



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Muñoz Aguilera, Jhonny Alexander
Cartillas de malicia: esgrima con machete y sus registros de la práctica estética y pedagógica*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 18, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 80-108

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.cmep>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074112005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cartillas de malicia: esgrima con machete y sus registros de la práctica estética y pedagógica*

Jhonny Alexander Muñoz Aguilera**

[RESUMEN]

El artículo analiza y compara registros escritos que maestros campesinos afrodescendientes, especialmente del Cauca, realizan en el proceso de enseñanza de la grima o esgrima con machete y bordón. Por un lado, registros en papel que tradicionalmente son utilizados en esta práctica y que otorgan al tenedor el reconocimiento de maestro del arte. Por otro, anotaciones en la tierra utilizadas por el maestro Ananías Caniquí como parte de su método de entrenamiento. Considerados en su valor estético, técnico, histórico y filosófico, estos registros dan cuenta de agudas codificaciones de movimientos corporales, formas de ataque y defensa, así como de la complejidad del proceso de transmisión de la grima y los estrictos acuerdos éticos entre profesor y alumno. Este trabajo está basado en un trabajo etnográfico que acompaña los entrenamientos y las labores de difusión de varias comunidades del Cauca, así como en un estudio de varios documentos disponibles sobre el tema.

Palabras clave: modos de transmisión de conocimientos, grima o esgrima con machete, arte afrodescendiente, malicia, campesinos afrocaucanos.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.cmep

Fecha de recepción: 15 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de investigación. Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (Capes) de Brasil, Código de Financiamento 001, y la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Proceso: 2012/19687-3.

** Licenciado en Arte Dramático por la Universidad del Valle, magíster en Artes Escénicas y doctor en Estética e Historia del Arte por la Universidade de São Paulo. Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana.
ORCID: 0000-0003-1967-1667
Correo electrónico: jhonny-munoz@javeriana.edu.co.



CÓMO CITAR:

Muñoz Aguilera, Jhonny Alexander. 2023. "Cartillas de malicia: Esgrima con machete y sus registros de la práctica estética y pedagógica". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 80-109. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae18-1.cmep>

Malice Magazine: machete fencing and its aesthetic and pedagogical practice records.

Cartilhas de malícia: esgrima com facão e seus registros de prática estética e pedagógica

[ABSTRACT]

The article analyzes and compares written records that Afro-descendant peasant teachers, especially from Cauca, make in the process of teaching grima or fencing with machete and a walking stick. On the one hand, paper records that are traditionally used in this practice and that grant the holder recognition as a master of the art. On the other hand, annotations on the ground used by master Ananías Caniquí as part of his training method. Considered in their aesthetic, technical, historical and philosophical value, these records account for sharp codifications of body movements, forms of attack and defense, as well as the complexity of the process of transmission of the grima and the strict ethical agreements between teacher and student. This work is based on ethnographic work accompanying training and dissemination work in several communities of Cauca, as well as on a study of several documents available on the subject.

Keywords: modes of knowledge transmission, grima or machete fencing, Afro-descendant art, malice, Afro-Caucan peasants.

[RESUMO]

O artigo analisa e compara registros escritos que professores camponeses afrodescendentes, especialmente do Cauca, realizam no processo de ensino da grima ou esgrima com facão e bastão. Por um lado, os registros em papel que tradicionalmente são utilizados nesta prática e que outorgam ao seu titular o reconhecimento de mestre da arte. Por outro, anotações no chão utilizadas pelo professor Ananías Caniquí como parte do seu método de treino. Considerados pelo seu valor estético, técnico, histórico e filosófico, esses registros dão conta de agudas codificações de movimentos corporais, formas de ataque e defesa, bem como da complexidade do processo de transmissão da grima e os rígidos acordos éticos entre mestre e aluno. Este trabalho é baseado em um trabalho etnográfico que acompanha os treinos e as labores de difusão de várias comunidades do Cauca, bem como em um estudo de vários documentos disponíveis sobre o assunto.

Palavras-chave: modos de transmissão de conhecimentos, grima o esgrima com facão, arte afrodescendente, malícia, camponeses afrocaucanos.

Entrando a “tomar lechita”

> Conocí el arte de la grima o esgrima con machete de la mano del maestro Ananías Caniquí (1941-2015), campesino afrocolombiano oriundo de la vereda Mazamorrero (Buenos Aires, Cauca) (figura 1). Su gran carisma como maestro, sus habilidades como jugador y su enorme conocimiento de este arte ancestral me llevaron a realizar una investigación sobre los modos de transmisión de la grima en la Maestría en Artes Escénicas cursada en la Universidade de São Paulo (Muñoz 2014) y, posteriormente, otra investigación sobre los modos de composición escénica utilizados por este maestro como tesis de doctorado en el Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte también en la Universidade de São Paulo (Muñoz 2022).

El acercamiento al arte del maestro Ananías Caniquí, en las particularidades de sus enseñanzas y su concepción de una práctica artística y pedagógica, que juntaba la grima con los violines caucanos, los versos, los dramas y las narraciones, se dio, principalmente, mediante un trabajo de campo en su comunidad, donde, gracias a su autorización, asumí el lugar de aprendiz de esta tradición. Desde ese lugar de alumno, conviví con el maestro Ananías Caniquí en su vereda, en varios periodos entre 2012 y 2013, conversando con él y otros maestros y conocedores de la grima en su región (figura 2), así como participando de los entrenamientos grupales y clases individuales. Este aprendizaje práctico en su comienzo fue denominado por el maestro Ananías Caniquí como “tomar lechita”, es decir, aprender el arte desde su etapa inicial, reconociendo, no obstante, que la complejidad de esta tradición requiere una amplia disposición y varios años de formación. Este proceso se dio, en ese sentido, mediante un compromiso ético que ha ido más allá de la realización de un trabajo académico, que ha continuado hasta la actualidad en el acompañamiento de las actividades y los aprendizajes con los discípulos del maestro Ananías Caniquí que continuaron su tradición después de su fallecimiento en 2015. Es decir, ha constituido una apuesta epistemológica y una búsqueda de estrategias que puedan ayudar, desde mis perspectivas, y también limitaciones, en la divulgación de su saber y la elaboración de algunos proyectos que contribuyan al reconocimiento y la visibilización de la labor artística y pedagógica del maestro Ananías Caniquí y su comunidad.¹

Este proceso de aprendizaje y de investigación participativa me ha permitido reconocer los complejos regímenes que orientan los modos de transmisión de un saber que es celosamente cuidado y los regímenes de creación de la grima en tanto un evento escénico, en particular en el estilo de juego enseñado por el maestro Ananías Caniquí, fundamentado en un principio lúdico de su práctica, el respeto por los ancestrales, el valor por la cultura afrodescendiente, su población y como una forma de aprovechar su territorio (Muñoz 2022).



No obstante, este proceso de investigación me ha permitido también un acercamiento a la diversidad y complejidad que comprende la tradición de la esgrima con machete y bordón en el Cauca. De tal manera, en una mirada más amplia hacia esta tradición, es necesario reconocer la riqueza y el protagonismo de otros maestros y estilos de juego. Así, además de Mazamorrero (Buenos Aires) y San Francisco (Santander de Quilichao), donde trabajan actualmente los discípulos y continuadores del legado del maestro Ananías Caniquí, es necesario apuntar la fuerte presencia y el relevante trabajo de importantes maestros en otros municipios del Cauca, como Miguel Lourido, Héctor Elías Sandoval y Luis Vidal en Puerto Tejada, Donaldo Ocoró en Villa Rica y el maestro Teófilo Arboleda en Suárez.

Este trabajo, por tanto, parte del reconocimiento de una variedad y riqueza presente en la tradición de la grima entre comunidades campesinas afrodescendientes del Cauca, pero que históricamente también se distribuyó por otros departamentos como Quindío, Tolima, Valle del Cauca y Risaralda. Igualmente, constituye un acercamiento a este arte a partir de una reflexión sobre los modos en que su conocimiento ha sido registrado en lo que tradicionalmente ha recibido el nombre de cartillas de malicia o arte, entendido este último como un documento escrito y pictórico que contiene importantes enseñanzas, constituye una prueba de finalización exitosa de un proceso formativo y determina que aquel que lo porta pasa a ser, igualmente, un maestro del arte, es decir, un documento análogo a lo que en el mundo universitario o académico es un diploma. Pero, en realidad, es más que un diploma, en el sentido de que él mismo contiene importantes y esenciales conocimientos sobre la práctica y obedece a un trabajo artesanal en el que un determinado maestro no solo entrega su saber, sino también su disposición estética en la propia elaboración del documento.

V
V
Figura 1. Maestros Porfirio Ocoró y Ananías Caniquí (Mazamorrero, Buenos Aires, Cauca, 2013)



V
V

Figura 2. Maestros Ananías Caniquí y Ernesto Balanta (Mazamorrero, Buenos Aires, Cauca, 2013)

Es importante aclarar que este proceso investigativo ha estado permeado, igualmente, por mi propia disposición estética y pedagógica, reconociendo una múltiple condición en mi formación artística y en mi historia de vida. Por un lado, formado en Licenciatura en Arte Dramático en la Universidad del Valle, así como músico intérprete de la flauta de pan, un instrumento que en nuestro contexto latinoamericano es atribuido a las culturas amerindias, pero que está presente en diversas culturas ancestrales en diversos lugares del mundo. Y, por otro, siendo necesario reconocer mi propio origen campesino, como miembro de una humilde familia oriunda de las montañas del sur del Quindío. Esta escucha hacia mis propias raíces y formaciones ha estado presente en este trabajo como una necesidad vital de tener otros referentes formativos, además de los recibidos en un programa universitario, en busca de tejer puentes entre diversas áreas y epistemologías, así como un anclaje mayor en nuestro contexto cultural colombiano y, en particular, del mundo campesino, afrodescendiente e indígena.

Registros de una práctica ancestral

La grima o esgrima con machete, práctica cultural, artística y deportiva de comunidades afrodescendientes del Cauca, que utiliza palos y machetes como armas de defensa personal, está permeada de diversos elementos estéticos, entre ellos interacción entre diversos lenguajes expresivos (arte marcial, danzas, versos, representaciones, músicas), códigos de

representación (relación con los espectadores, convenciones teatrales), forma de las armas (tamaños, materiales, manera de fabricación) y diversos registros escritos sobre la práctica (cuadernos de apuntes, manuales del arte, dibujos y códigos visuales que los maestros utilizan en sus explicaciones).

En este último aspecto, cobran relevancia las cartillas de malicia, importantes registros que un reconocido maestro del arte le entrega a su discípulo como herramienta nemotécnica sobre los contenidos abordados en su formación, al igual que lo reconoce como maestro formado del arte. La tenencia de una de estas cartillas, por tanto, es un motivo de orgullo, equivalente a un diploma de grado, una bitácora de estudios o un libro de memorias.

Esta ha sido una práctica bastante extendida en la tradición de la esgrima con machete (Osorio y De la Calle 1992) y un elemento que sustenta una labor pedagógica y artística inspiradora del registro visual.

La utilización y relevancia de estas cartillas en el proceso de transmisión de la grima podrían, incluso, estar relacionadas, como exponen Osorio y De la Calle (1992), con el origen mismo de esta práctica durante la Colonia, cuando se utilizó el estudio de libros que llegaron al continente americano para adiestrar a los soldados:

Todo maestro de esgrima [con machete] se basó en un libro o cartilla conocido como *Demi-lad*. Este libro fue traído desde Castilla, España, para el adiestramiento de los ejércitos en el uso de las armas blancas —sables, espadas, lanzas, cuchillos, etc. Como los poseedores de estos libros fueron perseguidos, debieron memorizarlos para poder después transmitir sus conocimientos. (relato del maestro José Montaña, citado en Osorio y De la Calle 1992, 24)

También Osorio y De la Calle (1992) destacan que la posesión de las cartillas de esgrima con machete era castigada con cárcel: “A principios de 1950 la tenencia, reproducción o distribución de manuales de esgrima [con machete] era castigada con cárcel debido a que tales prácticas se consideraban subversivas” (23). No obstante, junto con esta estigmatización y persecución que sufrió esta práctica durante el siglo XX, es necesario reconocer el silenciamiento u ocultamiento que ha habido de la participación de expertos conocedores de este arte en grandes batallas nacionales, como la guerra de los Mil Días (1899-1902) y la guerra con Perú (1932-1933) (Desch-Obi 2009; Lourido y Sandoval 2009). Igualmente, contrasta esta estigmatización con los principios éticos, culturales y deportivos que realmente ocupan el centro de la formación en este arte, como es posible comprobar en una de esas cartillas de malicia, en que se encuentra esta relevante enseñanza para los jóvenes:

Pretendemos ayudar a nuestros discípulos a perfeccionarse en un arte que les ayudará a forjar su personalidad. Consideramos que la práctica de la esgrima es un medio idóneo para conservar la salud porque la actitud mental que exige y las posturas físicas que impone tienen por objeto dar al cuerpo rectitud, firmeza, equilibrio y robustez. Los jóvenes que se dediquen a esta práctica lograrán que sus huesos se ensanchen y fortifiquen evitándose en el futuro un gran número de dolencias. (Anónimo, *Manual de esgrima nortecaucana*, citado en Osorio y De la Calle 1992, 25)

Ahondando en este tema de los registros, contrasta con esta herramienta metodológica de las cartillas de malicia una práctica utilizada por el maestro Ananías Caniquí, en su escuela de grima de la vereda Mazamorrero, en la que realiza apuntes y gráficos en la tierra utilizando ceniza en medio de sus cultivos de caña. Dibujos que realizaba como parte de su método de entrenamiento, en los que capacitaba al alumno en un dominio de cada una de las cruces, estructuras coreográficas de ataque y defensa con el machete y los bordones, que configuran un determinado estilo de juego.

Con características diferentes de las cartillas de malicia, no solo en los materiales utilizados, sino en el propósito de los registros, este método hace parte, de igual manera, de complejos procesos de transmisión que involucran materiales visuales y escritos en la práctica de la grima.

Analizando las características de cada uno de estos registros señalados, se pretende exponer y comparar las agudas codificaciones que son utilizadas en ambos casos y la complejidad del proceso de transmisión, en aspectos como la diversidad de lenguajes expresivos involucrados, el valor que tiene el territorio, los acuerdos éticos en la relación maestro-alumno y la noción de *malicia* que prevalece en ellos.

Considerando la malicia como un concepto ético, estético y filosófico, que traduce una manera de ser y estar en el mundo, así como una manera de orientar los procesos pedagógicos y artísticos, se teje una relación entre los registros estudiados, las características del arte de la grima y la práctica de la *capoeira* en Brasil, donde prevalece, también, la idea de *malicia* como una “ética negra y alternativa” (Capoeira 2011, 19).

¿De qué forma el concepto de *malicia* permea no solo la práctica del juego en la habilidad con el cuerpo y la atención que hay que tener al contendor, sino también en los medios de difusión, transmisión y registro del arte? ¿Es la malicia solo una característica del jugador de grima o es también un rasgo esencial que se le exige al maestro en el ejercicio de su labor pedagógica?

Buscando el concepto de malicia entre artes afrodescendientes

El concepto de *malicia*, que está presente en el nombre mismo de las cartillas utilizadas en la transmisión de la grima, es un concepto central en la práctica del juego, que denota una manera ágil y sagaz de jugar, una elevada habilidad corporal, una capacidad de anticiparse a las jugadas del adversario durante un duelo o un “estar listo” delante de los diversos peligros del mundo. Es de tal forma un concepto que engloba unas características técnicas y estéticas del juego y una forma de relacionarse con un mundo y una estructura social que constantemente presenta amenazas o engaños. “La vista es la que juega”, frase utilizada por el maestro Ananías Caniquí y cargada de una enorme malicia, traduce, así, una necesidad de descubrir o develar las apariencias y ser muy cuidadosos y sigilosos para “no morir antes de tiempo”.

No obstante, este concepto está presente también en otras expresiones artísticas de matriz africana, como la *capoeira angola*. A este respecto, Edilson de Jesús, discípulo del maestro João Pequeno, define así la malicia: “La malicia es lo que usted aprende de bueno o de malo y deja para usted guardada... cuando usted ya usó todo lo que usted tenía, allí usted usa la malicia... en la rueda de *capoeira* o en la vida” (Abid 2004, 122).

El maestro Néstor Capoeira (Nestor Sezefredo dos Passos Neto) amplía este concepto y define la malicia como una “ética y filosofía alternativa, negra, mulata, brasileña, marginal” (Passos Neto 2011, 22). Y agrega:

La malicia: a veces también llamada de “la filosofía de la *capoeira*” por los capoeiristas, es el “saber” que el capoeirista va adquiriendo a través de los juegos, con diferentes personas, en diferentes ruedas, a través de los años. Es un “saber” que es aprendido por el cuerpo, y del cuerpo se desborda para la mente, y para el “espíritu” (por tanto, es un *saber corporal*, y no un saber racional que se aprende con la mente, por ejemplo, al estudiar un libro).² (Passos Neto 2011, 32-33)

Se puede decir, entonces, siguiendo el pensamiento del maestro Néstor Capoeira, que la malicia es una especie de sabiduría en acción, en que el cuerpo es más importante que el intelecto. Sin embargo, presenta un detalle muy importante en la definición del concepto de *malicia* y su relación con los procesos de transmisión:

Para existir realmente la transmisión de la malicia, de los fundamentos y de la *mandinga* de los más expertos para el alumno iniciante, así como la transmisión del *axé* (la fuerza vital) de la *capoeira*, es esencial la convivencia con los viejos maestros que en mi juventud (década de 1960) eran Bimba y Pastinha, y otros; y hoy día (2011) son los maestros de más de 70 años como Leopoldino (recientemente fallecido), João Grande y João Pequeno. (Passos Neto 2011, 34)

En relación con lo anterior, en el contexto preciso de la investigación que ocupa este trabajo, es necesario concluir, entonces, que las cartillas de malicia no evaden la necesidad de convivir con un viejo maestro para comprender los secretos de determinado estilo de juego. Es imposible reducir la sabiduría de un viejo maestro de esgrima con machete a un libro y pretender que ahí está todo su conocimiento. Las cartillas son una ayuda o una distinción otorgada por un viejo maestro a un discípulo; pero el proceso formativo que este último ha tenido que realizar durante varios años es esencial.

Una etnografía de una práctica educativa

La atención a estas cartillas de malicia y el entrenamiento por medio de dibujos del maestro Ananías Caniquí puede ser entendido como formas de “presentación del conocimiento”, de modo que es uno de los factores clave para ser analizados en una etnografía de una práctica educativa, tal como proponen Rockwell y Galves (1982):

Consiste en el conjunto de elementos de todo tipo a través de los cuales se comunica o registra el conocimiento por parte de maestros o alumnos; incluye las formas en que se enuncia, los textos escritos o leídos, la asociación con ejemplos, materiales o ilustraciones, y las relaciones que se establecen o que se omiten en la definición implícita de los conceptos tratados en las clases. (99)

El análisis comparado, en la descripción de los diferentes tipos de materiales y funciones de cada uno de los registros, contribuye, entonces, al entendimiento de la complejidad performática y estética de la práctica de la grima, así como a develar algunas particularidades importantes en el proceso de transmisión de este arte. Asimismo, este análisis comparado puede resaltar la noción de *malicia* como concepto central en la práctica de la grima y sus implicaciones estéticas, pedagógicas y filosóficas.

Por el tipo de material con el que se ha trabajado, es necesario, igualmente, una perspectiva interdisciplinar, entre la estética, la antropología, la educación y las artes escénicas. Este enfoque corresponde al interés por estudiar una práctica artística analizando sus trayectorias y las interpelaciones con el contexto histórico y social. Como defiende Geertz (1976), “el arte y las herramientas para su comprensión son producidos en el mismo taller” (1497). Igualmente, es de vital importancia considerar que las manifestaciones artísticas de matriz afrodescendiente están “en un contexto propio y diferente de los pensamientos de la historia del arte convencional u occidental. No se puede perder de vista que las obras africanas están orientadas a especificidades de su cultura” (Ajzenber y Munanga 2009, 192).

¿Tradiciones “orales”?

Frecuentemente, se atribuyen a las expresiones de carácter popular concepciones que encuadran sus modos de transmisión en una categoría de “tradiciones orales”, en que se supone que no existe un registro escrito de los contenidos o de los métodos de enseñanza. En la grima o esgrima con machete, se debe pensar de manera distinta, pues, como hemos anotado, existen en esta práctica ancestral formas escritas que reciben el nombre de cartillas de malicia o arte y que cumplen una doble funcionalidad. Por un lado, como forma de reconocer a su portador en tanto maestro de grima, al mismo tiempo que constituían un registro que podría auxiliarlo en el momento de autónomamente emprender la labor de dar clases.

De tal manera, es posible decir que las cartillas de malicia no son un elemento al que los alumnos tienen acceso en su formación, sino que son propiedad exclusiva de los maestros (que han terminado su formación y han sido “autorizados”). Estas cartillas son celosamente guardadas, pues guardan los códigos que conforman un determinado estilo de juego, es decir, determinadas posiciones, formas de ataque y defensa, instrucciones metodológicas de cómo realizar el aprendizaje progresivamente, así como consejos sobre el arte, el comportamiento ético o la malicia que debe tener como jugador.

El entendimiento de los códigos de una cartilla es, sin embargo, una tarea muy compleja. Realmente, solo aquel que es conocedor de la grima puede descifrar las convenciones utilizadas en los dibujos o la cantidad de lances de cada cruz. Y las particularidades de los registros son tan altas que, para entender cabalmente una determinada cartilla, es necesario haber tenido una formación personal con aquel maestro de grima que la diseñó.

El arte del maestro Jesús Cárdenas Rodríguez

El maestro Miguel Lourido (figura 3), del municipio de Puerto Tejada, cuenta con una reproducción de un arte titulado *Otro arte rayado de esgrima*, que tiene como fecha de creación 1875, perteneciente a Jesús Cárdenas Rodríguez. El documento consta de 31 páginas, con dibujos y descripciones de las formas del juego, con 82 “paradas”, distribuidas de la siguiente forma: juego sencillo³ (30), cruces del juego doble⁴ (31, incluso posiciones a caballo) y paradas sueltas (21) (figura 4).

En esta primera imagen, concerniente a las paradas 11 y 12 del juego sencillo, el dibujo de la izquierda corresponde a la manera original en que las paradas eran codificadas. La línea vertical corresponde al cuerpo de la persona y las diagonales a la posición en la que debía ubicarse el arma. Nótese que los dibujos de la derecha constituyen una interpretación de dichos códigos, como en las paradas 15 y 16 (figura 5), correspondientes a contra pandilla sencilla y la puerta, en que se advierte, con mucha malicia, que, “para salir de la puerta de una casa por motivo de cualquier agresión, el pie delantero se aproxima al quicio, la primera estocada se hace para el costado desarmado” (figura 5).



Cartillas en el Quindío

V
V

Figura 3. Maestros Luis Vidal y Miguel Lourido, Puerto Tejada (Cauca, 2013)

Algunas reproducciones de varias cartillas de malicia o arte encontradas en el Quindío son referenciadas en Carvajal (1990) y expuestas en las figuras 6 y 7.

Resalta en la primera imagen de la figura 6, que tiene como título “Desarme”, una parada de juego sencillo (con una sola arma), en la que se puede observar un arma erguida, en posición lista para un ataque, así como el otro brazo resguardado, conformando entre los dos personajes una composición en la que podríamos figurar uno siendo el espejo del otro, incluso con las líneas de su rostro muy semejantes, lo que resaltaría una intensidad y extrema atención en el duelo ejecutado. La segunda imagen, también expuesta en la figura 6, podemos pensar que se refiere a un ataque de pandilla, en el que un jugador debe defenderse del ataque realizado por cuatro oponentes, una de las técnicas más avanzadas y dinámicas en el juego de la grima. Es importante resaltar también en estas imágenes la postura de los jugadores, con la pierna delantera flexionada, mientras mantiene extendida la pierna de atrás, una posición fundamental en el juego de esgrima con machete y que constituye un elemento que contribuye a la sensación de movilidad de las figuras. Igualmente, la mirada atenta de los jugadores, sin perder de vista al oponente. Es muy curioso también que varios de los dibujos no tienen manos, sino que el arma es diseñada, prácticamente, como una extensión del propio brazo. Sería importante, asimismo, resaltar que el autor de la cartilla se ha esmerado en la utilización de varios colores, en los que prevalece una distinción entre el pantalón y la camisa, así como algunos detalles diferenciales en el cabello y un detalle muy expresivo en una especie de corbatín negro sobre una camisa roja en uno de los jugadores.





Danza de los machetes

Fotos de Maribel Carvajal



Figura 6. Detalle de cartilla de esgrima con machete expuesta por Carvajal (1990)



Parada # 19: entra en estocadas con derecho y izquierda

En la figura 7, expuesta también en el trabajo de Carvajal (1990), pero que claramente se nota con un estilo muy diferente de las anteriores, tanto en los trazos de los dibujos como en la propia caligrafía, se alcanza a leer la descripción "parada # 19: entra en estocadas con derecho y izquierda". Es notoria una intención de elegancia en el uso de las botas altas y en los botones del traje, que se entrelaza con una de las posiciones más agresivas y tácticas, la estocada, que constituye un ataque en el que la punta del arma pretende impactar de manera recta hacia el pecho del contendor. Es relevante resaltar también la posición de las piernas de los dos jugadores, que constituye uno de los primeros y fundamentales aprendizajes en este arte. Asimismo, es importante percibir la posición de la segunda arma, estratégicamente lista para un segundo ataque o defensa, como la posición del rostro en extrema atención al oponente.

Figura 7. Detalle de cartilla de esgrima con machete expuesta por Carvajal (1990)

Conociendo un arte de la mano de un maestro

Uno de estos artes me fue enseñado personalmente por el maestro Luis Vidal de Puerto Tejada (Cauca), que recibió de manos de su mentor, el maestro Aquileo Uzurriaga, al terminar su proceso de formación, en 1976 (figuras 8 y 9).



<<

Figura 8. Maestro Luis Vidal, Puerto Tejada (Cauca, 2013)

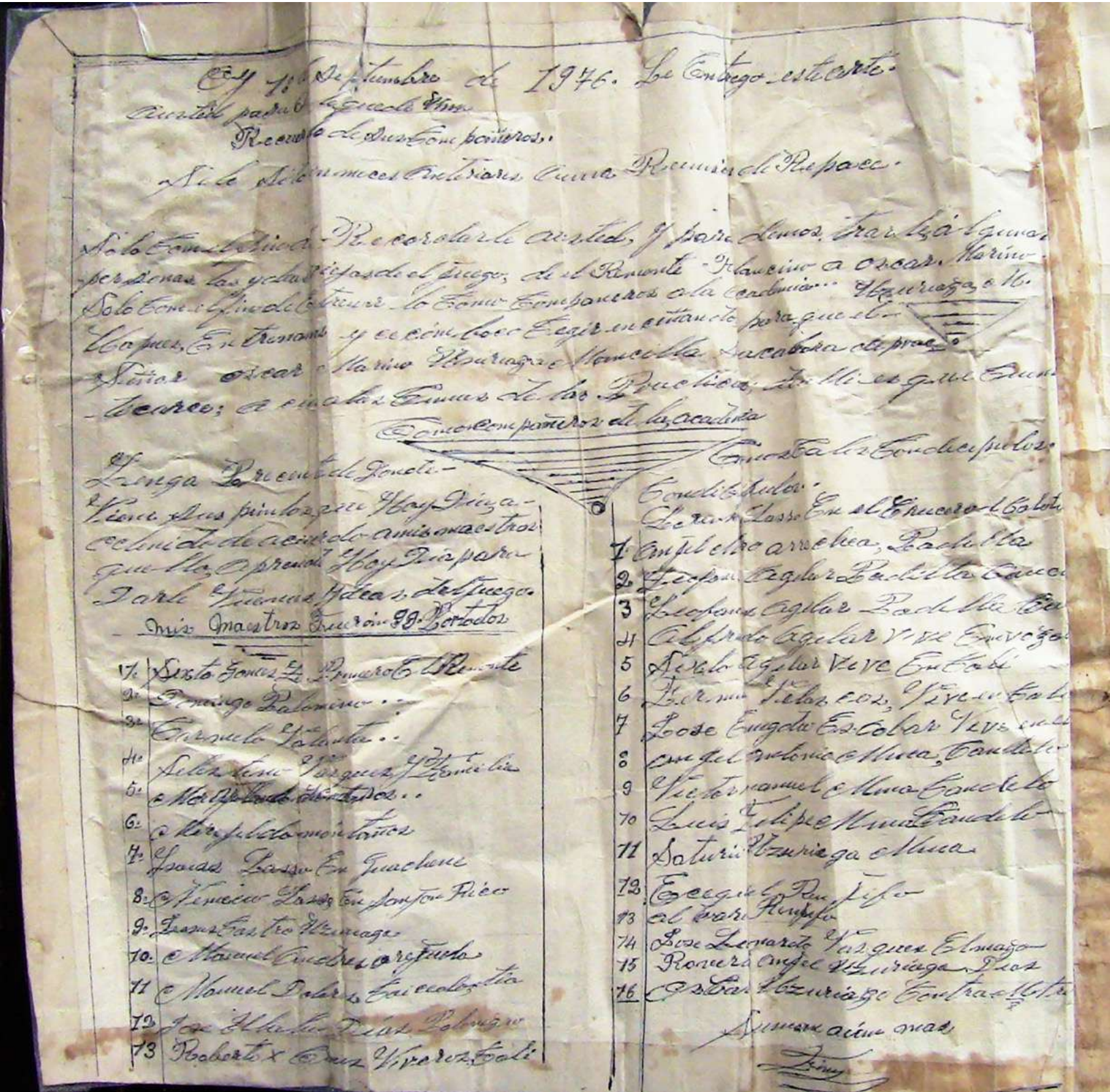


<<

Figura 9. Maestro Luis Vidal mostrando su arte o cartilla de esgrima con machete

Es posible notar el tamaño de este documento (figura 8), que en la fotografía se muestra doblado hacia atrás, es decir, está constituido por varias páginas en las que se evidencian tanto dibujos como textos. Resalta que su diseño cuenta con un interés estético, en que el autor mantiene los detalles, el tipo de papel, los colores utilizados y la caligrafía.

Figura 10. Página inicial del arte o cartilla de esgrima con machete del maestro Luis Vidal



El 24 de Septiembre de 1946. Le Entrego este
Cuaderno para el Maestro Sr.
Recuerdo de sus buenos momentos.

A los señores maestros en la Escuela de Esgrima.

A los señores maestros en la Escuela de Esgrima.
Recuerdo de usted, y para todos, para los señores
personas las y cada día desde el inicio, de el Renacimiento a Oscar Marino.
Solo con el fin de enseñar a los señores compañeros a la academia. Esgrima y a la
Copa, en el momento y se con los señores en el momento para que el
Señor Oscar Marino Esgrima y a la Academia de Esgrima.
Señores; a cada uno de los señores. Dedicados a los señores que en
Conocer a los señores de la Academia

Larga y hermosa escuela.
Venga a sus puntos que hay que
cambiar de acuerdo a mis maestros
que los señores. Hay que para
darle a los señores de la Academia.
Mis Maestros que son: Sr. Bordeador

- Condiciones de la Academia:
1. Ángel de la Cruz, Pachilla
 2. Leopoldo Aguilar Pachilla
 3. Leopoldo Aguilar Pachilla
 4. Alberto Aguilar V. de Esgrima
 5. Sergio Aguilar V. de Esgrima
 6. Fernando Velasco, V. de Esgrima
 7. José Eugenio Escobar V. de Esgrima
 8. Juan del Real, V. de Esgrima
 9. Víctor Manuel y Ana Conde
 10. Luis Felipe Muñoz Conde
 11. Saturno Esgrima y Ana
 12. Ezequiel de la Cruz
 13. alvaro Esgrima
 14. José Leonardo Vargas Esgrima
 15. Romero Ángel Esgrima y Ana
 16. Saturno Esgrima y Ana

1. Sr. Bordeador
2. Sr. Bordeador
3. Sr. Bordeador
4. Sr. Bordeador
5. Sr. Bordeador
6. Sr. Bordeador
7. Sr. Bordeador
8. Sr. Bordeador
9. Sr. Bordeador
10. Sr. Bordeador
11. Sr. Bordeador
12. Sr. Bordeador
13. Sr. Bordeador

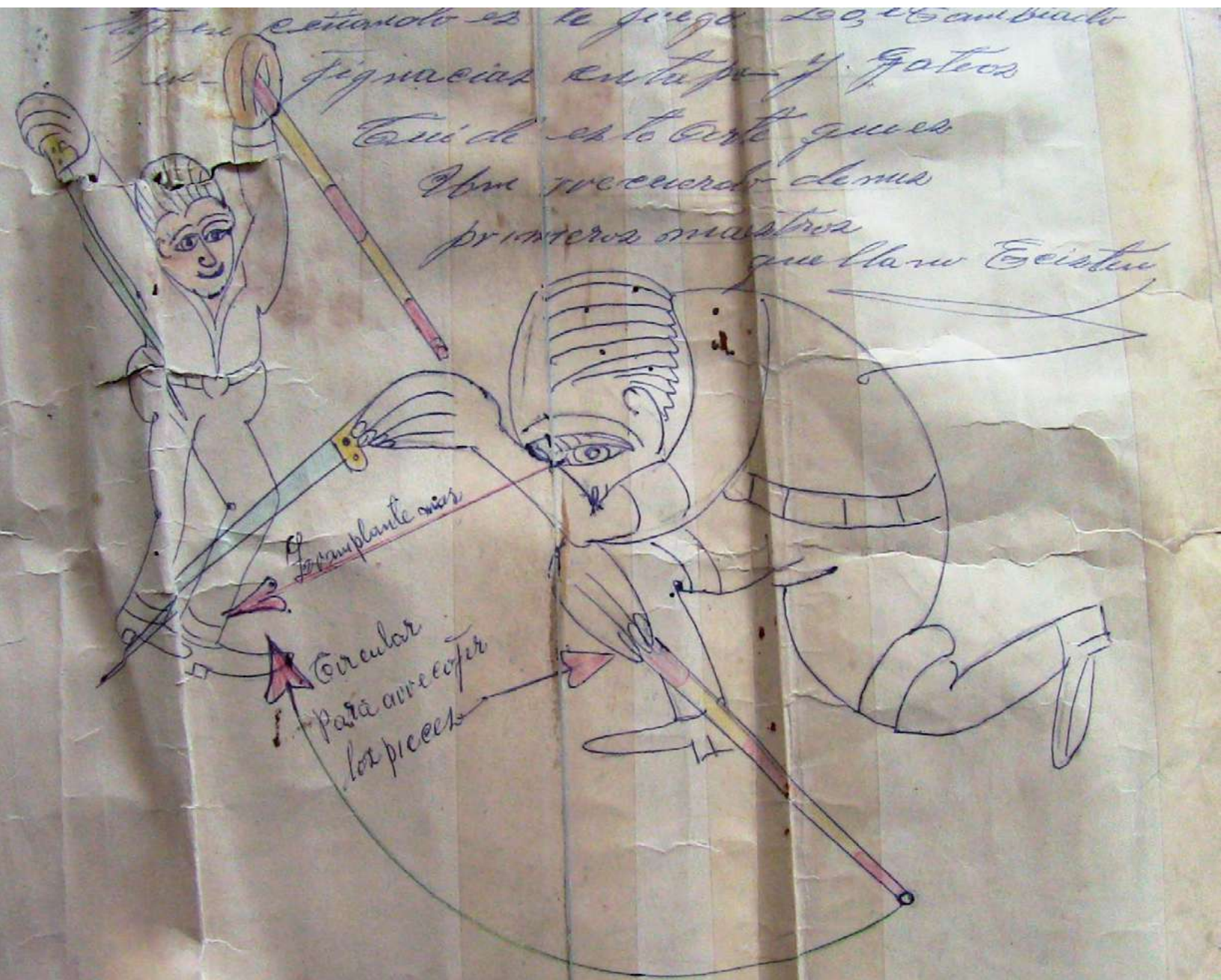
Señores de la Academia
Luis Vidal

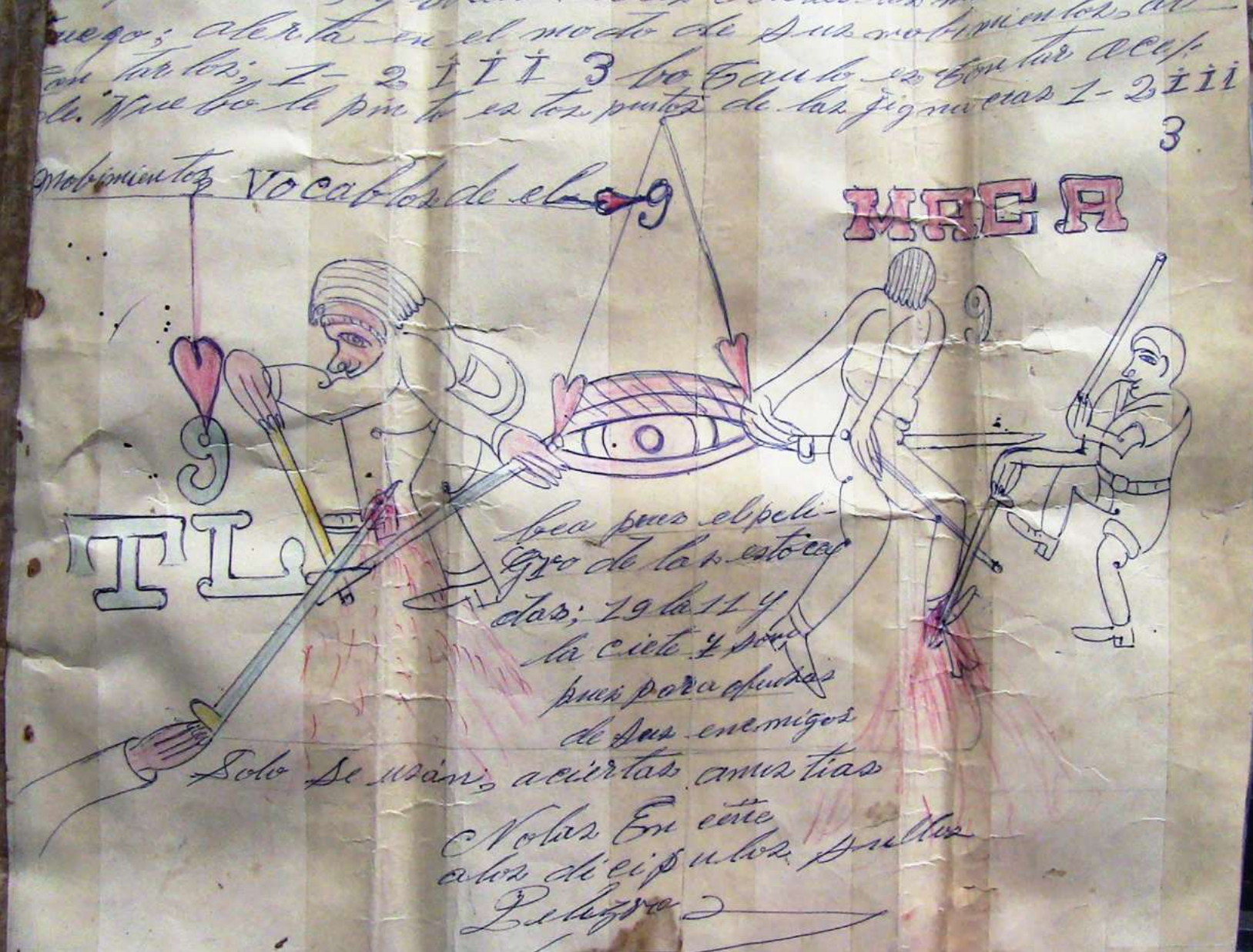
Como descripción o detalles de este arte, podemos comenzar con su página inicial, reproducida en la siguiente fotografía (figura 10), en que se puede distinguir en su parte superior la fecha en que fue elaborado (1976), a la que le sigue la significativa dedicatoria: "Le entrego el arte a usted para que le quede". En su parte inferior izquierda, encontramos una lista de trece personas que son presentadas como "Mis maestros fueron"; y en su parte inferior derecha, otra lista de dieciséis personas con el título de "Conozca los condiscípulos".

En la página siguiente, se visualiza un dibujo (figura 11) compuesto por dos figuras con la posición de estocada. La primera con los brazos estirados arriba y las armas apuntando a su contendor. La segunda figura está agachada y exhibe detalles importantes, como el arma que está en la mano derecha, contra el suelo, y la acompaña una línea curva que va dirigida a los pies de su adversario; igualmente, una descripción de "circular para arrecoger los pieces"; y una línea recta que va desde el ojo grande de esta figura, que ocupa casi la totalidad de su rostro, hacia los pies de su contendor. Se puede notar, igualmente, los colores utilizados y un poco de las vestimentas. Asimismo, la integración que se construye entre dibujos y textos.

Figura 11. Segunda página del arte o cartilla de esgrima con machete del maestro Luis Vidal

▲
▲





V
V

Figura 13. Detalle del arte o cartilla de esgrima con machete del maestro Luis Vidal

Los dibujos del maestro Ananías Caniquí: los círculos de enseñanza por medio de números

En mi proceso como aprendiz, conocí una segunda forma de registro escrito encontrada en la práctica de la grima en el Cauca, utilizada por el maestro Ananías Caniquí: dibujos hechos con ceniza directamente en la tierra, en el sitio de entrenamiento en medio del cañaduzal, al que llamó el "circo". Un pequeño relato, que expongo a continuación, corresponde a esta experiencia, anotada en mi diario de campo:

Un día, camino para el circo, me pidió que llevara un balde lleno de ceniza de la cocina de su casa y que dibujara con esta un círculo grande e hiciera los números del 1 al 9 por el borde interno.

Posteriormente, hacer dos líneas rectas paralelas que cruzaban de lado a lado el gran círculo y que escribiera el número 80.

La estructura del diseño que registré en la práctica con el maestro Ananías Caniquí lo expongo en la figura 16.

El Espetulo y el Ombro la mata
 Aquitene; que se Sube ta
 Aquitene El juego de Vista del arma, visualidad del par
 Sotter In Luis abverta
 Ciclogica m
 y de lucina g
 onente, lo
 es ludiar
 La figura de la Espada, Paruel juego de
 La Lanza; sirve para el racionamiento de la peinilla y, Pr
 clues, ato de punta de el punal, y
 op sa lece
 Lanza ma, o el pincho
 La figura de los
 En sus figuras
 malicia de
 Cuerpo ex
 Lanza
 es la agudo
 de la lanza
 Practique
 Aquitene
 malicia
 La Lanza
 Para que
 Entone
 Encaja y
 de estas
 Las figuras de estas
 Figuras fin

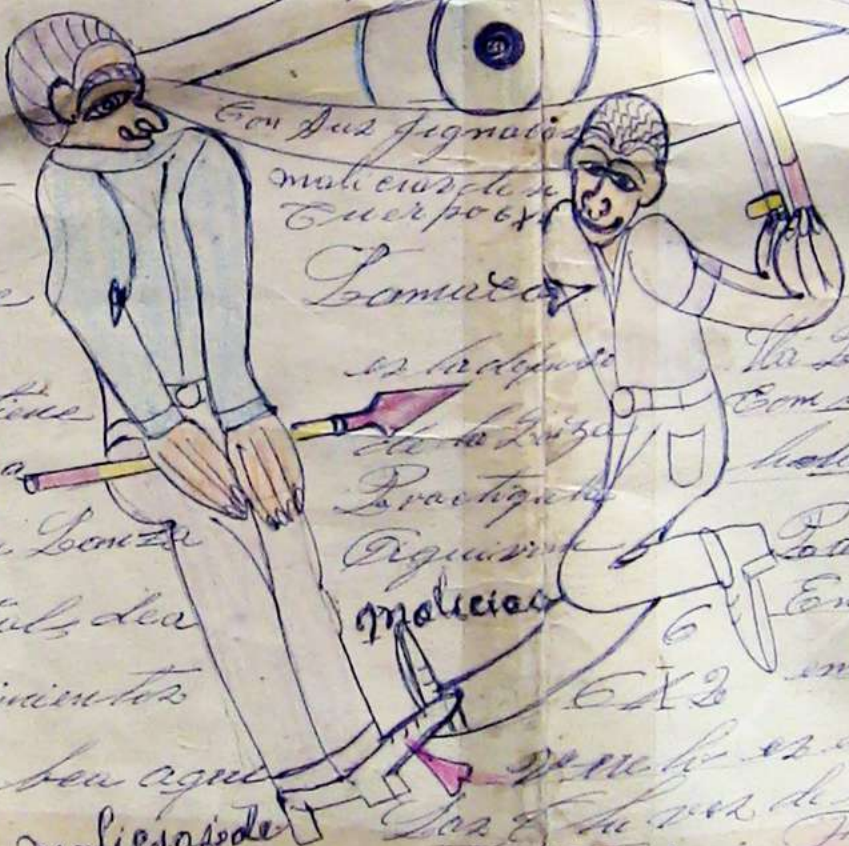


Figura 14. Detalle del arte o cartilla de esgrima con machete del maestro Luis Vidal.



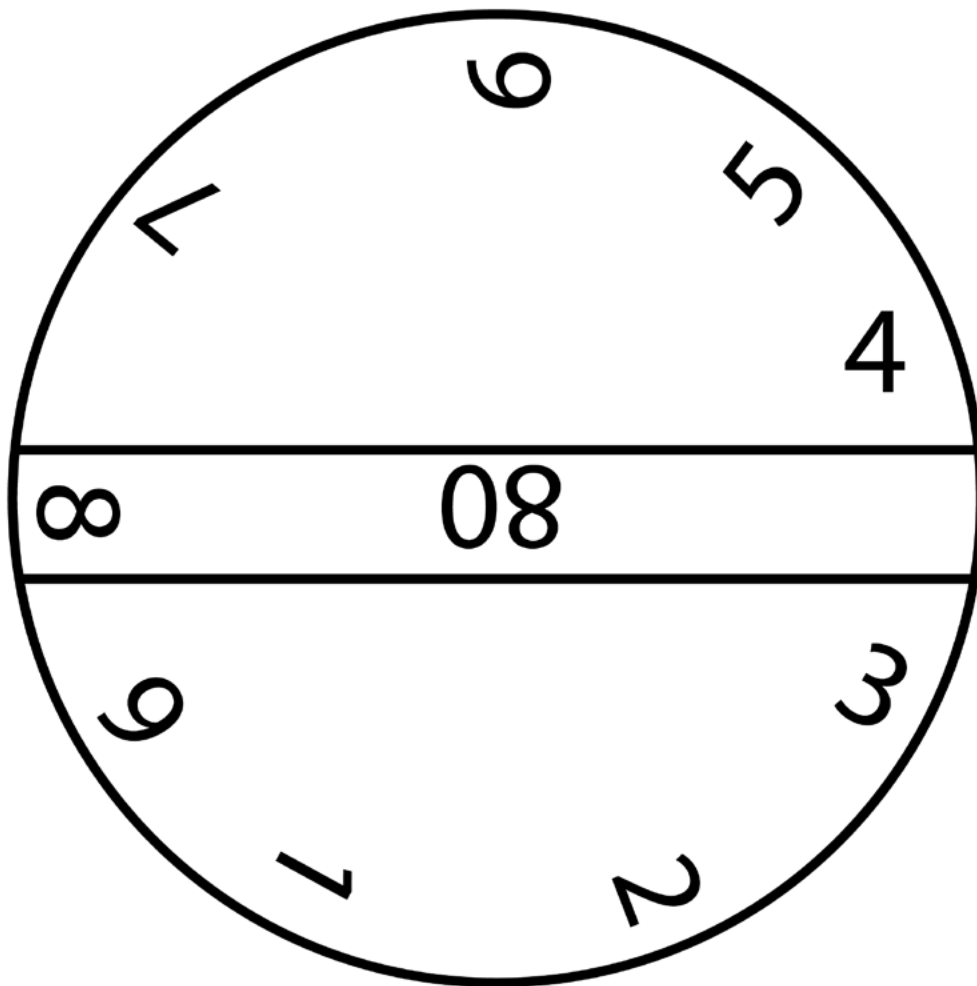
V
V

Figura 15. Detalle del arte o cartilla de esgrima con machete del maestro Luis Vidal

Observar y participar en la construcción de esta forma de registro escrito y gráfico, en el lugar del entrenamiento en medio del cañaduzal, me llevó a un interrogante en el que resalta, además de la intervención en la tierra, una labor numérica que ordena el entrenamiento: “Al preguntarle si este dibujo tenía un nombre, el maestro me respondió que su nombre era los círculos de enseñanza por medio de números. Aunque en medio de la conversación también le dio el nombre de reglamento del circo”.

Las fotografías expuestas en las figuras 17 y 18 pueden ofrecer una idea del tamaño real del dibujo y la forma en que el color gris de la ceniza contrasta con el color café claro de la tierra. También se pueden distinguir levemente algunos de los números como el 2 que aparece en la parte baja de la fotografía y el 80, en posición invertida, en la parte central del esquema (figura 17).

En el entrenamiento realizado en este dibujo de los círculos de enseñanza por medio de números, cada número corresponde a una cruz o combinaciones de formas de ataque y defensa practicados en el juego. La secuencia de números del 1 al 9 corresponde al orden estricto como son enseñadas cada posición, desde la primera hasta la novena cruz.⁵ El entrenamiento consiste en hacer el recorrido por el círculo y, de acuerdo con cada número que se va pasando (pisando), se ejecuta la cruz correspondiente. “Para un novato en el juego, como yo, este ejercicio es de una enorme dificultad, pues, además de saber las posiciones y movimientos exactos que cada cruz contiene, se debe tener muy claro el orden en que son dadas las cruces”.



> >

Figura 16. Los círculos de enseñanza por medio de números. Diseñado a partir de registros en el diario de campo

El maestro, para complicar más el ejercicio, indica ir a determinado número (sin respetar el orden estricto de la secuencia) y luego saltar a otro cualquiera. “Vaya al uno”, “Vaya al cuatro”, por ejemplo. O también pide el nombre exacto de la cruz que corresponde a determinado número y el número de lances (movimientos de ataque y defensa) que cada cruz contiene.

En otra ocasión, que estaba recibiendo la clase con el maestro Ananías, llegaron al circo el maestro Porfirio y el contramaestro Edwer. Al ver el dibujo hecho en el suelo, Edwer preguntó sobre qué era eso. Tal pregunta evidenció que, incluso siendo contramaestro y estando con el maestro Ananías desde hace varios años estudiando y hace algún tiempo ayudándole en la realización de las clases de grima en Mazamorrero, desconocía ese tipo de entrenamiento hecho en el circo. El maestro Porfirio sí evidenció que conocía ese entrenamiento, pues relató cómo eran de duros los ejercicios que allí realizaba con otros compañeros que también recibieron clases con Ananías.

Esta situación muestra que la forma de enseñar el juego en el circo no es compartida por todos los alumnos, sino que parece corresponder a una forma más exclusiva o de la cual solo tienen dominio los maestros del arte.



Figura 17. El maestro Ananías Caniqui y su reglamento del circo



En cuanto a la presencia de cartillas de malicia en la vereda Mazamorrero, el maestro Ananías Caniquí cuenta que su maestro le dio un cuaderno con importantes explicaciones sobre el juego, pero que se le extravió. Por eso, el interés de parte del maestro de elaborar dibujos de las posiciones del juego, hacer grabaciones, fotografías y “explicaciones”.

V
V

Figura 18. El maestro Ananías Caniquí y su reglamento del circo

Pero, al preguntarle al maestro Porfirio que si había hecho con el maestro Ananías ese tipo de entrenamiento de los círculos de enseñanza por medio de números, me respondió en diálogo también con el maestro Ananías:

Maestro Porfirio: ¡Uf!

Maestro Ananías: ¡Uy! Al hombre aquí eso le caían, eso entrábamos a trabajar acá como unos diecisiete [personas].

Maestro Porfirio: Ay, este juego la otra vez era muy verraco. [...] Alguien que no sepa se atraviesa por acá [por los dibujos en el circo], ¿eso qué es ahí? ¿Eso ahí entrenan los insurgentes o qué será? ¿Sí o no? Usted por lo menos que llegue por una parte y le toque pasarse así y usted se encuentra una cosa de esas [con los dibujos en el circo].

Resalta en lo expresado por el maestro Porfirio lo exigente de los entrenamientos, así como un aspecto ritual y de intervención estética en el terreno del cultivo, que puede parecer extraño o “asustador” a los ojos de un desconocedor del juego. De igual manera, en su sentido pedagógico, el entrenamiento en los círculos de enseñanza por medio de números permite que el alumno memorice de manera eficaz todas las cruces y sus lances en su respectivo orden. Tal vez, este sea el motivo por el cual en la vereda Mazamorreros no haya tenido mucha relevancia el uso de las cartillas. Es decir, el maestro Ananías Caniquí no ha utilizado la estrategia de entregarles una cartilla a los discípulos que han sido autorizados por él para enseñar el arte.

Otro elemento muy importante que aparece en este reglamento del circo es la circularidad que predomina en la práctica de la grima, en particular en el estilo enseñado por el maestro Ananías Caniquí. El dibujo hecho en la tierra traza un recorrido circular que domina el entrenamiento colectivo, así como un aprendizaje en el que se aprende a “entrar” y a “retroceder”, es decir, las formas de ataque y defensa que orientan el juego y que entrenan en una facilidad y agilidad para tejer movimientos que se van conectando entre sí. Igualmente, esa circularidad se hace presente en la propia dinámica planteada por el estilo enseñado por el maestro Ananías Caniquí, en el que constantemente se incluyen caídas al suelo, vuelta canelas, saltos y otras posiciones y formas de caer a tierra.

Esta reflexión nos lleva a considerar que lo trazado en los círculos de aprendizaje por medio de números no es un dibujo que se establece solo en la tierra, sino que abarca otras dimensiones del espacio, en la forma de localizar los cuerpos, sus posturas y las posiciones de las armas, así como el propio diálogo que se establece con el contendor. Como en el caso de los dibujos de las cartillas de malicia, esconden un saber que se traduce en un significado práctico para un cuerpo que ha sido o está siendo entrenado en su agilidad y en su sentido artístico, así como códigos de relación con los adversarios y el espacio.

Malicia: el saber de un maestro

En atención a que en la práctica de la grima el concepto de *malicia* define una manera especial de jugar, manipular las armas o enfrentar astutamente al adversario, así como notando la presencia de este concepto también en otras prácticas marciales afrodescendientes en América Latina como la *capoeira angola* en que la malicia es “el fundamento” (Passos Neto 2011) o la esencia de un “arte del engaño o la simulación” (Zonzon 2014, 46), es necesario reconocer este concepto como elemento primordial en los estudios sobre los universos estéticos y culturales de matriz africana. “La malicia se origina directamente en la ancestralidad africana, siendo reactivada por los elementos del ritual y por la disponibilidad —de cuerpo y alma— propiciada por la enseñanza iniciática” (66).

El concepto de *malicia*, en el caso concreto de las cartillas, se evidencia en el uso de códigos que remiten a estrategias de supervivencia y sigilo en la transmisión del arte, extrapolando una dimensión solo estética, para instaurarse en un contexto más amplio de la historia, lucha y cosmovisión del pueblo afrodescendiente. En la estrategia metodológica del maestro Ananías Caniquí, la malicia se revela en las características de un conocimiento reservado, que solo es transmitido en un espacio de aprendizaje escondido en el cañaduzal y que busca desarrollar en el aprendiz una agilidad corporal en el dominio técnico del juego.

El estudio de este concepto apunta, entonces, como revelador de una ancestralidad, como “expresión de un mundo posible” (Viveiros de Castro 2002, 117) y unas características históricamente construidas sobre modos de lidiar con la adversidad, la opresión o la marginalización. Igualmente, este concepto se muestra revelador de una forma particular de establecer las relaciones con el entorno, la naturaleza, el territorio, el colectivo y los otros seres que habitan la tierra (vivos y no vivos, visibles y no visibles), tramando una compleja interacción entre todas las cosas:

Una vez que se liga al comportamiento cotidiano del hombre y de la comunidad, la “cultura” africana no es, por tanto, algo abstracto que pueda ser aislado de la vida. Ella envuelve una visión particular del mundo, o, dicho de una manera más clara, una presencia particular en el mundo, un mundo concebido como un *todo* donde todas las cosas se relacionan e interactúan. (Hampâté Bâ 2010, 183)

El maestro “malicioso”, de tal modo, es aquel que sabe y reconoce que las cosas interactúan, que siempre ha de existir un movimiento de “salida de *sí* en dirección al *otro*” (Maia 2015, 244), que sabe que la existencia es una consecuencia de estar en “relación con”, de “pertener a”. “Pertenezco, luego existo” afirma Mukuna (2013, 11). Siendo conocedor y manipulador, mediante el alto dominio de sus artes y de los códigos y estrategias necesarias para su transmisión, de la “fuerza vital”, la “energía vital que está en todo y en todos, seres animados e inanimados” (Silva 2007, 25), el maestro “malicioso” es alguien que aprende a abrir puertas, a hacer relaciones muy rápidas y variadas entre los diversos elementos y estructuras que componen sus artes, así como a materializar esos elementos y relaciones en su cuerpo, en su escucha, en los sonidos o, incluso, en la atención que merecen “los secretos” que se mueven en la noche en el campo o la selva, o en un escrito cifrado como en las cartillas de malicia o los círculos de enseñanza por medio de números:

La otra magia que hay es que uno tiene que ir a la selva y ponerle cuidado a lo que se mueve en ella por las noches. Como en todas partes, en la selva por el día anda un personal y por la noche anda otro personal. [...] Porque la noche es una capa gruesa. Es la más gruesa que puede haber en el mundo entero. Ahí se mueven todos los secretos. (maestro José Antonio Torres “Gualajo”, citado en Conto 2016).

Conclusiones

Perspectivas de un estudio histórico

La elaboración de las cartillas de malicia obedece a un trabajo artesanal de cada maestro en la realización de su arte. Sin embargo, esta investigación arroja la necesidad de un estudio comparado de cartillas o artes de diferentes lugares del país, que permita evidenciar, incluso, las diferencias y los puntos de encuentro de los estilos de juego en ellas representados o codificados.

Igualmente, se puede notar que en varias de las cartillas presentadas la forma de las armas, como afirma Carvajal (1990), “se asemeja más a la figura de un sable que a la de un machete” (60). Tal elemento podría ser objeto de un análisis desde el punto de vista histórico que considerase la hipótesis de las influencias en la grima de las prácticas marciales de españoles en la Colonia o la llegada a los ejércitos nacionales de libros de guerra elaborados en Europa. A esta misma perspectiva habría que sumar la atención a que en algunos de los dibujos la vestimenta y parafernalia remiten “a la moda de épocas remotas en el contexto europeo” (Carvajal 1960, 60). Respecto del primer punto señalado, lo que por ahora se puede afirmar es que en la práctica de la grima o esgrima con machete aún permanece vigente la utilización de diversas armas, que extienden su práctica más allá de una visión que la restrinja exclusivamente al uso del machete, sino que se incluyen cuchillos, espadas, botellas, mesas o, como dice el maestro Héctor Elías Sandoval, “cualquier objeto cortopunzante”.

Procesos de iniciación, transmisión y transformación del conocimiento

El proceso de transmisión de conocimientos envuelve necesariamente un proceso de transformación (Breschigliari 2010). En ese sentido, es relevante considerar:

Las culturas populares y tradicionales se acostumbra ser entendidas desde el punto de vista de su capacidad para persistir en el tiempo. Sin embargo, esta visión debería venir asociada a la concepción de cuánto de eso se da de manera permeable, intercambiable, dialógica, pues toda sobrevivencia implica un proceso de transformación que va desde la forma hasta el sentido que le es atribuido [...]. Es importante reconocer qué relaciones de conflicto también alcanzan tales manifestaciones. Percibir las en su dinámica permite la comprensión de que las culturas populares y tradicionales no pueden ser definidas objetivamente. (Acselrad 2011, 11)

Se debe reconocer, asimismo, en este proceso de transmisión de las cartillas, que “todos los textos van manuscritos y manejan un lenguaje especializado que hace difícil la comprensión para los no iniciados en el arte” (Carvajal 1990, 60), lo que evidencia, una vez más, que pertenecían a maestros “graduados”. En este aspecto, es importante anotar la observación realizada en Puerto Tejada, en una reunión⁶ en la que participaron los maestros Porfirio Ocoró, Ananías Caniquí, Héctor Elías Sandoval, Luis Vidal y Miguel Lourido, en que este último mostró el arte del maestro Jesús Cárdenas Rodríguez. En esa ocasión, los propios maestros manifestaban su dificultad para entender los cifrados de dibujos que corresponden a un estilo de juego diferente del que cada uno practica. Es decir, el uso de registros escritos y su posterior manera de descifrarlos requiere un proceso iniciático en la escuela de un determinado maestro de grima. Asimismo, estos registros evidencian un intenso trabajo creativo y pedagógico, como señala Brandão (1983, 1997), refiriéndose a las sociedades campesinas por él estudiadas:

Por donde fui nunca vi espacios propios y situaciones formales o escolarizadas de educación, pero aquí y allá encontré inolvidables momentos de un persistente trabajo pedagógico, incluso cuando era aparentemente invisible. Aunque oculto atrás de los presupuestos de la evidencia de otras prácticas, como el trabajo de labradores, los rituales colectivos de los días de fiesta del pueblo o los momentos de ocio de las tardes campesinas. (Brandão, 1983, 16)

En ese sentido, las cartillas de malicia y los reglamentos del circo dan cuenta de un complejo y rico proceso de entrenamiento y de transmisión de un saber ancestral. Estos métodos de registro, presentación y transmisión del conocimiento en comunidades rurales afrodescendientes demuestran y legitiman los estrictos acuerdos éticos entre profesor y alumno, como integrantes esenciales de un constante y esmerado trabajo pedagógico que busca una continuidad y desarrollo de una tradición cultural.

Registros de un libro vivo

Al realizar la marcación directamente sobre la tierra, esparciendo ceniza, se puede contrastar esta forma de registrar y comunicar el conocimiento técnico y pedagógico con la utilizada en las cartillas de malicia. Si bien ambas son extremadamente codificadas, en tanto solo un maestro especializado puede interpretarlas, la forma utilizada en este caso por el maestro Ananías

Caniquí en el circo es un registro escrito transitorio, es decir, el viento, la lluvia, las pisadas de alguien, las hojas del cañaduzal, la maleza y hasta el mismo entrenamiento borran los dibujos, de modo que es necesario renovarlo en cada entrenamiento.

Como un libro vivo sobre el que caminan sus alumnos, el maestro Ananías Caniquí construye una estrategia pedagógica que en determinado día es hecho de una manera particular, pero en el siguiente entrenamiento los detalles cambian: puede haber una distribución diferente de los números, la caligrafía de la persona que lo hace o la calidad de la ceniza pueden cambiar.

Los dos tipos de registros estudiados presentan códigos secretos y hacen parte de procesos en los que se ha adquirido una responsabilidad ética y un contrato social entre maestro y alumno, tratado como un acuerdo, desde el punto de vista del uso y derecho de un conocimiento que es resguardado celosamente en la comunidad. Se legitima la acción que da lugar cuando un alumno va al circo o comienza clases de grima con algún viejo maestro y establece un contrato como aprendiz que abarca un proceso extenso y arduo en el que solo en una etapa avanzada podrá ser difusor del conocimiento que está recibiendo.

Estos elementos resaltan el principio pedagógico y filosófico de que en la tradición de la esgrima con machete la formación recibida no equivale solo a un adiestramiento corporal, sino a una formación ética y moral como exigencia para un posible multiplicador y continuador de una práctica que recoge una identidad histórica y cultural campesina y afrodescendiente, así como luchas de resistencia por el territorio como posibilidad de celebración de la vida, el arte, el trabajo y la comunidad.

Variaciones y complejidades de un práctica estética, deportiva y cultural afrocaucana

Analizar el arte de la esgrima con machete desde el punto de vista de sus registros escritos y pictóricos permite reconocer la propia complejidad estética y expresiva que carga este arte campesino afrodescendiente. La variedad en las formas de registro da cuenta, igualmente, de una variedad intrínseca en la propia constitución de esta tradición. Es decir, estos registros sustentan su riqueza cultural en la diversidad de estilos y en los enfoques dados por diferentes maestros y practicantes, contrastando con una idea un tanto generalizada que desconoce que las expresiones llamadas tradicionales participan de una diversidad en su interior, en la cual es necesario estudiar las particularidades de cada región, sus variaciones e, incluso, la labor creativa y particular de cada destacado maestro.

De igual modo, si, por un lado, es necesario un reconocimiento a la amplitud geográfica y cultural de la práctica de la esgrima con machete en Colombia, en su presencia en diferentes departamentos, también lo es reconocer su génesis y alto desarrollo técnico entre las comunidades afrodescendientes del Cauca. Este punto es vital como atención a la configuración de un saber en el que se mezclan elementos ancestrales afrodescendientes, posibles influencias de las tácticas de combate heredadas de la Colonia, así como el propio ingenio de hombres y mujeres campesinos nacidos en los territorios colombianos. Este es un elemento que puede generar un camino epistemológico que evite un silenciamiento y ocultamiento de los saberes ancestrales de las comunidades afrocolombianas, así como estimular y propiciar mecanismos que contribuyan a su continuidad y desarrollo.

[NOTAS]

1. En este punto, es relevante destacar el Reconocimientos a la Dedicación del Enriquecimiento de la Cultura Ancestral de las Comunidades Negras, Raizales, Palenqueras y Afrocolombianas que le fue otorgado al maestro Ananías Caniquí (1941-2015) en 2015, poco antes de su fallecimiento.
2. Las traducciones son mías.
3. Se refiere al inicio del entrenamiento, en el que es usada una sola arma o bordón.
4. Una etapa posterior al juego sencillo, en el que se introduce una segunda arma o bordón.
5. Informaciones técnicas detalladas sobre las cruzas pueden ser observadas en Muñoz (2014). Es necesario apuntar, igualmente, que las cruzas que componen el juego del maestro Ananías Caniquí son, en su totalidad, 16.
6. Realizada el 12 de diciembre de 2013.

[REFERENCIAS]

- Abid, Pedro Rodolpho Jungers. 2004. "Capoeira angola: Cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas ". Tesis de doctorado. Universidade Estadual de Campinas.
- Acseirad, María. 2011. "A transmissão de saberes no contexto das culturas populares e tradicionais". En Conferencia pronunciada en 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, Brasil.
- Ajzenberg, Elza y Kabengele Munanga. 2009. "Arte moderna eo impulso criador da arte africana". *Revista USP* 82: 189-192. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p189-192>
- Brandão, Carlos. 1983. *Casa de escola: Cultura camponesa e educação rural*. Campinas: Papirus.
- Brandão, Carlos. 1997. *O que é educação?* São Paulo: Brasiliense.
- Breschigliari, Juliana. 2010. "Transmissão e transformação da cultura popular: A experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá- SP)". Tesis de maestría, Universidade de São Paulo.
- Carvajal, Maribel. 1990. "El duelo con machete". *Nueva Revista Colombiana de Folclor. Órgano del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias* 2, n.º 9: 41-51.
- Conto, Juan Pablo. 2016. "Misterio, mística y marimba: Una conversación con el maestro Gualajo". *Vice*, 8 de marzo. https://noisey.vice.com/es_co/article/rk89kx/misterio-mstica-y-marimba-una-conversacin-con-el-maestro-gualajo
- Desch-Obi, T. J. 2009. "Peinillas and Popular Participation: Machete fighting in Haiti, Cuba and Colombia". *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 6, n.º 11: 144-172. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3246384>
- Geertz, Clifford. 1976. "Art as a Cultural System". *Modern Language Notes*, 91, n.º 6: 1473-1499.
- Hampâtê Bâ, Amadou. 2010. "A tradição viva". En *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, editado por Joseph Ki-Zerbo, 167-212. Brasília: Unesco.
- Lourido, Miguel y Héctor Elías Sandoval. 2009. "Esgriima de machete". *Monte Oscuro 1897* 1: 31-33.
- Maia, António. 2015. "Mudanças socio-culturais entre os Nyungwe do vale do zambeze: Resistências, rupturas e continuidades na estrutura social". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo.
- Mukuna, Kazadi. 2013. Prefacio a *Memórias ancoradas em corpos negros* de Maria Antonacci. São Paulo: Educ.
- Muñoz Aguilera, Jhonny Alexander. 2014. ¿Qué es el arte de la grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)". Tesis de maestría. Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20012015-120434/publico/JHONNYALEXANDERMUNOZAGUILERA.VC.pdf>
- Muñoz Aguilera, Jhonny Alexander. 2022. "Modos de composição cênica na esgrima com facão ensinada pelo Mestre afro-colombiano Ananías Caniquí". Tesis de doctorado. Universidade de São Paulo. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24102022-182208/publico/2022_JhonnyAlexanderMunozAguilera_VCorr.pdf
- Osorio, María y Carmenza De la Calle. 1992. "Los macheteros de Puerto Tejada y su aporte a la cultura nortecaucana". Tesis de pregrado. Universidad del Valle.
- Passos Neto, Nestor Sezefredo dos (maestro "Nestor Capoeira"). 2011. *Capoeira: A construção da malícia e a filosofia da malandragem 1800-2010. Trilogia do Jogador, vol. 1*. Rio de Janeiro: Record.
- Rockwell, Elsie y Grecia Gálvez. 1982. "Formas de transmisión del conocimiento científico: Un análisis cualitativo". *Educación* 8, n.º 42.
- Silva Melo, Dilma. 2007. *Por que riem da África?* Brasil: Coleção Percepções da Diferença. Negros e Brancos na Escola. Ministério da Educação. <http://enfrentamentoaviolencia.pbworks.com/w/file/fetch/134678739/Porque%20Riem%20da%20Africa-USP-VOL-6.pdf>
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. "O nativo relativo". *Mana: Estudos en Antropologia Social* 8, n.º 1: 113-148. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>
- Zonzon, Christine Nicole. 2014. "Algumas versões da malícia". *Capoeira: Humanidades e Letras* 1, n.º 1: 46-81. <https://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-3.3.0-10/index.php/capoeira/article/view/9/6>