual se expresa”⁽⁸⁾. Y Carlos Jáuregui dice,

Cantos pretende una doble traducción: de la oralidad y las tradiciones vernáculas de los sectores marginados del proceso nacional a los códigos dominantes y a la Literatura; y de lo Afro a lo nacional... Pero Obeso es un traductor trágico... entra a la ciudad letrada traduciendo y traicionando las canciones que reivindica y también la tradición Hispánico-gramática de literatura nacional en la cual se trata de insertar. El resultado es la alienación tanto de la cultura que aspira a representar como de la ciudad letrada para quien dicha traducción encarna una contaminación etnolinguística o, en el mejor de los casos, una curiosidad folklórica⁽⁹⁾.

¿Si está tan atrapado Obeso entre las dos escrituras como lo afirman Martín Barbero y Jáuregui? La razón fundamental es que los dos plantean una relación radicalmente antagónica entre lo letrado y la oralidad. No tengo dudas de la discriminación que sufrió Obeso en Bogotá, a pesar de sus numerosas buenas amistades con los letrados, tanto por su condición de clase, de raza (Obeso era mulato) y por la región de donde venía, testimonio que encontramos en sus propios escritos y que ha sido analizado en detalle por Jáuregui. Pero vivir una vida no es lo mis-

mo que escribir un texto, así admitamos, junto con Peter Sloterdijk que “la realización de toda obra de arte conlleva, a su manera, la experiencia de exponerse uno mismo”⁽¹⁰⁾. Para Obeso, hijo de un abogado y educado en el Colegio Pinillos y por tutores desde temprano, el mundo de lo letrado no le era ajeno: era tan su mundo como el mundo acústico y oral que lo rodeaba. Es más, plantear una división entre una oralidad negra y una letra blanca, en un Mompox cuya población según el censo de 1778 era compuesta en su mayoría por esos “libres de color” que habitaban el Río Magdalena, es plantear una teoría de la letra y de la escucha descontextualizada de la realidad del contexto social, en donde probablemente la relación entre letra y escucha era más enmarañada de lo que pensamos en la actualidad. William Malkún, que ha trabajado el surgimiento del libro y la imprenta en Cartagena en el siglo XIX, nos habla de la lectura libros eran leídos en voz alta para ser escuchados, como una práctica común, y Alfonso Múnera nos recuerda el papel crucial de los pardos en la política de esta época⁽¹¹⁾.

Más bien concuerdo con el etnolingüista William Hanks quien en sus trabajos sobre las textualidades Mayas durante la época colonial y poscolonial, plantea que la producción textual durante dicha época era altamente equívoca ya que fue producida durante un período intenso de redefinición de los patrones y formas de comunicación debido al gran cambio poblacional que caracterizó este período. Eran textos que no cabían en ninguna clasificación literaria o musical, no porque fueran textos-fusión, sino por virtud de la gran inestabilidad de clasificaciones genéricas que caracteriza las épocas de grandes transformaciones tales como la época colonial e inmediatamente poscolonial. Al estudiar a Obeso como intelectual y poeta del Siglo XIX, no me interesa la búsqueda de “una autenticidad de agencia individual” de una figura subalterna, algo que parece estar siempre en juego al referirnos a su compleja condición social interpretada como traducción. Como bien lo dice Hanks,

[...] con todos estos materiales, –los textos difíciles de clasificar y equívocos producidos durante el período colonial–, el reto principal no es tanto encontrar al nativo sino encontrar cómo los modos de interacción social del mundo colonial e inmediatamente poscolonial dieron pie a nuevas formas de discurso, y con ellas, a nuevas formas de acción⁽¹²⁾.

En el caso de Obeso, el hecho de que su creación hubiera sido altamente excepcional y transfigurativa de lo que significaba una canción popular, no quiso decir que él pudo transformar sus condiciones de excluido dentro del mundo de los letrados. Obeso era un hombre a caballo entre varios mundos: entre el del soldado y el del letrado, entre el del zambo del Caribe y el criollo de Bogotá, entre el de escucha y la escritura, entre el del deseo de amar más allá de su raza y la exclusión de esa posibilidad debido a su condición de clase y raza. Pero esto no es una tragedia de traducción, sino de los límites de las posibilidades de transfiguración del mundo en que vivimos. Obeso no tiene el lujo de entrar y salir de la modernidad en sus políticas amorosas ni institucionales ni de reconocimiento a su obra. Obeso vivió simultáneamente en mundos inconmensurables. Si él mismo fue más allá de los campos de inscripción textual de su época, entonces leerlo como una figura trágica es reproducir una epistemología del lamento tan comúnmente asociada a los desheredados e ignorar su contribución. Por otro lado, ver su obra simplemente como resistencia, es ignorar las

políticas de silenciamiento que efectivamente marcaron su vida e ignorar lo que Martín Barbero y Jáuregui señalan, que estaba atrapado entre mundos. Así que si bien veo a Obeso como un hombre marcado por las cerrazones de su tiempo, por otro lado, veo su creatividad textual como altamente transfigurativa de las relaciones de jerarquía entre lo letrado y lo acústico en los mundos a los que pertenecía. Debido a sus múltiples mundos de pertenencia, a la imposibilidad de hacerlos conmensurables, a su gran originalidad y creatividad textual, a su participación como gramático, soldado y diplomático en varios de los mundos de conocimiento profesional de su época, Obeso se vuelve una figura clave para entender la relación entre lo escrito y lo sonoro, entre el Caribe y los Andes en la segunda mitad del siglo XIX. Es desde allí entonces, y no desde postular una radical diferencia entre lo oral y lo escrito mapeado a diferentes adscripciones raciales, sociales y regionales, que habría que entender la originalidad de Obeso.

5. ESCUCHA Y DOCUMENTACIÓN DEL FOLCLORE

Encontramos entonces en estos dos ejemplos históricos dos formas radicalmente diferentes de plasmar la escucha de los cantos de un mundo en particular. La escucha aparece aquí no tanto como un sentido sino como “una relación histórica de intercambio”⁽¹³⁾. Podemos apreciar que el momento de intercambio artístico de puesta en circulación de un canto reside en buena medida en la manera como la escucha interviene en el proceso de inscripción, creación, producción y transferencia de la obra musical. En otras palabras, no existe proceso acústico creativo, sin una escucha que lo alimente. Por ello, podemos decir que el canto de los bogas pasó a circular a través de dos imaginarios radicalmente diferentes: el de la filología y naturalistas alemanes, y el de las búsquedas poscoloniales por el reconocimiento a lo propio de un poeta de la Colombia caribeña que buscaba reconocimiento a su saber y a su región en la Colombia bogotana. Los modos estéticos de descripción de esos cantos difieren radicalmente de un modo de escucha a otro. Por tanto, el modo como se inscribe la escucha es fundamental a la hora de pensar las maneras como hemos heredado descripciones de géneros de música folklórica. Noten como aquí heredamos dos tipos de descripciones radicalmente diferentes y cómo esas descripciones estéticas no estaban desvinculadas de una manera de concebir a las personas que portan esos cantos. Es decir, existe una relación estrecha entre los modos estéticos de descripción del folclore y la predisposición a la escucha que nos presentan distintos tipos de relación con distintos tipos de personas.

Todo ello nos hace pensar que el papel de la escucha como ámbito determinante de circulación del folclore. Si toda obra toma sentido solo en la medida en que tenga una existencia reconocida entre seres humanos, entonces las tradiciones mediadas por la escucha residen en buena medida en la manera como inscribimos dicha escucha. Podríamos decir que el largo siglo XX cambió esto al dejarnos un sofisticado legado tecnológico que nos permite grabar en vivo. Pero los antropólogos e historiadores del sonido saben qué tanto un sonido “fíel” no es tanto una realidad acústica como una interpretación de un ingeniero, y de qué manera las técnicas de inscripción del sonido en máquinas están mediadas también por técnicas auditivas que determinan el mismo uso de dichas máqui-

nas. Un acercamiento cuidadoso a la historia entonces, nos permite entender los distintos tiempos históricos en que fueron inscritos los bogas a través de los cantos: para Humboldt pasaron a ser representantes de un pasado civilizatorio; para Obeso la promesa de un futuro que apenas empezaba a plasmarse en la nación. Es esa posibilidad de hacer de la genealogía un ámbito creativo a través de la escucha que hace que la investigación en folclore nos dé posibilidades de interpretar de diferentes maneras su presencia en el mundo actual.

6. BIBLIOGRAFÍA

- (1). FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Pantheon Books, 1972; 256 p.
- (2). Ver por ejemplo FOUCAULT, Michel. "The ethics of the concern of the self as a practice of freedom". En: RABINOW, P. (ed.). *Michel Foucault, ethics, subjectivity and truth*, vol. 1. New York: The New Press, 1972; pp. 281-301.
- (3). GROSZ, Elizabeth. *Time travels: Feminism, nature, power*. Durham and London: Duke University Press, 2005; 272 p.
- (4). HUMBOLDT, Alexander von. "Diario VII". En: NOGUERA MENDOZA, A. (ed.). *Recopilación y notas, crónica grande del Río de la Magdalena*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1801; pp. 145-160.
- (5). HOLTON, Isaac F. *New Granada: Twenty months in the Andes*. New York: Harper and Brothers, 1857; 605 p.
- (6). Para las distintas teorías sobre orígenes de la música y su relación con el nacimiento de la musicología en Alemania en el siglo XIX, ver REHDING, Alexander. "The quest for origins of music in Germany, circa 1900". En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n.º 2, 2000; pp. 345-385.
- (7). Ver REHDING, Alexander. *Ibid.*
- (8). Citado por Carlos Jáuregui en: JÁUREGUI, Carlos. "Candelario Obeso, la literatura 'afronacional' y los límites del espacio literario decimonónico". En: ORTIZ, L. (ed.). *"Chambacú, la historia la escribes tú", Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2007; pp. 47-68.
- (9). JÁUREGUI, Carlos. "Candelario Obeso, la literatura 'afronacional' y los límites del espacio literario decimonónico". En: ORTIZ, L. (ed.). *"Chambacú, la historia la escribes tú", Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2007; pp. 47-68.
- (10). SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-textos, 2006; 164 p.
- (11). Ver MÚNERA, Alfonso. *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810)*. Bogotá: Banco de la República y El Ancora Editores, 1998; 254 p.
- (12). HANKS, William F. "Authenticity and Ambivalence in the Text: A Colonial Maya Text". En: HANKS, W. *Intertexts, Writings on Language, Utterance and Context*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc, 2000; pp. 103-132.
- (13). NOVAK, David. "2.5 X 6 meters of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening". En: *Popular Music*, vol. 27, n.º 1, 2008; pp. 15-34.