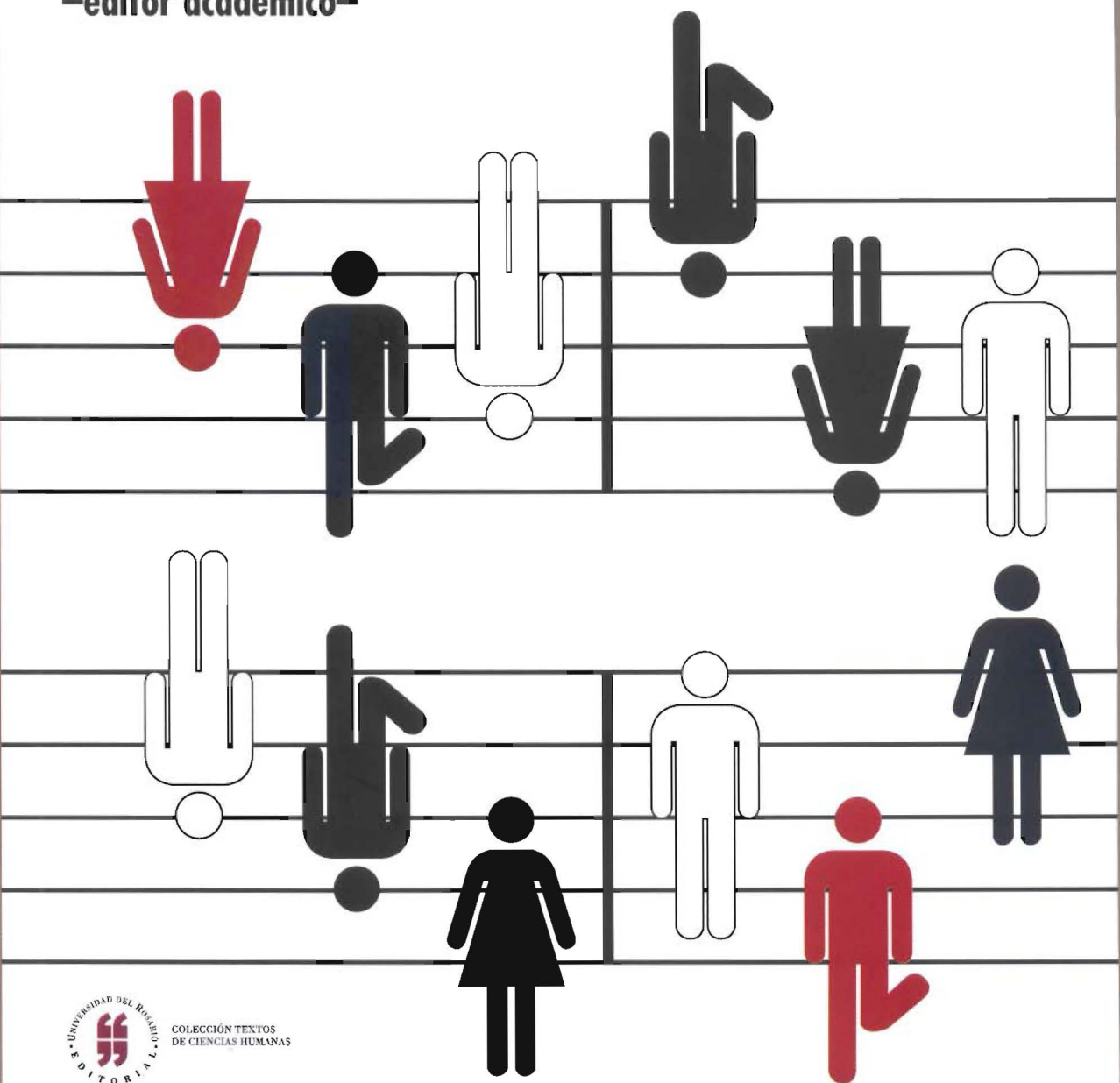


# MÚSICA Y SOCIEDAD EN COLOMBIA

## TRASLACIONES, LEGITIMACIONES E IDENTIFICACIONES

MAURICIO PARDO ROJAS

—editor académico—









Música y sociedad  
en Colombia  
Traslaciones, legitimaciones  
e identificaciones

*A Adolfo González Henríquez*  
*(Ciénaga 1948 - Barranquilla 2009)*  
*In memoriam*

Música y sociedad  
en Colombia  
Traslaciones, legitimaciones  
e identificaciones

Mauricio Pardo Rojas  
*—Editor académico—*



COLECCIÓN TEXTOS DE CIENCIAS HUMANAS

© 2009 Editorial Universidad del Rosario

© 2009 Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario,  
Escuela de Ciencias Humanas

© 2009 Lorena Aja Eslava, Ana María Arango, Michael Birenbaum Quintero,  
Deibys Carrasquilla Baza, Alejandro Cifuentes Rubiano, Beatriz Goubert Burgos,  
Adolfo González Henríquez, Alejandra Isaza Velásquez, Carlos Miñana Blasco,  
César Alejandro Montoya Villa, Jorge Nieves Oviedo, Mauricio Pardo Rojas,  
Alejandra Quintana Martínez, Juan Sebastián Rojas E., Hugues Sánchez Mejía  
© 2009 Peter Wade, por el prólogo

ISBN: 978-958-738-026-2

Primera edición: Bogotá, D.C., agosto de 2009

Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario

Corrección de estilo: Andrés Cote

Diagramación: Margoth C. de Olivos

Diseño de cubierta: Lucelly Anaconas

Impresión:

Editorial Universidad del Rosario

Carrera 7 No. 13-41 Tel.: 2970200 ext. 7724

editorial@urosario.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida  
sin el permiso previo escrito de la Editorial Universidad del Rosario.

---

Música y sociedad. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones /  
Mauricio Pardo Rojas, editor.—Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá:

Editorial Universidad del Rosario, 2009.

372 p.—(Colección Textos de Ciencias Humanas).

ISBN: 978-958-738-026-2

Música colombiana / Música popular – Colombia / Identidad Cultural – Colombia /

I. Pardo Rojas, Mauricio / II. Título / II. Serie.

781.62861 SCDD 20

---

Impreso y hecho en Colombia

*Printed and made in Colombia*



## Contenido

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Prólogo.....                                                                                                                                                       | 9   |
| Peter Wade                                                                                                                                                         |     |
| Introducción.....                                                                                                                                                  | 13  |
| Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia .....                                                                                         | 15  |
| Mauricio Pardo Rojas                                                                                                                                               |     |
| Aproximación a la práctica musical en el Medellín colonial, 1685-1800.....                                                                                         | 60  |
| Alejandra Isaza Velásquez                                                                                                                                          |     |
| De <i>bundes</i> , <i>cumbiambas</i> y <i>merengues vallenatos</i> : fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970..... | 80  |
| Hugues Sánchez Mejía                                                                                                                                               |     |
| La “chisga musical”: avatares de una práctica social en Bogotá .....                                                                                               | 100 |
| Beatriz Goubert Burgos                                                                                                                                             |     |
| Música popular e identidad en Barranquilla, 1940-2000. De la cultura tropical a la identidad global .....                                                          | 114 |
| Adolfo González Henríquez                                                                                                                                          |     |
| Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres.....                                                          | 132 |
| Alejandra Quintana Martínez                                                                                                                                        |     |
| Tradición <i>versus</i> mercado en la música del Caribe colombiano .....                                                                                           | 155 |
| Jorge Nieves Oviedo                                                                                                                                                |     |
| Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano.....                         | 170 |
| Deibys Carrasquilla Baza                                                                                                                                           |     |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad .....                                                             | 192 |
| Michael Birenbaum Quintero                                                                                                                        |     |
| Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural? .....             | 217 |
| Carlos Miñana Blasco                                                                                                                              |     |
| “Oiga maestro... El que escribe gana”. Entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes musicales locales .....                                | 232 |
| Ana María Arango                                                                                                                                  |     |
| Identidad, comunidades y prácticas de la chirimía chocoana en Bogotá.....                                                                         | 252 |
| Alejandro Cifuentes Rubiano                                                                                                                       |     |
| Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital .....                                                | 269 |
| Juan Sebastián Rojas E.                                                                                                                           |     |
| Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré.....                                                                                 | 289 |
| César Alejandro Montoya Villa                                                                                                                     |     |
| Del <i>fair and dance</i> al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza.. | 308 |
| Lorena Aja Eslava                                                                                                                                 |     |
| Localidad y cosmopolitanismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia .....                                                                       | 333 |
| Mauricio Pardo Rojas                                                                                                                              |     |
| Autores .....                                                                                                                                     | 368 |

## Prólogo

# Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia

Peter Wade\*

La relación entre música y sociedad en Colombia ha sido de una importancia fundamental para mis investigaciones, desde que empecé a indagar por la situación de los afrocolombianos y las relaciones etnico-raciales en el país en el año 1981. Durante mi estadía en el pueblo de Unguía, Chocó, se destacaba el rol de la música en reflejar —pero también moldear— las relaciones inter-étnicas entre los costeños, los chocoanos y los antioqueños. Los gustos personales de los individuos eran muy variados —y en aquellas experiencias e investigaciones y otras posteriores, siempre me ha llamado la atención la popularidad generalizada de la música romántica y las baladas—, pero además notaba que la *imagen* de una correspondencia entre origen étnico y gustos musicales era fuerte. En términos sencillos, el tango y la ranchera para los antioqueños; la salsa y el vallenato para los costeños y los chocoanos. Estas asociaciones en los imaginarios locales marcaban territorios (en bailaderos y bares) y redes de sociabilidad (en grupos de amigos) y podían hasta provocar conflictos. Cuando estaban tomando trago, algunos hombres se aferraban a sus preferencias musicales con una emotividad violenta.

Inspirado por estas experiencias en el Chocó, llegué a Colombia en 1994 para hacer una investigación sobre la historia social de la música costeña en el siglo XX y sobre cómo una música negra e indígena, plebeya, tropical y caribeña en sus orígenes logró penetrar en la sociedad de clase media y alta en la Costa y luego en el resto del país, para convertirse en un icono nacional en unas pocas décadas.<sup>1</sup> Cuando inicié la investigación encontré dos principales vertientes en los estudios sobre la música en

---

\* PhD. Antropología. Universidad de Cambridge. Profesor Universidad de Manchester. Ha publicado cuatro libros, editado nueve libros y ochenta artículos sobre raza, etnicidad, movimientos sociales y música popular.

<sup>1</sup> Nota del editor: Peter Wade publicó su investigación en varios artículos y en el libro *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia - Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe, 2002.

Colombia. Por un lado, había los estudios básicamente folclóricos, liderados por expertos colombianos como Guillermo Abadía y Javier Ocampo López y etnomusicólogos extranjeros como George List, entre otros. Muy poco se metía este tipo de estudio en el campo de la música popular urbana, que solía figurar en estos abordajes un poco tradicionalizantes como un elemento degenerativo (ver Nieves Oviedo, 2008). Los temas de la etnicidad y las identidades racializadas surgían en estos estudios en relación con la cuestión de los orígenes. Había una preocupación cuasi-herskovitsiana por rastrear la procedencia de diferentes elementos de la música, que muchas veces se reducía a consignas sencillas: del África, los tambores; de los indígenas, algunos pitos, quizás las maracas; de Europa, las letras y la armonía (ver Béhague, 1991). Por el otro lado, había el periodismo y los aficionados que sí se ocupaban de la música popular urbana y comercial, y manejaban una cantidad asombrosa de detalles y anécdotas a nivel de los personajes, las canciones, los discos.

Por supuesto, ya existían estudios con un enfoque más sociológico sobre la relación música-sociedad para la música popular comercial —los de Débora Pacini Hernández sobre los picós de Cartagena y lo que hoy llamamos la champeta; los de Adolfo González sobre diferentes aspectos de la música costeña; los de Ana María Ochoa y de Carlos Miñana Blasco sobre el bambuco; los de Egberto Bermúdez sobre la música afrocolombiana y la música campesina de la región costeña—. Por el otro lado, la creciente producción sobre el vallenato tenía estudios que salían tanto del folclorismo como del periodismo anecdótico —entre otros (y algunos más que otros), los de Consuelo Araújo, Consuelo Posada y Ciro Quiroz Otero—. Desde el extranjero, los estudios revisionistas del francés Jacques Gilard cuestionaban algunos de los principios más queridos de algunos vallenatólogos; y a Peter Manuel le pareció pertinente incluir a Colombia en su visión general de las músicas populares del mundo no-occidental.

Aunque el folclorismo y el periodismo eran importantísimos para mis investigaciones, pues me otorgaban datos básicos fundamentales, el acercamiento teórico que quería usar compartía mucho más con los abordajes desde las ciencias sociales y las humanidades. Yo me aliaba con la corriente teórica que quizás empieza con Theodor Adorno, uno de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, que escribía sobre la relación entre sociedad y música. Aunque tenía una visión elitista de esa relación, según la cual el jazz y la música popular que emanaba del Tin Pan Alley (es decir, música netamente comercial)<sup>2</sup> eran un desastre estético que solamente lograba entorpecer la mente, sí ponía en tela de juicio la relación entre las estructuras básicas de la sociedad,

---

<sup>2</sup> Nota del editor: el término Tin Pan Alley se refiere a la industria de publicación de partituras de música popular en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX antes del surgimiento de la industria fonográfica.

tales como el capitalismo, y las expresiones musicales de esa sociedad. Hoy en día, el estudio de la relación música-sociedad suele evitar ese tipo de estigmatización de la música popular y se remite a los grandes exponentes de los estudios culturales —Stuart Hall, Paul Gilroy, Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero—. Desde esta óptica, la música popular muchas veces figura como una producción subalterna que expresa de alguna manera la identidad de grupos oprimidos, pero que al mismo tiempo tiene una relación paradójica con el sistema dominante, pues depende de él para la comercialización, proceso que los subalternos buscan con fervor (en esto, la autenticidad es valiosa pero para vender el producto). Parece a veces que los estudios de la música popular se deleitan con escoger los géneros que muchos consideran los más comerciales o más cursis o vulgares —la bachata de la República Dominicana, la brega o el forró del Brasil, la champeta de Colombia, el vallenato moderno (ya que el vallenato “tradicional” ha sido, por supuesto, canonizado como una joya del patrimonio nacional) o, en el caso del presente libro, las actividades de la “chisga” de que nos habla Beatriz Goubert.

Me alegra, entonces, tener aquí este libro, coordinado por mi amigo y colega Mauricio Pardo, que comparte ese anhelo de entender la relación música - sociedad desde una perspectiva que va desde Adorno, pasa por los estudios culturales y termina en lo que hoy en día es un campo disciplinario —los estudios de la música popular— con su propia asociación profesional (International Association for the Study of Popular Music), que tiene once sucursales internacionales, inclusive una rama latinoamericana. Me alegra también ver que entre los participantes se encuentran Adolfo González, cuya muerte reciente dejó un vacío importante en los estudios de la música popular en Colombia y a quien tuve el placer de entrevistar durante mis investigaciones sobre la música costeña y el honor de tener como traductor del libro que fue el resultado de ese trabajo; y Lorena Aja, que me ayudó como asistente de investigación en 1994-1995, haciendo entrevistas en Bogotá.

Los temas del libro, traslaciones, legitimaciones e identificaciones, capturan adecuadamente las preocupaciones del campo de los estudios de la música popular. Traslación capta la manera en que los géneros de música están en un constante proceso de movimiento, un vaivén que difícilmente se reduce a historias teleológicas, genealogías unilineales y oposiciones binarias entre lo global y lo local. Legitimación se refiere a los intentos de fijar la música, de darle autenticidad y raíces, de co-optarla en diferentes proyectos culturales. E identificación —el tema quizás más amplio de todos— evoca cómo la música refleja, pero también moldea, las estrategias instrumentales de la identidad, pero también las afectividades cotidianas de la identidad vivida, sin pensarla mucho. El libro *Música y sociedad en Colombia, Traslaciones*,

*legitimaciones e identificaciones* es un aporte importante a los estudios de la música en Colombia y felicito a su coordinador y a sus participantes por habernos dado una compilación con lecturas tan sugestivas.

Manchester, junio de 2009

## Referencias

- Béhague, Gerard. 1991. Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology. En Bruno Nettl y Philip Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2008. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá - Cartagena: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano.

## Introducción

Los materiales aquí incluidos y los demás que sobre este tema se han elaborado o se están elaborando en Colombia, han de ser considerados en el contexto de la total ausencia de programas de estudios de pregrado o de postgrado sobre música y sociedad que hay en el país. Esto contrasta con la existencia de carreras y postgrados en etnomusicología y otras variantes de estudios de música y sociedad, en otros países iberoamericanos como México, Brasil, Argentina, España o Chile, para no hablar de la abundancia en pregrados y doctorados en etnomusicología, sociología de la música o estudios culturales musicales en la academia europea y en la anglosajona norteamericana, británica y australiana. Docentes universitarios en Colombia con competencia en este tema escasamente sobrepasan la decena y, la mayoría de ellas y ellos, adelantan sus investigaciones e iniciativas al margen de los currículos de las carreras en las que trabajan. Esta es una situación preocupante en un país con la intensidad y variedad en prácticas musicales como Colombia. Esta compilación es un incipiente esfuerzo para contribuir a llenar tal vacío.

Este libro comenzó a configurarse en el simposio Música y Sociedad del XI Congreso de Antropología en Colombia realizado en Santa Fé de Antioquia en Agosto de 2005. Siete de los artículos, los de Arango, Carrasquilla, Goubert, Isaza, Miñana, Montoya y Pardo vienen de las ponencias allí presentadas. Los otros ocho autores, Aja, Birenbaum, Cifuentes, González, Nieves, Quintana, Rojas y Sánchez amablemente accedieron después a formar parte de este proyecto. Se ha querido presentar una muestra de investigaciones diversas sobre dimensiones sociales de la música. A todos ellos la gratitud más sincera por su infinita paciencia.

Elisabeth Cunin, coorganizadora del simposio en Santa Fé de Antioquia, gestionó recursos importantes para la realización del simposio, y estuvo apoyando entusiastamente este proyecto editorial hasta que la localización de sus proyectos se lo permitió. Así, este texto es también resultado del interés de Elisabeth por las investigaciones sociales sobre música en Colombia.

La profesora Adriana Alzate, coordinadora de publicaciones de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario y el director de la Editorial de la Universidad, Juan Felipe Córdoba, mostraron siempre el mayor interés para llevar el libro a su impresión final.

Los mejores reconocimientos para ellos, para el equipo de la editorial, y de manera muy especial para las mujeres y hombres que cantan, tocan, bailan y oyen

las músicas, que se tratan en el libro, y quienes compartieron parte de sus vidas para hacer posibles los textos que aquí se ponen a disposición de la comunidad académica y del público en general.

Casi al término de este proyecto editorial acaeció la súbita enfermedad y fallecimiento en Barranquilla del profesor Adolfo González Henríquez, autor de uno de los capítulos. Adolfo fue un entrañable colega y pionero en nuestro país de la mirada sociológica e histórica sobre la música. Este libro quiere ser un modesto homenaje a su memoria, a su calidez humana, a su integridad profesional y a la frescura y agudeza de sus escritos.



## **Dimensiones y conocimientos de lo musical. Algunos casos en Colombia**

Mauricio Pardo Rojas\*

### **Música y sociedad, aproximaciones y conexiones**

Antes de entrar en detalles sobre el contenido del libro, a manera de ambientación puede ser conveniente mencionar en trazos muy gruesos algunos temas de la investigación actual sobre aspectos sociales de lo musical.

Hasta mediados del siglo XX la investigación sobre música versaba casi exclusivamente sobre los aspectos técnicos musicales. Procesos estos de gran heterogeneidad pues así como ciertas producciones musicales, en cualquier combinación del canto, de la danza o de interpretación instrumental, son relativamente sencillas, otras pueden ser extraordinariamente elaboradas y su ejecución estar al alcance solo de virtuosos excepcionales y pueden llegar a requerir laboriosos procesos de aprendizaje y gran cantidad de tiempo de práctica.

Pero en contraste con la especialización de la ejecución, todas las personas tienen en menor o mayor medida acceso a la escucha de la música. Además, el carácter no textual del sonido musical lo convierte en una instancia que puede ser dotada de las más diversas significaciones y asociaciones. El hecho de que es tal vez la práctica expresiva más generalizada debido a su penetrante capacidad de resonancia sensorial y emotiva, ha llamado reiteradamente la atención de quienes investigan sobre la música en las últimas décadas.

En la Universidad de Viena y en la de Berlín, desde finales del siglo XIX, surgió y se consolidó la musicología comparada o etnomusicología, disciplina que se dedicó a la descripción y clasificación de los instrumentos, y a los aspectos técnicos de músicas indígenas, campesinas y de músicas clásicas no occidentales. Por la misma época se habían conformado sociedades folclóricas en Europa y Estados Unidos centradas en la recolección de canciones y danzas campesinas en sus propios países. Durante la primera mitad del siglo XX los métodos de la etnomusicología austriaca y alemana y de los estudios del folclor se expandieron a universidades, museos y otras entidades de todo el mundo.

---

\* Antropólogo de la Universidad Nacional. Maestría y estudios de doctorado en la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton. Profesor principal programa de Antropología en la Universidad del Rosario.

Solo hasta la década de 1960 la investigación dejó de enfocarse en la ejecución musical y en la estructura sonora, y se amplió al polifacético protagonismo o participación de la música en diversas situaciones sociales: rituales y eventos de todo tipo, sagrados, profanos, militares, solemnes, prosaicos, fúnebres, ocasionales, cotidianos.

Estos estudios tuvieron lugar inicialmente en las universidades norteamericanas desde mediados de los años 60 con el surgimiento de la etnomusicología, en la que predominó un enfoque antropológico que considera a la música como otro componente en la configuración cultural. Pocos años después, en Inglaterra se efectuaron investigaciones con un enfoque más sociológico que aborda a la música en tanto inscrita en el mercado capitalista y en unos procesos de producción, circulación y consumo, y como un factor importante en los procesos de desigualdad económica, de dominación política y de configuración de identidades.

Además de estos tópicos más expeditos para la sociología y la antropología, aquellos relacionados con la filosofía y la psicología han explorado las consecuencias de que el proceso de formación del gusto por lo musical termina arraigándose en una esfera muy personal y subjetiva, y en el hecho de que estos gustos y desagradados musicales son propensos a alinearse con afectos y antagonismos sociales y con intensos procesos de identificación de los colectivos humanos.

Las dos últimas décadas del siglo XX fueron de crecimiento de la complejidad y diversidad de los tópicos de investigación, y se profundizó progresivamente en el carácter multidimensional de la música, que la sitúa como protagonista de procesos que ocurren desde lo íntimo y privado a lo masivo, de lo vernáculo a lo innovador, de lo profano y licencioso a lo ascético y religioso, de lo prosaico a lo refinado, de lo empírico a lo académico, de lo lúdico a lo político, y otros muchos etcéteras.

Fuera de tal multidimensionalidad, el hecho de que la música cambia constantemente de muchas maneras abre otros diversos frentes de indagación académica. Cambios debidos al dinamismo creativo de los ejecutores, pero también ocasionados por los movimientos y relaciones entre los grupos humanos. La investigación reciente ha mostrado que las músicas actuales son el resultado de imposiciones, sincretismos, hibridaciones, reconstrucciones, trasposiciones, adaptaciones y demás transformaciones que se han intensificado con la historia misma del capitalismo. Diversos estudios han indagado cómo la era colonial extendió las formas musicales europeas por todo el mundo, y cómo el contacto de estas con las músicas locales, aunque causó la desaparición de muchas expresiones musicales de los pueblos conquistados, resultó también en infinidad de nuevas músicas.

Aunque más recientes que otros campos de investigación social, los estudios sociales de la música son tan diversos como lo es la investigación social contemporánea.

No es este el lugar de presentar un compendio o una síntesis de la historia de los estudios sobre música y sociedad. Baste decir por ahora que como introducciones bastante competentes sobre estos temas están al menos dos referencias en español. De una parte algunos materiales contenidos en la revista electrónica *Trans* ([www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)), y de otra parte la compilación de Francisco Cruces (2001), que contiene artículos fundacionales de algunos de los más destacados investigadores anglosajones e incluye un texto seminal de Hornbostel, patriarca de la etnomusicología berlinesa. Dos volúmenes recientes de Reynoso (2006a, 2006b) hacen un recuento muy documentado de estudios que el autor asocia con lo que llama antropología de la música, principalmente investigaciones etnomusicológicas y musicológicas, al tiempo que omite o minusvalora la mayoría de los estudios sociales sobre música relacionados con la teoría social contemporánea.

## **Traslaciones, legitimaciones, identificaciones**

Los distintos casos que tratan los artículos de este libro se enmarcan en ciertas tendencias y temáticas actuales de los estudios sociales de lo musical. Hemos tratado de sintetizar en el título del libro tres de los tópicos más reiterativos, y a continuación presentaremos brevemente algunas de las maneras como aparecen en los artículos.

El primero de estos temas es el de traslaciones de elementos musicales de un lugar a otro, de una época a otra, de unos grupos de personas a otros. La música se mueve, o mejor la gente mueve la música. La música europea fue diseminada por el mundo en la expansión colonial y tomó dinámicas propias en los ‘nuevos mundos’, como en el caso del Medellín colonial. La música clásica antigua cobró nueva vida siglos después entre artistas y aficionados que trataban de reproducir fielmente la forma como sonaba y se ejecutaba. La música de gaitas es transportada a los centros urbanos por grupos de mujeres que se esfuerzan en interpretarla con excelencia, lejos de las localidades de origen de las gaitas en donde el ejercicio musical femenino encuentra toda suerte de obstáculos, pero que reiteradamente vuelven al festival de gaitas, el evento por excelencia, en donde continúan luchando para presentar su música. Expresiones musicales rurales de la región de la Costa son llevadas a los mercados europeos y norteamericanos bajo el rubro de *world music*. Desde los asentamientos en los ríos del Pacífico, los sonidos vernáculos viajan a la ciudad de Cali, situada en el valle interandino pero que quiere convertirse en capital cultural del Pacífico y en donde se ha montado el festival de música de esa región. Estas mismas músicas de los dos litorales son trasladadas a las grandes ciudades colombianas por sus propios intérpretes o por músicos urbanos en el marco de ‘fusiones’ y revaloraciones de las culturas vernáculos. O junto con las demás músicas regionales del país, son trabajadas por músicos destacados de esas regiones para producir formatos y métodos y así ser llevadas de vuelta

para que niños y jóvenes en las regiones puedan aprenderlas. Las clases dirigentes barranquilleras importan músicas de éxito en el exterior para colocar a su ciudad o región de origen en la cultura cosmopolita internacional. Diferentes músicas de otros países han venido siendo adoptadas por los isleños sanandresanos y establecidas como los marcadores identitarios musicales locales.

Legitimaciones es el segundo de dichos tópicos. Las músicas son provistas de calificaciones y connotaciones que las hacen ser vistas como más auténticas, de mejor calidad, más propias o más apropiadas, más valiosas. Se dan también dinámicas en las que distintos grupos sociales, clases dirigentes, entidades del gobierno, movimientos sociales, poblaciones locales se legitiman a través del uso de expresiones musicales bien sea para tomar ventaja de asociaciones con músicas de gran aceptación social o para construir ciertas músicas como divisas de movimientos políticos, de sectores de población, de regiones o de la nación misma. O de manera inversa se dan también procesos opuestos de deslegitimaciones de las músicas o de sujetos o procesos sociales asociados a ellas. Entre las elites en el Medellín colonial, instrumentos y músicas europeas eran unos de los pocos elementos suntuarios de prestigio, mientras que las músicas de las castas bajas de sangres mezcladas eran objeto de control y consideradas peligrosas y desordenadas. La práctica de la música de gaitas de las mujeres es descalificada con argumentos sobre limitaciones físicas o intelectuales o sobre la impropiedad de ciertas situaciones sociales. Cuando los músicos locales costeños tratan de incursionar en géneros o ejecuciones comerciales son descalificados por el purismo de los folcloristas, mientras que en la industria musical la incorporación de las creaciones de los músicos tradicionales se enaltece, lo cual los deja al margen de las ganancias pero con un sentido de mayor estima y validez de sus propias músicas.

Por otro lado, las músicas de estos músicos locales de la Costa Atlántica o del Pacífico son trasladadas a ciudades del interior del país, ya sea por sus intérpretes vernáculos que intentan obtener ingresos a partir de la ejecución para el público urbano, o por jóvenes músicos ciudadanos que encuentran valor artístico y cultural en el aprendizaje y práctica de las músicas de las dos costas. Una pequeña población de afrodescendientes revaloriza su tradición musical cuando los discursos oficiales exaltan la diversidad. Los bailes de salón de las ciudades caribeñas de otros países, que fueron establecidos a comienzos de siglo como una actividad social festiva en San Andrés, son décadas después revividos y cultivados como expresiones culturales propias. La administración y algunos sectores sociales caleños tratan de validarse adoptando la música del Pacífico y sus connotaciones de diversidad y patrimonio cultural, mientras que para el movimiento social negro esta música es un importante factor de identidad. Los profesionales del Ministerio de Cultura escogen entre muchas músicas locales algunas 'representativas' como modelos para diseñar métodos de enseñanza.

Identificaciones es la tercera de las mencionadas temáticas que cruzan esta compilación. Individuos y grupos humanos se identifican con expresiones musicales ya porque sean manifestación de intensas experiencias emocionales, por estar insertas en procesos constitutivos de sus sociedades, o porque son generadas por instrumentaciones o manipulaciones políticas o comerciales. Las investigaciones de la música como factor en estos procesos han seguido las tendencias en ciencias sociales en las que desde hace cuatro décadas se han agrupado y muchas veces confundido dinámicas diferentes, que van desde los procesos identificatorios constitutivos de toda persona y de todo grupo, resultantes de las maneras en que diversas formas de prácticas musicales se anclan en los ámbitos cognitivo, semiótico y fenomenológico de la construcción de mundos, hasta las identidades políticas del tipo de movimientos políticos, nacionalistas, sociales o étnicos, pasando por estados intermedios en los que identidades consuetudinarias se articulan a diferentes grados de definición reflexiva de colectivos sociales. Estas dinámicas han sido teorizadas desde diferentes enfoques procesuales, homologizantes, interaccionistas, constructivistas y performativistas, entre otros.

En el Medellín colonial ya los gustos musicales diferenciaban radicalmente al grupo dominante de españoles de los mestizos más pobres, y por supuesto de negros e indios. En la actualidad la afiliación de los públicos o sectores sociales con determinadas músicas depende de otros muchos factores además de la materialidad del sonido. Los seguidores de la música clásica, o de la folclórica, suelen esperar que sean fielmente ejecutadas las piezas de un repertorio, pero la interpretación de éxitos comerciales devalúa grandemente a la música popular, al ser considerada como simple imitación, así el público la consume en eventos y fiestas. Distintas versiones de las músicas populares en la Costa provocan apreciaciones contrarias, pues mientras unos sectores se identifican con las músicas mas 'tradicionales', otros se afilian con la adición e importación de aspectos de músicas internacionales exitosas, como en el caso de proyectos identitarios cosmopolitas de las élites barranquilleras a principios del siglo XX y en la actualidad, o en la forma en que los tamboreros samarios integran dinámicamente repertorios cosmopolitas y tradicionales, mientras que algunos sectores de la gestión cultural tratan de institucionalizar y patrimonializar estos últimos repertorios más tradicionales, o cuando músicas importadas comerciales o religiosas de hace casi un siglo, y más recientemente el reggae, se han convertido en insignias musicales de las islas de San Andrés.

El sentido de pertenencia de las poblaciones locales con sus músicas ancestrales puede ser reforzado o degradado por actitudes de las entidades oficiales o del mercado musical, como se manifiesta entre los pobladores de Uré, un pequeño asentamiento de población negra que centra sus redefiniciones colectivas en su peculiar tradición musical de tambores. La práctica social crea las músicas como un aspecto intrínseco de

dinámicas sociales, simultáneamente con la configuración de desarrollos identitarios como condiciones mismas del accionar colectivo, tal como ocurre entre los indígenas nasa y su música de flautas o como se configuran identidades dentro de comunidades de práctica de jóvenes músicos urbanos con músicos del Pacífico y de la región de la Costa Atlántica. En el Pacífico, movimientos étnicos y burocracia cultural con motivaciones políticas divergentes y hasta opuestas coinciden, sin embargo, en la promoción de identificaciones y resignificaciones de las músicas rurales negras de la región en un festival regional y en las acciones del movimiento social negro.

### **Otras convergencias temáticas**

Los artículos que integran este libro presentan en distinto grado la combinación de enfoques históricos, etnográficos y sociológicos. Se ocupan del nivel global, del nacional, del regional o del local. Tratan sobre aspectos políticos, económicos, educativos y por supuesto sobre disímiles temas culturales.

Un tópico que aparece en varias de las contribuciones al libro es el de las tensiones entre versiones construidas como auténticas o más puras y variaciones que son calificadas como espurias debido a la modernización, el comercialismo, etc. Esta ha sido una de las discusiones más recurrentes en la investigación actual e incluso anterior, pues desde las épocas en que la música era objeto de los estudios del folclor, una de las prioridades era la búsqueda de las versiones supuestamente más auténticas. Las construcciones puristas surgen de uno o más procesos, como los de asociaciones con las ideas de lo “natural”, lo “primigenio”, lo “original” y la visión de tecnologías y mixturas como aberraciones, y no condiciones, de los procesos musicales, o hacen parte de una nostalgia frente a la comercialización omnipresente, o pueden resultar también dentro de procesos de la construcción de autoridad o de capital académico de críticos, profesores o investigadores, y también como parte de agendas de creación o consolidación de sujetos colectivos.

Los discursos y textos de los folcloristas, de expertos de toda clase, de periodistas, de escritores, han interpretado, reinterpretado y reconstruido de distintas formas las músicas locales, lo cual deriva siempre en algún grado de descontextualización. Hasta hace cuatro décadas las músicas vernáculas eran para los académicos algo análogo a especies naturales que se ordenaban en taxonomías de acuerdo a categorías similares a los criterios morfológicos de los biólogos. Catálogos, museos y la ejecución por parte de grupos ‘culturales’ eran los espacios expeditos para desplegar el saber folclórico. La búsqueda de emblemas colectivos para representar grupos sociales, regiones o la nación entera ha introducido en distintos momentos históricos jerarquizaciones dentro de las taxonomías folclóricas en las que ciertas músicas son privilegiadas y convertidas en tales emblemas.

Varios de los artículos del libro subrayan cómo en épocas más recientes el ascenso de los paradigmas de la multiculturalidad y la diversidad cultural ha traído considerables transformaciones sobre la ubicación social de las formas musicales locales. Estas pasan de ser objetos del catálogo folclórico a ser protagonistas de espectáculos escenificados, ya no tanto por las agrupaciones culturales sino por los mismos músicos locales. Así, en todas las regiones son institucionalizados, desde los años 80, una cantidad de festivales y eventos, la mayoría de las veces en la forma de torneos para escoger los mejores exponentes de estas músicas, al tiempo que las colecciones y bases de datos sobre músicas, danzas y cantos ya no tienen la urgencia museológica del naturalismo folclorista sino el imperativo de inventariar el patrimonio.

El artículo de Goubert se ocupa de las valoraciones opuestas de la imitación musical, como actividad mercantil sin valor creativo en el caso de músicos en establecimientos públicos o fiestas, a quienes se les paga para ‘sonar como’, o como actividad artística de ejecución virtuosa en la música académica o aún más en la llamada música auténtica. Sánchez aborda la desaparición en el Cesar de la modalidad bailable del merengue y su declinación como ritmo musical, como parte de la memoria histórica en el contexto de la construcción del canon asociado al Festival Vallenato.

Birenbaum discute elaboraciones de paradigmas musicales en el Pacífico dentro del marco de la etnodiversidad en las instituciones culturales y del movimiento regional afrocolombiano. El artículo de Arango examina las implicaciones de un plan nacional orientado hacia la revitalización de las músicas regionales afectadas gravemente por la música comercial, la educación escolar y los medios de comunicación, pero cuya limitación de recursos lleva a la elaboración de modelos de músicas regionales y de procedimientos pedagógicos en los que la variedad musical y de procesos de aprendizaje terminan simplificados.

El contraste entre tradición y modernidad constituye otro tópico en el que coinciden algunos capítulos. Las músicas tradicionales aprendidas oralmente y ejecutadas como parte de la vida doméstica o comunitaria y las músicas ‘modernas’ que se reproducen en la academia, a través de los medios y que se producen como espectáculo o para el disfrute privado de consumidores, tienen muchas interacciones y son en realidad los polos de un *continuum* con innumerables variaciones. La forma como unas y otras se influyen, cómo elementos de unas son usadas o importadas en otras, el peso y poder de las músicas modernas y los procesos por los que las músicas son calificadas como más o menos tradicionales o modernas están entre los temas más reiterados en los estudios sociales sobre música.

Nieves centra su artículo en el ejercicio de los músicos en la Costa Atlántica: de un lado unos músicos rurales, generalmente pobres, por fuera de los circuitos comerciales, de otro lado una mayoría de músicos profesionales de bajos ingresos, y

el grupo de los pocos que logran el éxito y el estrellato y la influencia de los críticos y folcloristas en la reproducción de esta situación. Carrasquilla mira los tránsitos de ida y vuelta de elementos de las músicas tradicionales. De ida hacia los mercados globales bajo el modelo de la *world music*, y de vuelta como reiteraciones y reconceptualizaciones desde los músicos locales. Birenbaum analiza diferentes manipulaciones de las músicas tradicionales bajo lo que denomina tecnoproducción capitalista de la etnodiversidad en instituciones y movimientos sociales.

En su discusión sobre el programa de músicas regionales del Ministerio de Cultura, Arango observa lo problemático de que varias de estas músicas tradicionales son en realidad en buena parte resultado de elaboraciones de músicos urbanos, como el bambuco andino, o incluso de la adopción de elementos de músicas extranjeras diseminadas por las grabaciones o los medios, como la carranga boyacense o las músicas bailables de San Andrés.

El caso de la pequeña población afro que aborda Montoya ofrece otro ejemplo de vueltas a la tradición dentro de los escenarios del multiculturalismo, desde una situación con unas prácticas musicales de origen local en vías de extinción y los jóvenes inmersos en las músicas comerciales, se pasa a una valoración y revitalización de la música de tambor que antaño solía marcar los principales eventos. La construcción de las músicas ‘típicas’ en San Andrés, como lo muestra Aja, es un ejemplo clásico de invención de tradiciones a partir de expresiones musicales provenientes de distintos trayectos de la modernidad en los intensos intercambios caribeños desde el siglo XIX.

Un asunto que es de alguna manera un corolario de este contraste entre tradición y modernidad es el de las llamadas fusiones. Hoy es ya un lugar común entre legos y expertos sostener que todas las músicas son fusiones. Pero más allá de la elasticidad del término ‘fusión’, bajo él se entiende más frecuentemente el trabajo de grupos, en su mayoría jóvenes, de integrar los sonidos de músicas locales con ritmos del jazz, el rock y el pop. Es este uno de los énfasis del artículo de Cifuentes sobre músicos urbanos que alternan con músicos del Pacífico, y análogamente del de Rojas, con música de gaita de la Costa Atlántica. Fusiones de más largo aliento temporal son las que discute González a propósito de las ambiciones cosmopolitas de los estamentos dirigentes en Barranquilla cuando impulsan elementos musicales de la vecindad rural para ser adaptados en formatos consagrados internacionalmente.

Un interesante tópico abordado por algunos de los capítulos es el del ámbito de la enseñanza desde la teoría de comunidades de práctica, según la cual las identificaciones y la formación de los practicantes de la música no son solo procesos intelectuales o pragmáticos sino que en ellos convergen aspectos corporales, afectivos, emocionales, estéticos e intelectuales.



El aprendizaje de los jóvenes bogotanos en sus prácticas entre ellos mismos o con sus maestros del Pacífico o de la Costa Atlántica es considerado por Rojas y Cifuentes dentro de una intensa interacción social en la que se aprende haciendo, y que es el medio de configuración de identidades, de actitudes, de solidaridades.

Miñana retoma también esta perspectiva teórica a propósito de los indígenas nasa, en los aprendizajes de los niños y en la práctica de los músicos adultos en los conjuntos de flautas, a lo que además integra una visión unitaria entre los campos llamados de la naturaleza y de la sociedad. El enfoque de las comunidades de práctica es considerado asimismo por Arango en su discusión sobre la enseñanza en el Plan Nacional de Músicas Regionales del Ministerio de Cultura, en el que los modelos escolarizados centrados en la transmisión sistematizada de destrezas técnicas difieren de aquellos cuajados en contextos sociales e históricos y en medio de interacciones sociales diversas.

En lo que resta de este capítulo se presentan unos comentarios más detenidos sobre los artículos del libro, y se relacionan estos artículos con otras investigaciones contemporáneas sobre música y sociedad, tratando de mostrar algunos de los muchos enfoques y connotaciones que ejerce la investigación contemporánea sobre lo social musical.

## **Rastros de la música en el Medellín del siglo XVII**

Como las demás artes, durante la Edad Media europea las músicas más refinadas estaban al servicio de la religión, mientras que variantes menos elaboradas se ejecutaban como parte de la pompa nobiliaria y entre el pueblo raso existían toda suerte de músicas campesinas y las de músicos de oficio que itineraban en las nacientes villas. Entre la serie de transformaciones ocasionadas por los albores del capitalismo en la música a partir del siglo XIV en Europa, una de las primeras fue el surgimiento de la música como oficio y luego como profesión. Otra, el progresivo distanciamiento entre las músicas vernáculas transmitidas oralmente y preservadas por la memoria y las músicas eruditas ejecutadas para disfrute y ostentación de las elites, plasmadas en la escritura musical y aprendidas en la academia. En el Medioevo tardío y en el Renacimiento se constituye la idea del genio artístico y del artista individual y se inicia la música-arte o 'clásica'.

En su artículo sobre el Medellín colonial, a la sazón una modesta villa semiaislada, a partir de los pocos fragmentos de lo musical en aquella sociedad que los archivos le permiten conocer, Alejandra Isaza logra reconstruir aspectos del campo conflictivo de las músicas, reconstrucción que a su vez da pistas sobre dinámicas culturales más generales del régimen colonial tanto en cuanto a las políticas de las autoridades y prácticas de las elites como de la vida de la gente común. Muestra Isaza la importancia que tenía el control de lo musical en el sistema colonial como un aspecto en que se trataba de disciplinar y normalizar esta sociedad en formación. Eran corrientes

los procesos jurídicos en los que las prácticas musicales del pueblo eran demandadas por las autoridades civiles por ruidosas y desordenadas, y por las eclesiásticas por inmorales. Se lee en una Provisión Real de 1770 citada por Isaza que “la licencia para hacer fiestas públicas de comedia, toros y bailes, es privativa de los Gobernadores y Corregidores de Provincia”.

La sociedad colonial del Nuevo Mundo heredó en muchos aspectos los diferentes roles, a veces contradictorios, de las músicas en Europa. La música ‘cultiva’ y los instrumentos musicales eran bienes suntuarios para el prestigio y ostentación de los sectores aristocráticos y adinerados, tanto más en la discreta aldea que era Medellín, en donde a falta de otros lujos las arpas y vihuelas eran muy apreciadas posesiones. En contraste, los músicos profesionales dentro del conjunto social eran parte del artesanado, una clase por debajo de funcionarios, clérigos y comerciantes, pero eran elemento indispensable de la ritualidad religiosa, política y social de las clases dominantes. Algunas investigaciones en Europa han subrayado el simultáneo carácter de los gremios artesanales, incluido el musical, como organizaciones de cariz religioso, social y económico (Richardson, 2005). Como en las demás colonias españolas, la ejecución pública de la música era considerada un oficio manual propio de las clases inferiores. Pero como se ve en el artículo de Isaza, además los músicos en estas épocas se veían envueltos en las disputas de diversos tipos provocadas por las músicas festivas que alegraban la vida de la gente del común en fiestas y tabernas.

La música académica que se estudiaba en colegios y seminarios tenía destinación exclusiva para la liturgia dentro de las iglesias o para el ejercicio privado de música de etiqueta entre los miembros de las familias más prestantes. Estos músicos educados, sin embargo, tenían limitada su posición social por su ubicación en el sistema colonial racial de castas y por el carácter artesanal del oficio. Anota Isaza que dado que los personajes de abolengo, principalmente las mujeres, aprendían música solamente para el ejercicio doméstico o social de las recepciones privadas en sus casas, al exterior de las paredes de los templos eran mayormente músicos artesanos quienes animaban tanto las fiestas oficiales públicas que con motivo de conmemoraciones religiosas o seculares se celebraban en las plazas y atrios de las iglesias, y los bailes privados de la aristocracia, como también las fiestas del pueblo, las públicas legales y las cuasi clandestinas en patios, calles y casas o en las pulperías y chicherías. La modesta condición de la villa colonial de Medellín no daba para grandes fortunas y menos aún para subsistir del arte musical. Los músicos que afloran en la investigación de Isaza, para reunir sus muy modestos ingresos, ejercitaban además algún otro oficio artesanal, y combinaban sus ejecuciones en actos oficiales y aristocráticos con la animación en los jolgorios del pueblo llano.

La situación de los músicos en la Europa del siglo XVI puede brindar algunas pistas para entender la situación en contextos urbanos coloniales. La división entre músicos cultos y músicos del pueblo podía tener insólitas transiciones, contrastes o disputas como la que discute Goubert en su artículo incluido en este libro, cuando en Alemania los músicos empíricos querían participar también de la remuneración en las veladas populares monopolizadas legalmente por los músicos académicos. O sucedían casos como el de la orquesta de capilla del ducado de Wurtemberg, en Stuttgart, que llegó a ser una de las más reconocidas y bien financiadas de Europa, cuyos músicos, desde el año 1600, después de ser desplazados por el ballet del centro de los actos públicos y celebratorios del duque y su corte, se vieron subsistiendo de la caridad pública o tocando en las calles por monedas (Marcus, 1995).

Los documentos coloniales rastreados por Isaza no dan cuenta de la música de indígenas y negros en Medellín, pero la extendida presencia posterior en la región minera y otras partes de Antioquia de ‘bundes’,<sup>1</sup> alegres bailes al aire libre (Restrepo, 1955), hace suponer que tales expresiones no estaban del todo ausentes y muy probablemente eran ingredientes de las bulliciosas prácticas que las autoridades trataban de contener.

La música en el Medellín colonial se revela, en el artículo de Isaza, como un espacio de intensa disputa política, en el que las gentes del común, las castas mestizas y mulatas, a través de prácticas de resistencia y de subversión configuraban una nueva sociedad, y en el que el estamento dominante colonial trataba por todos los medios de controlar o proscribir las expresiones culturales y circunscribirlas a los cánones oficiales. De manera diferente a enfoques que idealizan el mestizaje como idílica convergencia de “las tres culturas”, que ven la colonia o más tarde la modernización como fuerzas omnipotentes de la reconfiguración sociocultural o incluso de tendencias que leen las expresiones de las gentes comunes solo en la clave de la resistencia o como evangelios de utopías por venir, Isaza coincide con aproximaciones como la de Rowe y Schelling (1993: 3) que apuntan a investigar “el conflicto de significados y prácticas entre grupos sociales”.

Las reflexiones de Isaza sobre los avatares de quienes ejercen la música como un oficio de tiempo parcial se inscriben entre las varias aristas desde las que han sido abordadas estas temáticas. Una de ellas ha sido la de los análisis de la ejecución, por parte de unos mismos músicos, de diferentes tipos de música en diferentes contextos. Esta actividad de los ejecutantes en distintos escenarios ha sido por siglos uno de los motores de transformación de las expresiones musicales, pues de muchas formas

---

<sup>1</sup> Como ‘bundes’ se denominan, en distintas referencias coloniales y sobre el siglo XIX, celebraciones danzarias creadas o practicadas por las gentes negras.

los músicos incorporan los elementos de unas músicas a otras, según contextos de mayor o menor permisividad social.

## Antecedentes cumbiamberos del merengue vallenato

La aparición y desaparición de estilos y ritmos y los cambios en las valoraciones y el estatus social de diversos aires musicales, con frecuencia son ignorados por las versiones 'oficiales' o en los imaginarios contemporáneos jalonados por los éxitos y la competencia comercial y difundidos por los medios. Son muchas las controversias que ha suscitado el canon de la música llamada 'vallenata', establecido por el Festival de Valledupar. El ensayo de Sánchez se detiene sobre una de las expresiones musicales ausentes en la narrativa de dicho canon: la cumbiamba o merengue bailado al son de la música de acordeón.

En la música de la región de la Costa, hacia mediados del siglo XIX, predominaban dos formatos que en algunos casos se combinaban y presentaban gran variación local: de un lado los bailes cantados animados por coros de mujeres acompañadas por las palmas y frecuentemente también por tambores, y de otro lado los bailes alrededor de tambores a los que podían agregarse gaitas o cañas de millo (González, 1990; Posada Gutiérrez, 1865/2005).<sup>2</sup> Por aquella época llegaron desde Europa las nuevas tecnologías musicales de las bandas de cobres (Herbert, 1991; Smith, 1997) y los acordeones. Las bandas fueron adoptadas con éxito en las sabanas de Córdoba y de Sucre (Fals Borda, 1986; Fortich, 1991; Nieves Oviedo, 2004; Valencia Salgado, 1987), y los acordeones en el área del noroccidente, en la Guajira, la Sierra Nevada y algo después en el Valle de Upar y en la franja entre los Montes de María y el sur

---

<sup>2</sup> Según el corto pero muy valioso recuento que el general Posada (1797-1881) hizo de la música en Cartagena, que cubre sus observaciones personales en un período de medio siglo hasta 1863, cuando escribió sus memorias, en su niñez pudo observar que en las festividades los negros "hombres y mujeres en gran rueda, pareados, pero sueltos sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros [...] las mujeres, [...] acompañaban a su galán en la rueda, balanceándose en cadencias muy erguidas, mientras el hombre, ya haciendo piruetas, dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás [...] una docena de mujeres agrupadas junto a los tamborileros los acompañaban en sus redobles, cantando y tocando palmadas [...]. Músicos, quiero decir manoteadores del tambor, cantarinas, danzantes y bailarinas, cuando se cansaban, eran relevados, sin etiqueta, por otros y por otras; y por rareza la rueda dejaba de dar vueltas, ni dos o tres tambores dejaban de aturdir en toda la noche". Mientras que: "En la *gaita* de los indios, a diferencia del *currulao* de los negros, los hombres y mujeres, de dos en dos, se daban las manos en rueda, teniendo a los gaiteros en el centro, y ya se enfrentaban las parejas, ya se soltaban, ya volvían a asirse, golpeando a compás el suelo con los pies, balanceándose en cadencia y en silencio, sin brincos ni cabriolas". Cinco décadas más tarde, la música separada de las castas coloniales ya había dado lugar a un patrón regional del litoral Atlántico: "El *currulao* de los negros, que ahora llaman *mapalé*, fraterniza con la gaita de los indios; las dos castas menos antagonistas ya, se reúnen frecuentemente para bailar confundidas, acompañando los gaiteros y a los tamborileros" (Posada Gutiérrez, 1865/2005, cap. 34) (las cursivas hacen parte del original).

de la Sierra Nevada (Oñate, 2003; Quiroz, 1989). En esta última zona el acordeón acompañado de caja y guacharaca reemplazó el rol de las gaitas y los tambores como centro de las rondas de baile que se denominan cumbiambas o merengues.

Sánchez muestra cómo la industria discográfica, desde mediados del siglo XX, contribuyó al languidecimiento de la fiesta bailada con conjunto de acordeón y reforzó la idea de la preponderancia de la parranda masculina de hombres que beben y escuchan acordeoneros como el evento paradigmático de esta música. Argumenta Sánchez que en 1970, con la fundación del Festival Vallenato por la elite de Valledupar con el apoyo entusiasta de personajes de figuración nacional como López Michelsen y García Márquez, en el contexto de la industria discográfica, se consagró un canon que definía a la música de acordeón bajo el apelativo de 'vallenato', como música no bailada, y colocaba en el centro el ritmo del paseo, preferido y cultivado por esa elite de Valledupar. Este proceso combinado de la industria musical y las preferencias de los sectores dominantes terminó por ocultar del todo los antecedentes bailados del merengue, consolidó la decadencia de otros ritmos de acordeón, comenzando por los otros tres incluidos en el canon: el son, el merengue y la puya, e ignoró desde un principio ritmos como el porro y la cumbia que son parte del repertorio de otras zonas como los Montes de María y sabanas aledañas (Gil Olivera, 2002; Nieves Oviedo, 2004).

La necesidad de revisar críticamente las elaboraciones canónicas y de ofrecer alternativas es un tópico significativo en investigaciones recientes, considerando que los cánones siempre “muestran de dónde se derivan los valores y la cultura de una comunidad” (Komara, 2007).<sup>3</sup> Es posible, sin embargo, crear parámetros canónicos para entender y analizar la inmensa diversidad musical. Al lamentar el desequilibrio en el canon escolar entre unas pocas obras musicales norteamericanas en contraste con la gran predominancia de la producción europea y de otras partes del mundo, Wicks (1998) insiste en la urgencia de la producción y selección de un canon musical que apunte a lo difuso de las fronteras musicales, a asumir el dinamismo de la música y a conocer la actividad musical real en distintas localidades. En sus reflexiones sobre la música africana y chilena, Kidula (2006) y Merino (2006) concluyen, cada uno a su manera, que las elaboraciones canónicas y las metodologías y teorías que las producen deben ser revisadas críticamente, especialmente debido al sesgo europeo y norteamericano dominante en la academia global, y proponen también elaborar unos referentes canónicos orientados a un conocimiento y fortalecimiento de las distintas prácticas musicales creativas.

---

<sup>3</sup> Mi traducción de: “A canon serves to show from what a community's values and culture are derived”.

En este sentido, la investigación de Sánchez se inscribe en una línea que apunta a develar, más allá de los cánones proclamados, la complejidad de la música en la Costa Atlántica colombiana y las aún poco entendidas conexiones históricas y sincrónicas entre distintas localidades y prácticas musicales, en particular las de la llamada música vallenata.

La detallada investigación de Francmanis (2002) sobre la construcción a principios del siglo XX en Inglaterra de un canon de la llamada canción folclórica que se divulgó por todo el sistema escolar como uno de los fundamentos de la nación, muestra el surgimiento de una operación discursiva que adoptó la noción de lo folclórico campesino como raíz de lo nacional, separado radicalmente de la música popular urbana (a la cual se consideró barata y decadente). Esto implicó la descalificación de investigadores que mostraban una situación mucho más compleja, con conexiones y continuidades entre lo 'folclórico' y lo 'popular', y que criticaban la arbitrariedad de privilegiar unas formas musicales y de estandarizarlas para su divulgación escolar.

En una dirección similar, Sánchez, para entender la desaparecida práctica de la fiesta bailada del merengue y su ausencia de la historia oficial del 'vallenato', aborda críticamente el proceso que calificó hace cuatro décadas la música de acordeón como música vallenata, le definió cuatro ritmos, la estableció como emblema de Valledupar y del Cesar y la posicionó a nivel nacional, y que al mismo tiempo implicó la simplificación de su diversidad, la minusvaloración de su extensión regional y el desconocimiento de sus conexiones históricas.

## **Músicos finos que tocan barato en Bogotá**

Las polémicas y valoraciones que surgen entre distintos agentes y estamentos sociales sobre las variadas modalidades de ejecución musical son un fértil campo de análisis.

Este es uno de los focos del artículo de Beatriz Goubert sobre la 'chisga': las presentaciones 'en vivo' en fiestas o bares en las que por una remuneración estudiantes de música y músicos académicos interpretan piezas del repertorio comercial, diferentes de sus ejecuciones consideradas artísticas. Dentro de esta discusión Goubert expone el caso mencionado más arriba: desde finales del siglo XIV en Alemania grupos de músicos de formación académica pagados por los pueblos y ciudades ejercían una especie de monopolio musical y tocaban en varios contextos, desde oficios religiosos y celebraciones oficiales hasta bodas y otras fiestas. Con el crecimiento de los poblados y ciudades, las fiestas y tabernas de los estratos más bajos aumentaron también, y grupos de músicos empíricos reclamaban autorización oficial alegando que la música de ellos gustaba más al pueblo que la que calificaban de simplona y estirada de los otros músicos. A diferencia de los músicos de Medellín, quienes, según el análisis de Isaza, aunque tocaban en las fiestas oficiales eran parte de la gente común y

realizaban diversos tipos de ejecuciones, los músicos oficiales alemanes argüían su condición académica y luchaban por mantenerse aún dentro de las fiestas del pueblo raso, mientras que músicos festivos les disputaban estos espacios.

Pero el aspecto que interesa más a Goubert es el de las valoraciones divergentes sobre la imitación en música, y para abordarlo compara dos situaciones extremas. De un lado el movimiento de la ‘música auténtica’ o de la ‘música temprana’ que busca interpretar música ‘culta’ antigua europea ‘como sonaba realmente’, y por otro lado la ‘chisga’ en la que el público en bares y fiestas valora a los músicos por su capacidad de imitar los éxitos populares. Por un lado los adeptos a la música temprana valoran como un alto logro artístico la exactitud de la imitación, pero por otro lado a los chisgueros y demás músicos que buscan sonar como los discos no se les atribuye ningún valor artístico sino una calificación meramente comercial.

La música temprana ha sido objeto de intensas polémicas dentro del círculo de la música académica, las cuales giraron predominantemente alrededor del concepto de autenticidad (cfr. Kivy, 1995; Rosen, 2000; Sherman, 1998). Estas discusiones sobre autenticidad como criterio para valorar la imitación en música pueden ser interminables, pero Goubert acude a la teoría del campo artístico de Bourdieu (1995), en la que autenticidad y otras cualidades atribuidas al arte son parte de convenciones con las que los actores dentro del campo construyen capital simbólico en la búsqueda de preeminencia. Bourdieu concluye que el arte por el arte, que aparece desinteresado del precio de las obras y de otros cálculos instrumentales, se ha construido como el criterio de valoración por excelencia del arte occidental. Así, la imitación en música clásica antigua y la de la chisga son evaluadas de forma opuesta.

Pero en medio de tales disputas por la preeminencia, la música sigue operando en la esfera estética y afectiva, y aunque las valoraciones y las polémicas sobre autenticidad están enmarcadas de manera considerable en la esfera de intereses comerciales y políticos, la gente común, los públicos, tienen también unos márgenes variables para valorar la música que escuchan o que presencian como espectáculo. Es en este sentido que Frith (1996a) ha argumentado, ante el radicalismo de algunos enfoques marxistas en estudios culturales musicales, que el entendimiento de la valoración musical no puede restringirse a una cuestión instrumentada por el poder económico y/o político, sino que se deben considerar seriamente las discriminaciones valorativas hechas por la gente e indagar por la forma en que funcionan estos procesos. Los juicios y las atribuciones de valor se dan en contextos específicos sobre géneros musicales concretos, en circunstancias peculiares de producción y circulación, condicionadas por los medios de ejecución y reproducción. Como muestran los casos presentados por Goubert, la imitación en unos contextos puede ser altamente valorada y en otros ser rechazada como degradante del valor de lo musical, y algo análogo puede decirse de la originalidad o la

innovación. No hay entonces criterios absolutos de valoración, tal como los estudios culturales sobre música arguyeron acertadamente, pero no se puede minusvalorar la complejidad en que se desenvuelve cada caso particular.

Dicha complejidad puede ser mejor ponderada en términos de los argumentos de Wall (2003), quien al reflexionar sobre el significado en música destaca que la forma musical misma lleva a tipos de música cualitativamente muy diferentes. Retoma las ideas de Chester (1990), quien afirma que la música clásica occidental (y esto puede aplicarse a otras músicas 'clásicas' no-occidentales) trabaja de una manera extensiva con los "átomos" musicales, mientras que la música popular (y podemos agregar que también muchas de las llamadas músicas tradicionales) trabajan intencionalmente modulando unas notas básicas y unos ritmos básicos, se basan más en el lenguaje hablado y en la gestualidad, y como forma dependen más de la sofisticación de la ejecución (*performance*) que de la complejidad de la construcción musical. En este orden de ideas se puede avanzar en el entendimiento de por qué, como en el caso que estudia Goubert, las imitaciones pueden ser valoradas de forma radicalmente diferente, puesto que no se trata solo de la reproducción de la forma sino que están implicadas apreciaciones sobre la estructura musical, la destreza técnica y la actuación, además de las circunstancias específicas de la escucha, la significación y entorno social de los géneros, como se señaló más arriba a propósito de las teorías de Frith.

Las músicas en Colombia, como en el resto del mundo, están inscritas en sinuosas interacciones de diferentes dimensiones del campo de lo musical. Los capitales simbólicos son reconstruidos incesantemente y por lo tanto no operan con posterioridad sobre las expresiones musicales, sino que afectan los intereses de los actores sociales y el tipo de prácticas musicales en que se involucran.

Esos capitales simbólicos musicales son factor crucial en la producción y reproducción de múltiples relaciones de poder entre los diversos grupos sociales, por las que se perpetúan las desigualdades económicas y aquellas asociadas a las herencias étnicas y raciales coloniales, y la desigualdad de género de la dominación patriarcal.

## **Mujeres entre la masculinidad de la música gaitera**

Tal vez en ninguna otra área del estudio de lo musical aparece tan clara la inscripción de la música en complicados conjuntos de poder y significación como en la investigación feminista. Alejandra Quintana examina la condición de las mujeres y el poder masculino en la música de gaitas, tanto en los festivales de San Jacinto y Ovejas como en la vida de los grupos musicales. Desde la perspectiva feminista lleva adelante su análisis, en el que no solo destaca y visibiliza el trabajo musical de las mujeres y la forma en que este trabajo es obstaculizado o facilitado, sino que examina las cons-



trucciones discursivas y los regímenes de significados que legitiman y reproducen tales prácticas (cfr. McGeary, 1998: 144).

Las mujeres ven impedido y obstruido su ejercicio en la música gaitera por la conformación de relaciones familiares y sociales, por los estereotipos y prejuicios asociados a la interpretación musical y por el dominio patriarcal en los espacios públicos y en organizaciones e instituciones. Quintana muestra los avatares personales de las mujeres y cómo los presupuestos machistas sobre su condición de hijas, madres o esposas atentan contra su ejercicio musical. En los festivales los reglamentos y las decisiones de directivos y jurados operan contra las mujeres.

En el último siglo se han abierto muchos campos para la participación de las mujeres en la música, pero esos cambios no han alterado la generalizada predominancia masculina en el campo de lo musical. Por ejemplo, antes de 1850 en Estados Unidos y en Europa la carrera musical profesional de las mujeres estaba tácita o abiertamente prohibida. En Latinoamérica esa situación se prolongó casi un siglo más. A pesar del creciente número de mujeres que ejercen en la actualidad la carrera sinfónica, en la práctica están por fuera del estrellato de la dirección de orquesta. En formatos profesionales no sinfónicos como la música popular y en la música rock las mujeres que interpretan instrumentos son una ínfima minoría. Green destaca cómo en Inglaterra, por ejemplo, desde hace algún tiempo las niñas y las jóvenes superan en el doble el número de muchachos en las escuelas de música, pero eso no se refleja para nada en el desempeño profesional. Investigaciones en escuelas de música en Londres encontraron que en la enseñanza académica se reproducen abrumadoramente estereotipos musicales que asocian diferentemente a las niñas y a los niños con ciertos instrumentos, estilos y actitudes. Estas imágenes están profundamente enraizadas en complejos psico-sociales de masculinidad y feminidad (Green, 2002). Situaciones particulares como las preferencias instrumentales o las concepciones de maestras y familiares de niñas consideradas musicalmente superdotadas mostraron la reiterada reproducción de patrones convencionales de feminidad, y de manera más intensa aún con las niñas más aventajadas (Harrison y O'Neill, 2002; O'Neill, Ivaldi y Fox 2002).

Las construcciones de feminidad en lo musical actúan entonces como un factor poderoso en cuanto a qué músicas pueden tocar, qué instrumentos, que posiciones de dirección, y en últimas qué trayectos de vida musical pueden tener las mujeres. En un contexto como el que analiza Quintana en los festivales de gaitas, se evidencia cómo tales construcciones de feminidad operan en múltiples niveles además de las percepciones de la habilidad 'inherente' a las mujeres. La feminidad musical se construye en el ámbito de lo doméstico, en el que la carrera de madre-esposa tiene abrumadora preeminencia sobre la carrera musical; en el contexto social local, en donde se considera que el ambiente de parranda y consumo alcohólico no es apropiado para mu-

jeros; dentro del campo mismo de la música de gaitas y sus estereotipos de la fuerza y virtuosidad instrumental como atributos masculinos; en el campo del espectáculo, en el que la sensualidad y exhibición corporal de las mujeres suelen primar; y en el campo de las políticas culturales y de la multiculturalidad, en el que las visiones de autenticidad refuerzan la feminidad subordinada de la situación tradicional.

Distintas instancias de la dominación masculina en lo musical son vigiladas y reforzadas por medidas en las que se articulan algunos de esos aspectos de la feminidad musical. Los ambientes musicales, la edad de las mujeres y los estereotipos locales de sexualidad femenina son algunas de las principales facetas en las que convergen musicalidad y sexualidad, y por lo tanto son áreas especiales de control y de exclusión de las mujeres en lo musical (Kosdoff, 1989). Esta idea puede ayudar a entender los mutuos reforzamientos planteados por Quintana entre confinamiento a lo doméstico y restricción de lo público con argumentos morales, culturales y musicales en la música de gaitas.

La disposición y peso específico de dichos aspectos varían según los presupuestos culturales y las dinámicas sociales en poblaciones diferentes. En el caso de la música de conjunto de acordeón en el suroeste de Estados Unidos, en el contexto del intenso patriarcalismo familiar y social en la extensa población chicana, las mujeres no tienen mayor opción para eludir el *statu quo* machista. Las pocas carreras musicales de mujeres se dan en general en grupos musicales con parientes masculinos, y en la escena pública tienen que conformarse al estereotipo femenino o adoptar actitudes machistas de su misma cultura (Valdez y Halley, 1996).

Según la investigación de Quintana, en la música de gaita, a pesar del adverso contexto cultural y social, algunas mujeres que han persistido en la carrera musical han encontrado maneras de ampliar un tanto su margen de maniobra al establecerse en los grandes centros urbanos, conformar conjuntos femeninos y ejercer ante públicos diversos. Pero su tenacidad para lograr la mejor ejecución musical posible encuentra una y otra vez prejuicios y actitudes machistas en el mundo del espectáculo en general, especialmente en los festivales de la región gaitera, a los cuales continúan volviendo pues son el escenario de más notable exposición pública y de mayor peso simbólico.

## **Sesgos de la comercialización y la tradición en la música de la Costa**

Jorge Nieves analiza cómo las valoraciones de los folcloristas establecen cánones que devalúan las prácticas de un sector grande de músicos profesionales por supeditarse a formatos comerciales considerados inaceptables, mientras que por otro lado coadyuvan a mantener en la pobreza a los músicos vernáculos al restringirlos dentro de los paradigmas folclóricos que no tienen mayor remuneración. Nieves utiliza los conceptos de

pertinencia y aceptabilidad como criterios bajo los cuales son calificadas las músicas, conceptos estos que ubica también, siguiendo a Bourdieu, dentro de la competencia del campo musical (Bourdieu y Wacquant, 1995).

Nieves discute otro caso de tensiones entre tipos de oficios y músicas relacionadas. Es el caso de los músicos costeños, quienes de acuerdo a los tipos de aceptabilidad de sus músicas entre públicos locales, productores comerciales y folcloristas, ven su oficio remunerado en formas y cantidades muy diferentes. Los músicos vernáculos locales han permanecido poco o nada compensados monetariamente, pero por repercusión de las dinámicas y discursos del mercado y del folclor ya no son vistos como bohemios irresponsables, y por otro lado muchos músicos profesionales están atrapados por el discurso folclórico que les impide innovar dentro de sus versiones comerciales, mientras que el privilegio de la innovación se restringe a los pocos artistas comercialmente exitosos.

La identificación realizada por Nieves de estos tipos de músicos que tocan músicas de raíz costeña campesina según su inscripción en el mercado, es una situación del tipo de las que aborda la propuesta de Slobin de trazar un mapa de las distintas músicas que coexisten en las sociedades contemporáneas y que denomina “micromúsicas” (1993). Estas se inscriben dentro de subculturas, interculturalidades o superculturas, que a su vez se ubican en los flujos de la economía de la cultura que Slobin retoma de Appadurai: etnopaisajes, mediospaisajes, tecnopaisajes, economopaisajes e ideopaisajes. Pese a las evidentes objeciones que las simplificaciones de este tipo de esquemas pueden provocar, con las debidas reservas pueden servir para dar un orden inicial a las múltiples conexiones musicales.

La discusión sobre los discursos folcloristas que introduce Nieves hace también parte de una temática que desde la década de 1980 ha venido creciendo en importancia entre los estudiosos de la música. Max Peter Baumann ha sintetizado algunos de estos puntos en su modelo binario de purismo y sincretismo sobre las concepciones de las revitalizaciones folclóricas. Esta polaridad ha estado extendida a los distintos discursos sobre el folclor desde el siglo XIX, más allá del ámbito de los revitacionistas. En el lado purista están los folcloristas que con su discurso fundamentalista confinan dentro del canon ortodoxo a los músicos con menos recursos; en el otro lado, de perfil prosincrético, se ubicaría el discurso que Nieves critica por calificar de folclóricas algunas músicas masivas comerciales, discurso este que sin embargo está lejos de los revitacionistas, que según Baumann reinventan el pasado con creatividad emancipatoria (Baumann, 1996: 80).

Sin embargo, Barbara Kirshenblatt-Gimblett ha argumentado contundentemente que todos los discursos y las prácticas folclóricas autenticantes o innovadoras, ins-

titucionales o aplicadas,<sup>4</sup> son ante todo trabajos de objetificación cultural en los que las expresiones culturales y sus portadores, gravemente afectados por las múltiples intrusiones de la modernidad capitalista, son normalizados por los cánones y reescentificados bajo el traje de la conservación (1988: 152).

## Recientes idas y vueltas de lo local y lo global en el Caribe colombiano

En una situación relacionada con la que discute Nieves, sobre las músicas y los músicos locales de la región de la Costa Atlántica, Deibys Carrasquilla aborda las repercusiones de los éxitos en el mercado global o nacional de artistas que interpretan música rural de la Costa en el circuito de la *world music* u otros que incorporan elementos de esa música en formatos de rock-pop o de orquesta costeña. Pero en este caso Carrasquilla muestra, de manera algo diferente a los procesos que examina Nieves, que las músicas tradicionales se ven validadas por la visibilidad de esas músicas comerciales y de esta forma músicos semiprofesionales de formato de base folclórica encuentran legitimidad y mayor audiencia para experimentar con fusiones. La actividad de los músicos vernáculos locales no tiene mayor incremento comercial, pero el ver piezas musicales cercanamente emparentadas con su propia práctica musical como exitoso producto global refuerza el proceso de escenificación, que aunque distante de la práctica social festiva que lo origina, le da un segundo aire a los aprendizajes y ejecuciones que habían sido casi completamente abandonados debido a la música comercial de las grabaciones y la radio desde hace seis décadas.

Aquí es útil otra vez recurrir al esquema de Slobin sobre lo cultural que opera en las interacciones entre las subculturas locales, las superculturas originadas en el Estado y la industria y las interculturas creadas por las conexiones transnacionales. Cuando el folclor se vuelve una mercancía de consumo global el mapa de las relaciones de autoridad discursiva se altera profundamente. Las subculturas pasan entonces al centro de la generación de sentido colectivo dentro de la supercultura y la intercultura se constituye en el contexto dominante (Slobin, 1993: 61).

Este proceso es el que subyace en las dinámicas que observa Carrasquilla cuando para los músicos locales, tanto rurales como urbanos, el polo de referencia, de legitimidad y aceptabilidad se ubica en la esfera global. Es una de las dinámicas observadas reiteradamente dentro de la globalización, pero en este caso la mercancía global es un producto local después de su periplo por la *world music* como otredad mercantilizada.

---

<sup>4</sup> Se refiere esta autora a la situación existente en los Estados Unidos en la que numerosos egresados de los programas universitarios de folclor trabajan desde hace décadas en entidades ejecutoras.

Stokes (2004) observa que las *world musics* son un conjunto muy heterogéneo de trayectorias por las que músicas muy diversas terminan como ‘auténticas’ músicas no occidentales en los almacenes de las urbes del primer mundo.

Pero la otra cara de la moneda es la de la reproducción en otros términos del marginamiento económico y político de los músicos locales que subraya Nieves. Feld llama la atención sobre la forma como estos desplazamientos y relocalizaciones operan, para los cuales usa los términos de “esquizofonia” y “esquizogénesis” —los cuales retoma de Schafer (1977) y de Bateson (1936), respectivamente— para referirse a las situaciones en las que una música es separada de la gente y el lugar que la originan para ser vendida en el mercado, proceso en el que la mayoría de las veces el control y el beneficio económico va a las empresas discográficas (Feld, 1994: 238). Pero en el contexto de la omnipresencia del mercado, el valor de los objetos musicales pasa también por la construcción del deseo de los públicos, y así, como lo propone Carrasquilla, los productores de esos objetos ven de alguna manera aumentado el capital simbólico de su propia práctica.

Es en esta dirección que Frith y Krims sostienen que el mercado no es simplemente un fenómeno que tiraniza a los artistas dentro de patrones consumibles, sino que más bien opera en dos sentidos, constriñendo a los músicos pero también abriendo oportunidades de variación y creatividad que son más escasas en las esferas de la música arte y de la música vernacular (Frith, 1996a; Krims, 2003). Pero Frith también advierte contra reificaciones de la industria musical y de las afiliaciones e identificaciones del público con las músicas y con los artistas. Indica que no se debe olvidar el hecho de que el primer y fundamental motivo de la industria musical es proveer un producto musical comercial para el público de consumidores, que funciona como cualquier otra industria con formas capitalistas regularizadas de trabajo, inversiones y ganancias (Frith 1981: 93). Por su parte, Garnham (1990: 161) piensa que las mercancías culturales son productos de alto riesgo que los empresarios tratan de reducir explotándolas rápidamente sin importar las consecuencias, incluso para artistas y expresiones de gran creatividad.

Carrasquilla entiende que la ‘vuelta a lo local’ o a ‘las raíces’ que el mercado musical ha promovido en las últimas décadas puede ser un proceso de usurpación y explotación de la creatividad de artistas de la música vernácula, pero puede también abrirles una oportunidad de revitalización en medio del proceso que ya parecía cerrado a causa de la predominancia de la música comercial, como lo sugiere al lamentar la muerte de la cantadora y compositora María de Jesús Palomino, “La Chula”, antes de que pudiera canalizar el éxito derivado de la divulgación de sus canciones por Joe Arroyo.

Si bien, como los mencionados analistas afirman, no se debe perder de vista el carácter mercantilista y la dinámica industrial de la música popular y los diferen-

tes aspectos damnificados por este proceso, es necesario tener en cuenta que en la abrumadora mayoría de los casos para los habitantes urbanos del planeta y en buena parte también para los grupos en los que están presentes elementos tradicionales, el disfrute o experiencia de lo artístico, lo cultural, lo expresivo, solo puede hacerse a través del consumo (Douglas y Isherwood, 1979; Miller, 1999), y que, como lo plantea García Canclini, muchas veces en el acto del consumo para las personas prevalecen los valores simbólicos sobre los utilitarios (1993: 34); y a esto habría que agregar que aunque hay mucha pésima música comercial, la música con sus distintas calidades y cualidades nos llega en la forma de una mercancía, y que el trabajo de sus creadoras y creadores es remunerado a través de relaciones comerciales y laborales.

Es en este nivel donde se ubican los argumentos de Carrasquilla cuando subraya las oportunidades abiertas por el mercado para sectores de músicos en medio de los múltiples cruces con tradiciones locales, de inequidades y de discursos que validan o descalifican.

## Maneras del cosmopolitanismo en Barranquilla

Adolfo González traza en su capítulo una visión sinóptica de la industria musical en Barranquilla en el siglo XX, a través de una serie de *sketches* de personajes e hitos de la música en la ciudad. Una serie que comienza en Nueva York con la primera grabación de música costeña en 1929 y termina con la nominación al Grammy en 2007 del conjunto de jazz del músico barranquillero Jay Rodríguez. González muestra un proceso complejo de emergencia de la música popular costeña a principios del siglo XX en el que están estrechamente relacionadas la adopción y adaptación de formatos internacionales para la música regional costeña, la implementación de la radio y la industria discográfica por empresarios pioneros, y la construcción de identidades cosmopolitas por parte de las elites barranquilleras. Construcciones que encarnan uno de esos transcurso de la purificación sónica que analiza Ochoa, en el que ciertas vanguardias cosmopolitas legitiman la apropiación de los sonidos locales (Ochoa, 2006: 818). Sostiene González cómo después de mediados de siglo, con las oleadas de inmigrantes rurales, con el crecimiento desordenado de la ciudad y con la masificación de la industria, la música popular se simplifica, se convierte en un producto masivo, barato y mediocre. Décadas después, la reciente ola de globalización trae nuevos encuentros entre las tradiciones musicales costeñas con elaboraciones intelectuales internacionales como el jazz, en un proceso que González califica como “la *nueva cultura tropical*, que retoma las viejas aspiraciones elitistas de mezclar tradición, modernidad y vanguardia, agregándole un punto de reflexión intelectual que le da un toque alternativo muy contemporáneo, pero inédito en la historia de la música costeña” (las cursivas se encuentran en el original).

Estas oscilaciones que presenta González ponen también de presente la superposición de procesos mercantiles con elaboraciones creativas y exploraciones estéticas. Stokes encuentra que se ha presentado una relación inversa entre esas intensificaciones en los proyectos cosmopolitas de las elites y la vigencia de políticas nacionalistas proteccionistas (Stokes, 2004), como parece ser el caso de Barranquilla, en donde los proyectos cosmopolitas se dieron bajo la égida de la floreciente burguesía comercial de principios del siglo XX y más recientemente desde los años 90, con la apertura a la globalización tras varias décadas de proteccionismo del nacionalismo industrial.

Las músicas populares suelen atravesar por ciclos en los que generaciones pioneras de artistas crean nuevos estilos que luego son masificados repetitivamente. Rullani, a su vez, subraya esta oposición entre la unicidad que otorga valor a la obra artística y la pulsión económica de la producción en masa, pero al mismo tiempo la industria necesita renovar progresivamente la producción para satisfacer la creciente demanda de novedad (Rullani, 2007: 231, 233). En la producción masiva contemporánea la novedad rápidamente se torna en uniformidad y pierde su atracción, pues cada vez más una buena porción del valor de las mercancías es el de la incorporación de sentido para producir lo nuevo y hacerlo reconocible, el consumo se ha convertido en consumo cognitivo que responde a deseos de unicidad e identidad (2007: 240, 243), los productos necesitan llevar el sello de lo artístico, de lo novedoso, de la figura del artista o del músico creador, pero de todas formas necesitan resonar (en sus dos sentidos) en la esfera emocional. Es una oscilación entre inscripciones semióticas que Lazzarato, retomando a Guattari, contrasta entre las asignificantes, que capturan los elementos presubjetivos, afectivos, y las significantes, que operan controlando los procesos de subjetivación operados dentro del lenguaje (Lazzarato, 2007: 105).

La trayectoria de Jay Rodríguez, esbozada en el artículo de González, de formación de conservatorio, de experiencia con maestros del jazz y de la salsa, y una actitud intelectual, humanista con preocupaciones estéticas y sociales, guardadas proporciones, no está muy lejana de la que tienen los jóvenes músicos que tras su formación académica acuden a las músicas rurales y a sus intérpretes y creadores en búsqueda de expresiones. La creatividad e innovación de artistas como Jay, las fusiones recientes de rock, pop y hip hop con músicas costeñas, o la reelaboración de estas últimas en las retóricas de la *world music*, tienen ambientes más favorables al final de ciclos en los que períodos de mayor uniformidad y conformidad son sacudidos por la irrupción de vanguardias.

Los ciclos del mercado musical fueron analizados cuantitativamente por Peterson y Berger (1975), quienes tras examinar los datos de los discos más vendidos en Estados Unidos mostraron que los períodos de mayor concentración monopolística de las compañías de discos correspondían a mayor homogeneidad musical. Investigaciones

más recientes, aunque encontraron mayor complejidad en el proceso, corroboraron en lo general esta relación (Alexander, 1996; Lopes, 1990). Esta dinámica aparece relevante en el análisis de González sobre la simplificación y decadencia de la música costeña, precisamente en el momento en que se convierte en producto masivo en el mercado nacional en los años 70. Tal expansión no resultó en una bonanza de compositores, de intérpretes, de creación o innovación, sino por el contrario en la generalización del modelo facilista y repetitivo de la “música gallega”, como González en el vernáculo barranquillero denomina al ‘chucuchucu’, esa versión simplificada de la orquestación costeña por conjuntos antioqueños y venezolanos.

La ‘domesticación’ de músicas exitosas internacionalmente por parte de las elites barranquilleras, calificada por González como aspiración cosmopolita, coincide en sus principios básicos con lo que Regev, tras retomar elementos sobre cosmopolitanismo de autores como Urry (1995), Beck (2000) o Hannerz (2004), llama cosmopolitanismo estético (Regev, 2007), un giro de la búsqueda del carácter único de lo nacional, ya no desde el purismo folclorista sino por medio de la fluidez y la apertura hacia elementos externos. Regev amplía la idea de Beck sobre el cosmopolitanismo como la incorporación de la otredad en la autodefinition e identidad individual, a un nivel colectivo constitutivo de la actual configuración de la especificidad etno-nacional. Un proceso generalizado contemporáneamente y que es una de las expresiones por excelencia de lo que Robertson (1995) ha calificado con el difundido término de glocalización.

La definición de lo musical como elemento integral de los proyectos cosmopolitas de las elites barranquilleras subrayados por González, se localiza en un tema que es destacado también en otros de los artículos: el de las identificaciones y las identidades.

La forma en que la música deviene en factor de identificación societal o de subjetivación personal es un punto de álgida discusión teórica (Vila, 1996). Lo ha sido desde la constatación de las asociaciones de grupos sociales con músicas específicas en la década de 1970, pasando por la investigación, unos años después, sobre los procesos de construcción discursiva por los que la música más que adscribirse a colectivos sociales preexistentes es parte misma del proceso de definición de estos últimos, hasta las indagaciones más recientes sobre la concurrencia de experiencia, emoción, interacción, reflexividad, discursos, prácticas, localizaciones y narraciones en las dinámicas que por un lado asignan sentido a las músicas y que por otro lado vinculan esos sentidos a las constituciones de los grupos sociales y las personas.

El caso discutido por González se ubica en las que desde los 70 se consideraban identidades sociales, identidades en general ligadas a la nación, las regiones o los grupos locales, situadas en un plano diferente al de las identidades personales (McCall y Simmons, 1978; Sampson, 1978). Identidades construidas en complejos procesos impulsados por los grupos dominantes, por los empresarios de los medios en interacción



con diferentes expresiones musicales; del tipo de las identidades cosmopolitas de las orquestas y los clubes de las elites de principios del siglo pasado, las identidades musicales populares del período de masificación hegemónica entre los 60 y los 80, y las posteriores identidades renovadas por la irrupción de la *world music* y las fusiones.

Estas identidades sociales se traslapan pero se diferencian de lo que desde hace unas tres décadas se viene denominado como identidades colectivas, las cuales despiertan la atención de la investigación social sobre todo a raíz del surgimiento de los llamados nuevos movimientos sociales, de las vanguardias culturales y de las subculturas juveniles. Más sectoriales que las narrativas generalizantes de las identidades sociales, gravitan en torno a discursos políticos o culturales más delimitados (Melucci, 1985; Touraine, 1981). Procesos de identificación de este tipo fueron entonces investigados en cuanto a la música, en abundancia de situaciones debido a su maleabilidad para ser asociada con grupos sociales y procesos sociales o incluso para actuar en ellos como emblema central (Frith, 1996b; Hall y Jefferson, 1976; Hebdige, 1979; Lipsitz, 1994; Middleton, 1990; Mitchell, 1996).

## **Revitalización de tambores en las periferias del multiculturalismo**

En un espacio que contrasta agudamente con el entorno metropolitano barranquillero, César Montoya presenta el caso de la música de tambor en Uré, un asentamiento de descendientes de cimarrones africanos en los remotos parajes del río San Jorge, entre Antioquia y Córdoba. Recorriendo una trayectoria similar a la de otros grupos, los uresanos descubren súbitamente en la década de 1990 que sus tradiciones orales, los rituales, la música, que estaban al borde de la extinción, son ahora la fuente de su reconocimiento como miembros de su departamento, de la nación. Esa música tradicional en Uré no es importada ni adaptada, es revivida, desenterrada, restaurada y resignificada en los tiempos presentes. Aunque parte de la música regional de la Costa Atlántica, la música de Uré es peculiar y parte de varias instancias rituales seculares y religiosas muy específicas del poblado. Más que otro factor de identidad, Montoya presenta cómo la música en este pequeño grupo humano es un articulador de la vida social, el soporte de la memoria, el hilo que teje la historia conectando el pasado con el futuro.

La reubicación de su música por parte de los uresanos en los marcos político-culturales regionales y nacionales para fortalecerse como sujeto político colectivo es otra de las situaciones que puede ser entendida en el modelo de Slobin de ubicación de esas subculturas en contextos más amplios. Así, la dimensión festiva, ritual, expresiva o temporal de la música de Uré es situada en el contexto de diversidad subregional cultural en el municipio o en Antioquia, o en la cultura costeña, dentro de la

multiculturalidad en lo nacional, o de otro lado, en las distintas dimensiones de los paisajes culturales como afrouresanos, afroantioqueños, afrocaribes, o como atracción turística, factor patrimonial o comunidad participante (Slobin, 1993).

No obstante las evidentes connotaciones del ejercicio musical actual de los uresanos en términos de los discursos identitarios y de las adscripciones de valor relacionadas con la multiculturalidad contemporánea, sus prácticas musicales son una experiencia vital que involucra diferentes instancias sociales y no solo la espectacularización en la que suelen condensarse las prácticas expresivas dentro de la política multicultural.

Como lo ha reiterado Small (1999) al elaborar unas de las varias facetas de su concepto de “musicar”, la gente en la actuación musical crea colectivamente unas relaciones por medio o en torno de los sonidos organizados que llamamos ‘música’, relaciones físicas sónicas pero, más importante aún, también relaciones entre las personas que toman parte en las multivariadas actuaciones que integran un evento musical. El conjunto de esas actuaciones integra el significado del musicar, y aunque algunos aspectos de ese significado son conceptuales, una cantidad de ellos son evocaciones, afectos, asociaciones y pulsiones corporales. Constituyen las diferentes instancias que integran el sentido y la experiencia de la vida, expresadas en la práctica del musicar mismo pero no como representación o como código de las emociones, sino como la experiencia de esas emociones. Instancias sintonizadas con “la pauta que relaciona”, según la idea de Bateson retomada por Small (1999), relación entre el complejo sónico que es la obra musical y el complejo de actuaciones que es el acontecimiento musical. El disfrute o experiencia positiva de esa experiencia depende de la resonancia entre tales actuaciones y las relaciones ideales.

En el caso de Uré, Montoya muestra cómo la ‘obra’ o el ‘objeto’ musical constituido por la música vernácula de tambor reencuentra sinergias con los sentidos colectivos sobre la naturaleza, la sociedad y el cosmos, cuando la política cultural circundante, regional y nacional, con sus acentos en lo multicultural y en los valores de lo local, permite la restitución de capital simbólico a esta música ancestral, capital que había sido seriamente deteriorado por la avanzada de las músicas comerciales. Así, los uresanos encuentran la ocasión para reparar en parte ese ethos comunal que Agawu (2007) atribuye a algunas sociedades pero más especialmente a muchas africanas, y que se constituye como una red de relaciones que dotan de sentido el complejo cultural-musical de actos narrativos, cantados, de danza y de ejecución de tambores. Ethos comunal que marca una conciencia plural, en la que las personas ubican su existencia como parte del colectivo, en contraste con el individualismo que caracteriza a la modernidad.

A diferencia de lo que sucede en otras localidades de la región costeña, la revitalización de la música en Uré analizada por Montoya no se ha dado como eco del éxito comercial nacional o internacional de algunos formatos basados en las músicas vernáculas, o en tanto parte de la escenificación y los espectáculos culturales impulsados y patrocinados por las entidades oficiales.

Dentro del enfoque desarrollado por Kirshenblatt-Gimblett (2006) sobre la tensión entre relatividad y diversidad, el caso de Uré aparece más bien en términos de una perspectiva centrípeta de relatividad cultural en la que los grupos humanos ejercen una autonomía cultural y/o resisten contra la desaparición o deterioro de sus prácticas culturales, y no como una dinámica centrífuga de la diversidad y la subsiguiente conversión de las prácticas culturales locales en bienes patrimoniales colectivos, frecuentemente administrados por burocracias dentro de las agendas de las elites políticas y económicas.

## **Construyendo tradición con modernismos tempranos en San Andrés**

El caso de San Andrés que presenta Lorena Aja es significativo por cuanto las expresiones musicales que han configurado la identidad isleña desde hace más de un siglo son todas de origen foráneo. Las prácticas musicales y dancísticas que construyeron los antepasados esclavizados fueron desplazadas por danzas de salón, músicas ciudadinas, piezas para banda o cantos litúrgicos impulsados principalmente por los agentes de la culturización anglo-protestante, y en mucho menor medida por aquellos de la colombianización, pero también por las influencias de la cultura urbana de centros caribeños como Panamá, Kingston o Cartagena.

Paradójicamente, a menudo son las dinámicas individualistas del gusto del consumo las que proveen la oportunidad de saltar de la asociación acrítica con modas y estilos a las actitudes de resistencia frente a la masificación, o al menos de comparar las propias identificaciones con las tendencias mayoritarias. Las reubicaciones de lo local en lo global, tanto dentro del mercado como en las políticas públicas culturales, especialmente en las distintas encarnaciones de la multiculturalidad, ofrecen nuevos vectores para las identificaciones musicales (Hebdige, 1987; Kong, 1995).

Aja examina cómo ante la avalancha de la colombianización, los registros anglo-antillanos del puritanismo bautista, de la música popular de salón, del calypso y del reggae configuran el mosaico de recursos identitarios en lo musical que resuenan en la población isleña como parte de las actitudes de resistencia. Este escenario de préstamos, apropiaciones, construcciones de diferencias étnicas, de clase, de instancias de poder a través de lo cultural y de los discursos relativos a la música sobre todas estas intersecciones, es *grosso modo* el terreno de estudio de lo postcolonial: los procesos

en los que fragmentos de lo dominante y lo subalterno se intersectan en la constitución de la nueva realidad, fragmentos de espacios y tiempos divergentes que son reconstruidos en el campo de la hegemonía como constituyentes de sujetos políticos (Born y Hesmondhalgh, 2000).

Pero la dimensión política de la constitución de estos emblemas musicales isleños no se da de manera explícita, ni como discurso ni como resultado de movimientos sociales, sino en un nivel de supervivencia cultural, de resistencia subconsciente que recurre a músicas institucionalizadas o comerciales del entorno anglocaribeño que puedan marcar el contraste con el colonialismo continental colombiano.

Una temática análoga a la de este artículo de Aja sobre San Andrés es la que desarrolla Desroches (1996) sobre las músicas en Martinica. Diferencias y semejanzas entre los dos casos permiten poner en perspectiva algunos de los tópicos en los que se ha tratado de hallar definiciones de 'lo caribeño', de lo 'creol'. Aparecen por ejemplo diferencias entre las sociedades de mayor extensión, las islas mayores y algunos puntos continentales en los que formas musicales de los esclavizados, con antecedentes desde hace dos y tres siglos, tuvieron trayectos hasta convertirse en músicas populares urbanas difundidas por las grabaciones, la radio, la televisión y los circuitos del espectáculo. Las mayores ciudades caribeñas, como Kingston o Port of Spain en el Caribe anglófono, Port au Prince o Fort de France en el francófono, o los puertos de las ex colonias españolas, La Habana, Santo Domingo, San Juan, Veracruz, Cartagena, Barranquilla, Caracas o Panamá (esta última aunque puerto sobre el Pacífico se convirtió en lugar de convergencia y generación de músicas caribeñas anglófonas y hispanófonas), desde finales del siglo XIX fueron puntos de crecimiento de culturas de salones de baile y orquestas en donde se retomaron algunas músicas locales, se mezclaron con ritmos europeos y norteamericanos, se retroalimentaron las unas a las otras y en ese proceso muchas músicas locales en las zonas rurales, en pequeños poblados, en las islas menores fueron opacadas por las músicas orquestadas de múltiples orígenes e influencias que se convirtieron en emblemas de lo regional y lo nacional.

En sitios como Martinica, según lo presenta Desroches, la música local de los grupos negros fue la base para el biguine, música orquestada que se convirtió desde la primera mitad del siglo XX en la música martiniquense por excelencia y en un ritmo internacional de gran divulgación. Décadas después, jóvenes músicos, integrando elementos de música popular local, del formato electrónico del rock y el pop caribeño, africano e internacional construyeron el zouk martiniquense, que a su vez también devino en ícono nacional y en éxito internacional (Desroches, 1996). En San Andrés, en cambio, las músicas vernáculos fueron abandonadas con el ascenso de las músicas de salón de ancestro europeo y jamaiquino, importadas por los emigrados laborales

desde los salones de baile panameños, y en la época del pop electrónico fue el reggae jamaicano la música que tuvo mayor atractivo identificador, y en ella se destacaron algunos músicos isleños. Estas historias permiten ver cómo en ese universo heterogéneo y complejo que es el Caribe han existido jerarquizaciones y lugares centrales en la producción cultural, y cómo diferentes músicas de la región que han incursionado en los circuitos comerciales han sido adoptadas en distintas localidades en desmedro de sus propias músicas ancestrales.

En su estudio sobre la construcción de una identidad musical nacional en Taiwan, Ho (2007) argumenta que el afán de los taiwaneses y especialmente de algunos de sus líderes políticos de distanciarse a todos los niveles de China, ha llevado a la agrupación de elementos procedentes de la música tradicional china con música taiwanesa y con música de las minorías étnicas taiwanesas. La construcción de músicas particulares como elementos de identidad colectiva ha sido un proceso frecuente en la formación de nacionalismos, regionalismos y otros procesos análogos. Estos casos son evidencias que contradicen las teorías de la homología estructural entre música y cultura, es decir, la música como una expresión de la cultura colectiva. El estudio de Aja del caso de San Andrés no solo permite refutar la idea de la homología, sino que da la razón a propuestas como la de Frith, quien afirma que la identidad musical y cultural es en buena parte configurada por los procesos musicales y no un resultado especular de la cultura del grupo (Frith, 1996b). El sentido de identidad y la cultura de la gente sanandresana han sido forjados en gran medida por la producción, danza y escucha de músicas importadas hace tiempos, muy diversas entre sí, pero que en su conjunto articulan sentimientos de pertenencia regional en un contexto de tensiones políticas, raciales y étnicas.

## Usos de la diversidad musical en el Pacífico

Birenbaum investiga las maneras como la música del Pacífico es factor en la construcción de lo afrocolombiano dentro de discursos y prácticas de instituciones culturales, particularmente en el festival musical regional, y dentro del mismo movimiento afro. Trabajando sobre los conceptos de Arturo Escobar (1996), ve a la etnodiversidad como el régimen postmoderno de adjudicación de valor a la diversidad cultural. Técnicas de prospección musicológica, circuitos institucionales, procedimientos burocrático-administrativos y discursos expertos objetizantes constituyen un régimen de tecnoproducción que extrae elementos culturales sin destruir su base social y los procesa hacia el mercado con el sello de la diversidad étnica. El multiculturalismo, la escenificación de las culturas, las fusiones, el etnopop, la *world music*, la autenticidad étnica, son ámbitos y expresiones de la etnodiversidad y de la tecnoproducción. Birenbaum muestra que en las prácticas institucionales de la etnodiversidad y de

los movimientos sociales la música es escenificada, canonizada y reprocesada, pero advierte que el examen crítico de estos procesos puede posibilitar a los movimientos sociales redireccionarlos a su favor.

Las mencionadas diferentes operaciones de la tecnoproducción musical por parte de agentes gubernamentales o institucionales, o las disputas o iniciativas que en algunas de estas áreas hacen los movimientos sociales, resultan en una redimensionación de la música local, no solo en el nivel discursivo sino en las realidades de la producción y la circulación. En términos pragmáticos las músicas locales o 'folclóricas' dejan de serlo y entran en la dinámica de la producción ampliada de lo popular, inicialmente a través de las escenificaciones y luego en la difusión mediática radial, televisiva o discográfica. La creación de estas audiencias de distinta extensión permite entonces, como lo ha señalado Street (1997), la generación de procesos emocionales, simbólicos e intelectuales que al articularse en los discursos de los agentes políticos pueden resultar en la generación de identificaciones y de ejercicios políticos de la música.

Enfoques recientes desde la geografía cultural crítica han trabajado sobre los múltiples niveles en los que sinuosas interacciones entre lo social, lo espacial, lo político, lo económico y lo cultural construyen artefactos culturales como factores importantes dentro de agendas políticas o económicas. Waterman (1998) llama la atención sobre el complejo circuito mediante el cual los festivales procesan expresiones culturales como artefactos o mercancías que son colocados en una matriz espacio temporal y en una red social, y resultan en objetos culturales dotados de sentido para parte del colectivo-espectador del evento cultural. La situación analizada por Birenbaum permite entrever cómo efectivamente en el festival Petronio Álvarez las músicas rurales locales del Pacífico son transformadas como valores culturales dentro de unos procesos de construcción y redefinición de región y de lugar. Reorganizaciones espaciales y culturales resultantes de la superposición de estrategias subyacentes como la promoción espectacularizada de la agenda multicultural nacional, la creación de una música regional del Pacífico, la elaboración de cánones y estándares que permitan la manipulación de las músicas, el posicionamiento de Cali como la "capital del Pacífico" y su afiliación con estas músicas.

Las conclusiones de Birenbaum tienen resonancia también con las de algunos geógrafos que subrayan que en las políticas de la diversidad cultural, a pesar de las retóricas del reconocimiento y de la participación política, las prácticas concretas resultan ser fetichizaciones bajo la apariencia de auténticas experiencias de culturas y lugares a través de escenificaciones y espectáculos que ocultan las lógicas subyacentes (Connel y Gibson, 2004).

A pesar de las diferentes tecnologías políticas de la objetivación cultural (cfr. Yúdice, 2002) se tiene el hecho ineludible e irreversible de que en el nivel universal

se ha dado desde la década de 1970 una redefinición de lo nacional en términos del multiculturalismo, el “gato fuera de la bolsa” del que habla Birenbaum en su último párrafo. Nacido en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, el multiculturalismo pronto se extendió al resto del planeta legitimado a través de su adopción en la agenda multilateral de la UNESCO. En Norteamérica se plasmó en las acciones afirmativas, en la asignación de espacios y en un tejido de normatividad de derechos civiles, mientras que en Francia adoptó el carácter de una “experiencia eufórica y carnavalesca a la cual todos traemos nuestras contribuciones idiosincrásicas, las cuales sin embargo nos unen intensamente en comunidad”<sup>5</sup> (Looseley, 2003: 206). No fue una sorpresa que la vía francesa fuera la promovida por UNESCO, y la que subsecuentemente se desarrolló en Colombia, mucho más a través de la gestión oficial que de iniciativas de la sociedad civil o de los sujetos colectivos.

Como lo expresa Birenbaum hacia el final de su capítulo, la etnodiversidad (esa versión tecno-naturalizada del multiculturalismo), en este caso en su versión espectacularizada y festivalera, es una espada de doble filo: es una vía para la agencia reflexiva de los Otros subalternizados, para la ampliación de la tolerancia y para subvertir la discriminación económica y política de esos Otros, pero es también el vehículo expedito para que dichos Otros y sus prácticas culturales sean objeto de “sujeción a los excesos del eurocentrismo, el capitalismo y la politiquería”.

## Encuentros de espacios y músicas distantes en la metrópoli

Cifuentes presenta la formación de identificaciones alrededor de músicas tradicionales entre jóvenes músicos a través de procesos accidentados que pasan por aperturas académicas, búsquedas de autenticidad y pertenencia y praxis colectivas. Examina en varias situaciones los encuentros entre músicos alrededor de la chirimía chocoana, especialmente en los espacios abiertos, aleatorios y multisensoriales de la calle. Al margen de definiciones canónicas, músicas de distintas procedencias y trayectorias interactúan y encuentran convergencias. Es la fusión en proceso, o mejor, la música en proceso protagonizada por los jóvenes desde sus aprendizajes previos en el jazz y el rock y por los músicos de las costas con una larga historia de movimientos e hibridaciones inserta en los avatares de la modernización y la urbanización del último siglo.

Retomando las ideas de Wenger (2001) sobre el simultáneo proceso de formación de sentidos de pertenencia, de comunidades de interacción y de aprendizajes, Cifuentes muestra cómo las diferentes referencias de significación, de relación con

---

<sup>5</sup> Mi traducción del original: “*a euphoric, carnivalesque experience to which we all bring our own idiosyncratic contributions but which nevertheless binds us together a community of intensity*”.

heterogéneos objetos culturales (signos, gestos, instrumentos, ritmos, lenguajes, etc.), de actitudes y acciones interpersonales, y la adquisición de habilidades, suceden en un escenario de discontinuidades espaciales y temporales. La resultante, no obstante la heterogeneidad espacio temporal, es una comunidad de sentido, ya sea de músicos como lo analiza Cifuentes, o de músicos y oyentes, ya que la construcción de la subjetividad o de la identidad musical no puede existir por fuera de una interacción, real o virtual, entre personas.

La constitución de lugares musicales es un factor importante en las dinámicas de hibridación y de generación de fusiones. La percepción de la calle como espacio y como proceso por los músicos jóvenes, y su ejecución de la música del Pacífico configuran un complejo de significaciones y prácticas articuladas en un sentido de localidad. La irreverencia de los educados músicos callejeros, su práctica de una música local aunque lejana por fuera de los circuitos comerciales predominantes, y la interacción con los maestros del Pacífico, configuran una identidad recíprocamente arraigada con el lugar que estos mismos procesos han originado. El escenario callejero es en principio en donde se inscribe materialmente el lugar de la fusión, pero va deviniendo en una referencia metonímica de la ciudad y del estilo musical del grupo. Este tipo de procesos son parte de lo que Lipsitz (1994) ha teorizado como circuitos de dinámicas de lugar, en los que músicas valoradas en términos de autenticidad son recreadas como partes de sentidos de lugar en otra localidad, y a su vez estas nuevas hibridaciones pueden ser consideradas como auténticas en otra parte y ser incorporadas en otros procesos de lugar. Lipsitz contextualiza estos procesos dentro de prácticas y discursos celebratorios del multiculturalismo y las hibridaciones, y advierte que aunque este contexto facilita intercambios culturales y sociales más igualitarios, no se deben olvidar las situaciones actuales y los antecedentes de desigualdad y dominación.

La forma en que los músicos urbanos, según lo observa Cifuentes, emprenden aprendizajes de las músicas del Pacífico con músicos de esa región, trabajan fusiones con otras músicas, crean un sonido característico, encuentran un público para sus discos y sus actuaciones, se hace posible debido a contextos amplios en lo global y lo nacional que legitiman este tipo de procesos.

Procesos centrados en hibridación y la fusión resultan, según Connel y Gibson (2004), en la creación de nuevas identidades no centradas en la asociación de la música con lugares específicos o con narrativas del trayecto histórico de la convergencia del grupo social con ciertas músicas. Las identidades discutidas por Cifuentes se originan en este tipo de procesos que implican también instancias de desterritorialización y reterritorialización, y se forjan en contextos locativos constituidos por lugares efímeros como la calle o por imaginarios sobre los intercambios culturales.



La fusión es uno de los procesos comprendidos bajo el concepto de hibridación, sostiene García Canclini, y este último, dice el autor, es un concepto que permite evitar las trampas del multiculturalismo de la segregación o de la reificación de culturas e identidades, y que abre trayectos para trabajar democráticamente las diferencias. La convergencia e integración de expresiones y prácticas culturales que constituyen la hibridación son también resultado de la dominación y la desigualdad social. Pero las personas y los grupos sociales tienen márgenes para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas y para reconstruir su ubicación social (García Canclini, 2003). Cifuentes muestra en su texto que, aunque en medio de asimetrías, las interacciones entre los músicos jóvenes y los músicos del Pacífico, las combinaciones de elementos musicales, la construcción de un discurso sobre tales mixturas, son procesos de interculturalidad, de diálogo, de creatividad.

### **Trayectos de músicos muy folclóricos en el paisaje urbano**

Un problema similar es el que aborda el capítulo de Rojas sobre la ejecución de música de gaitas por músicos de la región de la Costa Atlántica en Bogotá, y la más reciente adopción de esta música por parte de jóvenes músicos bogotanos formados en academias musicales o ligados a movimientos culturales. Las trayectorias de los aprendizajes desde la óptica de Wenger (2001) son también en este texto uno de los hilos teóricos. Las interacciones de los jóvenes bogotanos con sus maestros costeños forman y se dan dentro de colectivos musicales al tiempo que articulan sus subjetividades con distintos planos de referencia.

A menudo los estudios sobre música pasan por alto sus aspectos cotidianos, la red de prácticas asociadas a ella, la vida diaria de los músicos, el oficio, los profesionales y los aficionados. La antropología de la música puede descubrir estos mundos musicales en su complejidad sin reificar la ‘buena’ música sobre las otras o sin desarraigar la música de su existencia social, tal como lo ha venido proponiendo Finnegan (1989, 1999) en una vena específica etnográfica un tanto divergente de la tradición etnográfica o sociológica anglosajona de investigación sobre lo musical.

Rojas aborda algunos de estos aspectos que revelan las diversas circunstancias que intervienen en la música de gaita en la gran ciudad. Además de los discursos dispares que construyen esta música, considera redes sociales y la multiplicidad de escenarios del trabajo remunerado que van de lo comercial a lo cultural y a lo educativo.

Los gaiteros sanjacinteros son un grupo con una historia de más de tres décadas de estar proveyendo su producto festivo folclórico a los bares y bailes de la clase media capitalina. Rojas se ocupa del oficio de estos músicos, que comprende además la ejecución, la enseñanza y la fabricación de instrumentos. La vida de los músicos depende de actividades, relaciones y espacios del más diverso nivel. En la ejecución oscilan

entre los fines de semana en bares, ocasionales contrataciones para fiestas privadas o eventos institucionales; presentaciones mucho más escasas que las anteriores son los conciertos de divulgación o presentación ‘cultural’ en auditorios o escenarios masivos convocados o patrocinados por las entidades culturales gubernamentales, a los que solo son invitados los grupos gaiteros más conocidos. Los gaiteros ejercen la enseñanza en clases privadas o dentro de programas o instituciones educativas y en la elaboración de instrumentos.

Este estudio de Rojas revela las complejidades del oficio musical, cada una de cuyas facetas se inscribe en trasfondos discursivos, espaciales y vivenciales de lo musical de las más diversas calidades. Así, sus prácticas se enmarcan alternativamente y a veces simultáneamente dentro de concepciones de lo multicultural, lo folclórico, lo popular comercial y lo educativo.

La visión antropológica de Finnegan apunta hacia un recuento de lo social en las músicas, lo que en filosofía política ha sido llamado ‘el mundo de la vida’, o lo que en un sentido más llano es denominado por otros como un enfoque de ‘abajo hacia arriba’ (Finnegan, 1999). Y en este sentido Rojas ofrece un buen recuento de los trayectos personales y sociales de los músicos, en el que revela el sustrato prosaico y cotidiano de lo musical. Pero la música también está poderosamente determinada por las esferas de lo económico y lo político, y es así como debe también ser vista ‘de arriba a abajo’, e investigada como producida por empresas, instituciones y entidades estatales, divulgada mediante los medios de comunicación y distribuida por circuitos institucionales y comerciales (Wall, 2003).

Rojas explora aspectos de este nivel al analizar, al igual que en diversa medida lo hacen Nieves, Carrasquilla y González, cómo esta música actúa en forma yuxtapuesta como referente nacional, regional de la Costa, o de movimiento musical juvenil, con el trasfondo de discursos y procesos que desde mediados del siglo XIX han considerado a la música costeña de origen rural sucesivamente como tosca, primitiva, folclórica, tropical, internacional, patrimonial, multicultural, etc. Rojas sitúa esta accidentada trayectoria discursiva y sus consecuencias identitarias dentro de las aproximaciones teóricas que implementa Wade (1998, 2002) a partir de Frith (1996b) y Stokes (1994), que entienden lo musical como procesualmente constituyente de las identidades. Pero subraya también cómo la variación o manipulación estilística de músicas que centran su valor en la “autenticidad folclórica” tiene límites en la preservación de ciertos rasgos (Nettl, 1996), y de qué forma estas músicas, en la medida en que se han situado en el nivel de lo regional y lo nacional, han pasado de la ejecución en vivo a la industria musical del disco, la radio y la televisión. Los desarrollos de las músicas costeñas más comercializadas —las orquestas ‘tropicales’ hasta los 70 y luego el vallenato— han servido como antecedente legitimador a la música de gaitas, posibilitándole su

incursión en el nivel nacional, pero dentro de una escala muy limitada en la que los músicos apenas reciben ingresos de subsistencia.

## **Aprendiendo más sin enseñar tanto en la música nasa**

Miñana apela también a la perspectiva de Jean Lave (1991), profesora y socia de investigaciones de Wenger (2001), al estudiar los aprendizajes de los músicos de flauta entre los indígenas nasa del Cauca. El análisis de Miñana apunta hacia un replanteamiento sobre la concepción de la construcción de la cultura, aparte de las dualidades mente - cuerpo o naturaleza - cultura. El conocimiento resulta tanto de los procesos intelectuales como de la práctica corporal y de la interacción con humanos y no humanos. Los nasa conciben la práctica musical como parte de su inscripción en relaciones cósmicas, en relaciones con seres y fenómenos no humanos. Siguiendo a Ingold (1996) y a Descola (2001), Miñana se aparta de considerar a la cultura o a la naturaleza como exterioridades o anterioridades que se introyectan o son dotadas de significación por las personas. La música se aprende por medio de la experiencia, así la música no es exclusivamente ni mental ni material, sino un fenómeno de inmersión en el mundo, no es un objeto de la percepción sino el medio de la percepción misma (Ingold, 2007). El aprendizaje de los músicos nasa, en la investigación de Miñana, se da paulatinamente a través de la práctica reiterada al lado de los mayores en un proceso continuo de observación, actividades comunes y práctica conjunta, más que en sesiones de enseñanza o a través de instrucciones explícitas como es característico del aprendizaje escolar. Estas formas no magistrales de aprendizaje, mucho más frecuentes en las sociedades orales de lo que se ha supuesto, han ocasionalmente llamado la atención de los investigadores pero no han merecido una mayor teorización. En un artículo reciente, Baily (2007) citaba investigaciones que se han referido a ellas como “músicas que son aprendidas pero no enseñadas” (Rice, 1994) o “auto instrucción al ritmo de cada cual” (Doubleday y Baily 1995).

La cosificación de la música, y de la cultura en general, es decir el tratamiento de la expresión cultural como objeto, como producto, desligado de las relaciones sociales que lo generan y a través de las cuales existe, es un resultado del largo proceso de desarraigo, fragmentación y especialización de lo cultural que se ha venido llevando a cabo con la urbanización, la modernidad y el capitalismo en general. La separación en lo social se ha expresado en la ciencia social que tiende aún más a mirar los fenómenos de manera separada. Aunque las actividades en lo económico, lo político, lo cultural se han separado en instituciones y en procesos de trabajo y ocupaciones diferentes, el conjunto de la sociedad es un todo integrado por múltiples interacciones. Por más especializado que sea el oficio musical, es inevitablemente una práctica

social conformada por todas sus instancias, en su aprendizaje, en su ejecución y en su recepción o consumo.

Aislar el sonido musical o sus procesos técnicos de las circunstancias sociales empobrece el fenómeno musical. La reconstitución de la totalidad del fenómeno musical es una preocupación importante en varias tendencias de la investigación actual. Análogas al concepto de “comunidades de práctica” de Lave y Wenger, aplicado a lo musical por Miñana, han surgido nociones como el “musicar” de Small (1999) o el “praxialismo” de Aspersen, Sparshot y Elliot (Bowman, 2005).<sup>6</sup> Estos enfoques insisten sobre la complejidad de la música, la cual se entiende mejor como una praxis o una acción que involucra múltiples instancias y actores. El sonido de la música es el elemento que articula el fenómeno musical, que a su vez comprende el conjunto de todos esos procesos sociales, la “cultura de la música” como la denomina Elliot, la cual comprende modos de conocer, de pensar, de enseñar, de aprender, de actuar y de creer, que se dan a través de acciones, transacciones e interacciones sociales. Según su teoría, el aprendizaje musical en sociedades tradicionales comprende todos estos aspectos, mucho más allá de las habilidades instrumentales o vocales (Elliot, 2005).

Para Small, más aún, el sonido de la música no es siquiera el elemento central, sino que lo es la actuación, que comprende a quienes tocan, a quienes oyen y a todos aquellos que tienen que ver con los diferentes elementos de esa actuación. La integralidad de la música como factor de las relaciones entre las personas y de estas con otros seres y mundos que plantea Miñana tiene muchas analogías con la posición de Small. Según este último, no se actúa para producir una obra musical, sino que se recurre a las obras musicales para la actuación musical. A esa actuación se refiere con el verbo “musicar”, que comprende relaciones entre la gente y entre esta con el mundo natural y con el mundo espiritual, en el musicar se crean esas relaciones que a su vez modelan las relaciones del cosmos tal como la gente las concibe (Small, 1999).

## **El equívoco espacio institucional para ‘enseñar’ músicas locales**

Además de estas discusiones recientes sobre la integralidad del fenómeno musical y de sus implicaciones para entender el aprendizaje musical en general, la escolarización de los métodos de aprendizaje para las músicas vernáculas es un tema que ha suscitado polémicas de vieja data entre los etnomusicólogos. Nettl advirtió que los métodos académicos atentan contra las dinámicas propias de la música vernácula al fragmentar

---

<sup>6</sup> El recuento crítico de Bowman sobre el praxialismo se ocupa de los argumentos filosóficos de Aspersen y de Sparshot y de la propuesta educativa de Elliot.

sus procesos de aprendizaje y ejecución y al homogeneizar las múltiples variantes individuales y de localidad (Nettl, 1985).

El artículo de Ana María Arango aborda este tipo de problemas en su reflexión sobre el Programa de Músicas Tradicionales del Ministerio de Cultura, en el que se trata de implementar un modelo de escuela musical lo más acorde posible con las lógicas y estructuras de las músicas tradicionales. Cualquier programa de este tipo tiene que adoptar procedimientos en el plano nacional como el de trazar una regionalización y una taxonomía básica, implementar procedimientos uniformes pedagógicos en cada una de los tipos de músicas así delimitadas y enseñar la escritura musical.

Pero de otro lado, observa Arango, el trabajo de revisión del conjunto de las músicas tradicionales puso en evidencia que éstas son cambiantes, diversas en su constitución, en sus dinámicas y en su relación con la sociedad circundante, regional o nacional. No existen músicas tradicionales puras, y menos hoy, como lo anota Ana María Ochoa, cuando a la diversidad precedente de esas músicas se agrega el que cada vez más intensamente están cruzadas e intervenidas por redes de traslocalización y por procesos de fragmentación (Ochoa, 2001).

Ante tan heterogéneo panorama, unos proyectos de educación que, con la mejor intención pero constreñidos por una evidente escasez de recursos para la magnitud de los mundos musicales abordados, intentan sintetizar las músicas a través de la normalización de estilos dominantes o comprensivos tanto en la interpretación como en la enseñanza, y así sea desde unas categorizaciones de diversidad regional con iridiscencias étnicas, transitan hacia la homogeneización cultural. O'Flynn sostiene que lograr una interculturalidad enriquecedora debe pasar por un verdadero diálogo entre los actores musicales, diálogo de mutuos aprendizajes, no solo de contenidos musicales, sino de los procesos culturales en los que se aprenden y se ejecutan las músicas (O'Flynn, 2005: 199).

Conceptos como el de música referido a objetos discretos (las 'piezas' musicales) o aun el de la música como un fenómeno específico, son generalizaciones derivadas de realidades occidentales modernas, que dificultan el entendimiento de los variados modos en que las sociedades manejan y conciben los materiales sónicos en su vida social (Walker, citado por O'Flynn 2005). Esta idea de las expresiones musicales como entidades aisladas implica que la actuación aparezca solamente como un medio para comunicar la obra musical de manera unidireccional hacia el oyente, en un proceso aislado del resto de la vida social. Pero la actuación, no solo la implicada en la relación espectador - artista, sino la que se extiende a todos los participantes de un evento musical, es la condición misma de la música como proceso social (Small, 1999).

La investigación de Arango revela que este proyecto, que apunta a revitalizar las músicas tradicionales regionales, puede estar actuando en una dirección diferente

e incluso opuesta a los objetivos declarados si se basa en los principios pedagógicos occidentales que privilegian la adquisición de destrezas técnicas y la estandarización de variedades regionales en detrimento de la heterogeneidad local y las múltiples acciones que se integran en la actuación musical. Esas estrategias pedagógicas no están desligadas del proceso general que ha llevado a la decadencia de las músicas tradicionales, al alterarse profundamente las dinámicas por las que la música se reproduce como una parte fundamental de la vida social.

La aspiración, o el modelo intelectual que lleva a construir taxonomías, a definir parámetros y prototipos, es tal vez un punto de partida viciado desde el principio (cfr. Díaz, 2002) y que se articula con el modelo escolar de aprendizaje, el cual también puede ser altamente discutible. Dada la previa ausencia total de políticas públicas relacionadas con las músicas locales, esta metodología de enseñanza de tipo escolar sobre prototipos canónicos es una salida de cubrimiento nacional ante la magra dotación presupuestal, y puede evitar el abandono definitivo de la ejecución de ciertas músicas. Pero como concluye persuasivamente Arango, las revitaliza en un formato radicalmente distinto de la práctica social original inscrita en redes sociales articuladas en la oralidad, y en ausencia de otras acciones termina siendo una solución de alcances limitados y discutibles, basada de todas formas en las líneas generales del paradigma centroeuropeo.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1941. "On popular music". En *Studies of Philosophy and Social Science*, IX, 1: 17-48.
- Alexander, Peter J. 1996. "Entropy and Popular Culture: Product Diversity in the Popular Music Recording Industry". En *American Sociological Review*, February, 61, 1: 171-174.
- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Grijalbo.
- Agawu, Kofi. 2007. "The Communal Ethos in African Performance: Ritual, Narrative and Music among the Northern Ewe". En *Trans*, July, 11. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans11/indice11.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans11/indice11.htm), consulta realizada el 17 agosto de 2007.
- Baily, John. 2007. "Ethnomusicology, Intermusability and Performance Practice". En Henry Stobart (org.), *The New (Ethno)musicologies* pp. 117-134. Lanham, Maryland: Scarecrow.
- Blacking, John. 1977. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". En *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9: 259-284.
- Blacking, John. 1976. *How Musical is Man*. London: Faber.
- Bateson, Gregory. 1936. *Naven*, Stanford: Stanford University Press.

- Bauman, Max Peter. 1991. *Intercultural Music Studies, 2. Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Wilhenshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Beck, Ulrich. 2000. "The Cosmopolitan Perspective: Sociology of the Second Age of Modernity". En *British Journal of Sociology*, 51, 1: 79-106.
- Born, Georgina y David Hesmondhalgh (eds.). 2000. *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Los Angeles: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant. 1995. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo
- Bowman, Wayne. 2005. "The Limits and Grounds of Musical Praxialism". En David J. Elliott (ed.), *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*, pp. 52-78. New York: Oxford University Press.
- Chester, Andrew. 1990. "Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band". En Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, pp. 315-319. London: Routledge.
- Connell, John y Chris Gibson. 2004. "World Music: Deterritorializing Place and Identity". En *Progress in Human Geography*, 28: 342-362.
- Cruces, Francisco (ed.). 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Descola, Philippe y Gisli Palsson (eds.). 2001. *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México: Siglo XXI.
- Desroches, Monique. 1996. "Musical Tradition in Martinique: Between the Local and the Global". En *Trans*, November, 2. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans2/indice2.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans2/indice2.htm), consulta realizada el 13 de noviembre de 2006.
- Díaz Viana, Luis. 2002. "Los guardianes de la tradición. El problema de la «autenticidad» en las recopilaciones de cantos populares". En *Trans*, junio, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm), consulta realizada el 21 de septiembre de 2006.
- Doubleday, Veronica y John Baily. 1995. "Patterns of Musical Development among Children in Afghanistan". En Elizabeth Warnock Fernea (ed.), *Children in the Muslim Middle East Today*, pp. 431-446. Austin: Texas University Press.
- Douglas, Mary y Baron Isherwood. 1979. *The World of Goods*. New York: Basic Books.
- Dwyer, Claire y Phillip Crang. 2002. "Fashioning Ethnicities. The Commercial Spaces of Multi-culture". En *Ethnicities*, 2, 3: 410-430.

- Elliott, David J. (ed.). 2005. *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*. New York: Oxford University Press.
- Escobar, Arturo. 1996. "Viejas y nuevas formas de capital y los dilemas de la biodiversidad". En Arturo Escobar y Álvaro Pedrosa (eds.), *Pacífico: ¿desarrollo o diversidad?*, pp. 109-131. Bogotá: Ecofondo - Cerec.
- Everist, Mark. 1999. "Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value". En Nicholas Cook y Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, pp. 25-48. Oxford: Oxford University Press.
- Fals Borda, Orlando. 1986. *Retorno a la tierra. Historia doble de la Costa, 4*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Feld, Steven. 1994. "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat' ". En Charles Keil y Steven Feld (eds.), *Music Grooves*, pp. 257-289. Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, Steven. 1996. "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis". En *Yearbook for Traditional Music*, 28: 1-35.
- Feld, Steven. 2000. "A Sweet Lullaby for World Music". En *Public Culture*, 12, 1: 145-171.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, Ruth. 1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Antropología*, marzo, 15-16: 9-32. Disponible también en *Trans*, 6, año 2002, en [www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm)
- Fortich, William. 1991. "Aproximación al fandango sinuano". En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 3, 11: 37-47.
- Francmanis, John. 2002. "National Music to National Redeemer: The Consolidation of a 'Folk-song' Construct in Edwardian England". En *Popular Music*, 21, 1: 1-25.
- Frith, Simon. 1981. "Making Records". En *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*, pp. 89-129. New York: Pantheon.
- Frith, Simon. 1996a. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 1996b. "Music and Identity". En Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, pp. 108-127. London: Sage.
- García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias recientes sobre la hibridación". En *Trans*, 7. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm), consulta realizada el 14 de noviembre de 2006.
- Garnham, Neil. 1990. *Capitalism and Communication*, London: Sage.



- Gil Olivera, Numa Armando. 2002. *Mochuelos cantores de los Montes de María la Alta. Adolfo Pacheco y el Compadre Ramón*. Barranquilla: Instituto de Filosofía Julio Enrique Blanco, Universidad del Atlántico.
- González Henríquez, Adolfo. 1990. "La música del Caribe colombiano durante la guerra de Independencia y comienzos de la República". En *Historia Crítica*, julio-diciembre, 4: 85-112.
- Green, Lucy. 2002. "Exposing the Gendered Discourse of Music Education". En *Feminism Psychology*, 12: 137-144.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.). 1976. *Resistance through Rituals*. London: Hutchinson.
- Hannerz, Ulf. 2004. "Cosmopolitanism". En D. Nugent y J. Vincent (eds.), *Companion to the Anthropology of Politics*, pp. 69-85. Oxford: Blackwell.
- Harrison, Anna C. y Susan A. O'Neill. 2002. "The Development of Children's Gendered Knowledge and Preferences in Music". En *Feminism Psychology*, 12: 145-152.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture, the Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hebdige, Dick. 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge.
- Herbert, Trevor. 1991. "Nineteenth Century Bands: The Making of a Movement". En T. Herbert (ed.), *Bands. The Brass Band Movement in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 7-36. Buckingham: Open University Press.
- Ho, Wai-Chung. 2007. "Music and Cultural Politics in Taiwan". En *International Journal of Cultural Studies*, 10, 4: 463-483.
- Ingold, Tim. 1996. "Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment". En Roy Ellen y Katsuyoshi Fukui (eds.), *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, pp. 117-155. Oxford: Berg.
- Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape". En Angus Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, pp. 10-13. Paris: Double Entendre.
- Kidula, Jean Ngoya. 2006. "Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy". En *Africa Today*, Spring, 52, 3: 99-113.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2006. "World Heritage and Cultural Economics". En Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomas Ybara-Krausto (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, pp. 161-202. Durham: Duke University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1988. "Mistaken Dichotomies". En *The Journal of American Folklore*, April - June, 400, 101: 140-155.
- Kivy, Peter. 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.

- Komara, Edward. 2007. "Culture Wars, Canonicity, and a Basic Music Library". En *Notes*, December, 64, 2: 232-247.
- Kong, Lily. 1995. "Popular music in Geographical Analyses". En *Progress in Human Geography*, 19: 183-198.
- Koskoff, Ellen. 1989. "An Introduction to Women, Music and Culture". En Ellen Koskoff (ed.), *Women and Music in Crosscultural Perspective*, pp. 1-23. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Krims, Adam. 2003. "Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography". En Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, pp. 131-157. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lave, Jean. 1991. *La cognición en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lazzarato, Mauricio. 2007. "El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo". En YProductions (eds.), *PRODUCTA50*, pp. 104-117. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Disponible en [www.ypsite.net/recursos/secciones\\_proyectos/documentos/producta50castellano.pdf](http://www.ypsite.net/recursos/secciones_proyectos/documentos/producta50castellano.pdf)
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso.
- Looseley, David L. 2003. *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*. New York: Berg.
- Lopes, Paul D. 1992. "Innovation and Diversity in the Popular Music Industry. 1969 to 1990". En *American Sociological Review*, February, 57, 1: 56-71.
- Marcus, Kenneth. 1995. "Music Patronage of the Württemberg Hofkapelle, c. 1500-1650". En *German History*, 13: 151-162.
- McCall, G. y J. Simmons. 1978. *Identities and Interactions*, New York: Free Press.
- McGeary, Thomas. 1998. "Gender, Sexuality, and Method in Musicology". En *Current Musicology*, Fall, 65: 141-174.
- Melucci, Alberto. 1985. "The Symbolic Challenge of Contemporary Movements". En *Social Research*, 52, 4: 789-816.
- Merriam, Allan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merino Montero, Luis. 2006. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena". En *Revista Musical Chilena*, enero-junio, 205: 26-33.
- Merriam, Allan. 2001. "Usos y funciones". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 275-296. Madrid: Trotta.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Buckinghamshire: Open University Press.
- Miller, Daniel. 1999. *Ir de compras: una teoría*. Madrid: Siglo XXI.
- Miller, Daniel. 1995. "Anthropology, Modernity and Consumption". En Daniel Miller (org.), *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local*, pp. 1-21. London: Routledge.

- Mitchell, Tony. 1996. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Myers, Helen. 2001. "Etnomusicología". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 19-39. Madrid: Trotta.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Nettl, Bruno. 1996. "Relating the Present to the Past: Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology". En *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 1. Disponible en [www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/ma\\_ind1.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/ma_ind1.htm), consulta realizada el 26 de marzo de 2007.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2004. "Matrices musicales del Caribe colombiano". En *Aguaita*, junio, 10: 69-99. Disponible en [www.ocaribe.org/revista\\_aguaita/10/10.htm](http://www.ocaribe.org/revista_aguaita/10/10.htm)
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". En *Social Identities*, 12, 6: 803-825.
- Ochoa, Ana María. 2001. "El patrimonio intangible en un mundo globalizado, ¿De qué patrimonio estamos hablando?". En *Memorias, identidades e imaginarios sociales*, pp. 11-18. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- O'Flynn, John. 2005. "Re-appraising Ideas of Musicality in Intercultural Contexts of Music Education". En *International Journal of Music Education*, 23: 191-203.
- Oñate Martínez, Julio. 2003. *El ABC del vallenato*. Bogotá: Taurus.
- O'Neill, Susan A., Antonia Ivaldi y Claire Fox. 2002. "Gendered Discourses in Musically 'Talented' Adolescent Females' Construction of Self". En *Feminism Psychology*, 12: 153-159.
- Peterson, Richard A. y David G. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music". En *American Sociological Review*, April, 40, 2: 158-173.
- Posada Gutiérrez, Joaquín. 1865/2005. *Memorias histórico políticas*. Biblioteca Virtual, Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en [www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memhist/indice.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memhist/indice.htm), consulta realizada el 13 de octubre de 2007.
- Quiroz Otero, Ciro. 1989. "Consideraciones en torno al folclor vallenato". En *Memorias Foros Nacionales sobre Folclor Vallenato*. Valledupar: Instituto de Cultura y Turismo.
- Regev, Motti. 2007. "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within". En *Cultural Sociology*, 1: 317-341.
- Restrepo, Antonio José. 1955. *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout.
- Reynoso, Carlos. 2006a. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, vol. I, *Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.
- Reynoso, Carlos. 2006b. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, vol. II, *Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: SB.

- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Richardson, Gary. 2005. "Craft Guilds and Christianity in Late-medieval England, a Rational-choice Analysis". En *Rationality and Society*, 17: 139-189.
- Robertson, Roland. 1995. "Glocalization: Time-space and Homogeneity- Heterogeneity". En M. Featherstone *et al.* (eds.), *Global Modernities*, pp. 23-44. London: Sage.
- Rosen, Charles. 2000. "The Benefits of Authenticity". En Charles Rosen, *Critical Entertainments*, pp. 200-221. Cambridge: Harvard University Press.
- Rowe, William y Vivian Schelling. 1993. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Conaculta - Grijalbo.
- Rullani, Enzo. 2007. "Arte y economía: la creación de valor en el capitalismo cognitivo". En YProductions (eds.), *PRODUCTA50*, pp. 224-245. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Sampson, Edward E. 1978. "Personality and the Location of Identity". En *Journal of Personality*, 46: 552-568.
- Schafer, Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Random House.
- Shephard, John. 1983. "A Theoretical Model for the Socio-musicological Analysis of Popular Music". En *Popular Music*, 2: 145-177.
- Sherman, Bernard D. 1998. "Authenticity In Musical Performance". En Michael J. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Small, Xristopher. 1999. "El musicar: un ritual en el espacio social". En *Trans*, enero, 4. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm), consulta realizada el 17 de noviembre de 2007.
- Smith, Susan J. 1997. "Beyond Geography's Visible Worlds: A Cultural Politics of Music". En *Progress in Human Geography*, 21: 502-529.
- Stokes, Martin. 1994. "Introduction". En Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, pp. 1-27. Oxford: Berg.
- Stokes, Martin. 2004. "Music and the Global Order". En *Annual Review of Anthropology*, 33: 47-72.
- Street, John. 1997. *Politics and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Tagg, Philipp. 1983. "Analysis of Popular Music. Theory, Method and Practice". En *Popular Music*, 2: 37-67.
- Tagg, Phillip. 1987. "Musicology and the Semiotics of Popular Music". En *Semiotica*, 66, 1/3: 279-298.
- Touraine, Alain. 1981. *The Voice and the Eye: An Analysis of Social Movements*. New York: Cambridge University Press.

- Valdez, Avelardo y Jeffrey A. Halley. 1996. "Gender in the Culture of Mexican American Conjunto Music". En *Gender and Society*, April, 10, 2: 148-167.
- Valencia Salgado, Guillermo. 1987. *Córdoba: su gente y su folclor*. Montería: Lealon.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En *Trans*, 2. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm)
- Wade, Peter. 1997. "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia". En María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad*, pp. 61-91. Bogotá: ICANH - Colcultura.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe.
- Wall, Tim. 2003. *Studying Popular Music Culture. Studying the Media*. London: Hodder Arnold.
- Walker, Robert. 1996. "Music Education Freed from Colonialism: A New Praxis". En *International Journal of Music Education*, 27: 2-15.
- Waterman, Stanley. 1998. "Carnivals for Elites? The Cultural Politics of Arts Festivals". En *Progress in Human Geography*, 22: 54-74.
- Wenger, Etienne. 2001. *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Wicks, Sammie Ann. 1998. "America's Popular Music Traditions as 'Canon-Fodder' ". En *Popular Music and Society*, 22: 55-89.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

# Aproximación a la práctica musical en el Medellín colonial, 1685-1800\*

Alejandra Isaza Velásquez\*\*

## Resumen

Un artículo que trata el tema de la práctica musical durante el siglo XVIII en el Medellín colonial plantea varias perspectivas que ayudarían a comprender la construcción de una actitud hacia la actividad musical. Llevar a cabo esta investigación propone puntos de reflexión al presentarnos nuestra actividad musical como un espacio político. Sin embargo, este no es un artículo sobre obras musicales en el Medellín colonial, sino un texto que plantea una aproximación a la actividad musical que pudo haberse desarrollado en esta villa durante el siglo XVIII; por ende la experiencia musical se abre como una compleja fuente de conocimiento. Al rastrear una práctica musical, esta es tomada como una actividad colectiva que organiza y en la que se ejercen diferentes relaciones sociales, y por esto es posible hablar de situaciones en las que la música hizo parte de unos códigos comunicativos. Toda esta construcción de la cual la actividad musical fue medio, propósito y espacio durante la etapa colonial en Latinoamérica, se evidencia en los variados archivos, ritmos, instrumentos, composiciones y tradiciones que sobrevivieron en el papel y en la práctica, y que nos indican la gran importancia de la música en esta sociedad.

## Afinación

Un artículo que trata sobre el ejercicio de la música en la Latinoamérica virreinal puede parecer repetitivo para muchos; si a eso se le añade que se trata de uno que presenta el tema de la práctica musical durante el siglo XVIII en una región periférica como lo fue el Medellín colonial, suena más sospechoso todavía; pero el estudio de la actividad musical de esta época en una sociedad tan alejada de los centros cul-

---

\* Este artículo es una síntesis y presentación de algunos elementos que se encuentran en mi tesis para optar a la Maestría en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, grado obtenido el 30 de junio de 2006.

\*\* Historiadora, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín; Magíster en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

turales y administrativos como lo fue la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín, plantea varias perspectivas que ayudarían a comprender la construcción de una actitud hacia la cultura, más exactamente hacia la actividad musical que aún nos moldea como sociedad en la que la música es vista, generalmente, con una doble óptica: como actividad apolínea y reafirmadora de identidad unívoca o como pérdida de tiempo, accesorio superficial o actividad que no necesita una especialización técnica. Además, llevar a cabo esta pesquisa propone puntos de reflexión al presentarnos nuestra actividad musical como un espacio político en el que se ejercen juegos de poder y de representación forjados en el transcurso histórico, que afectaron y que siguen afectando la posición de las comunidades que se expresan musicalmente. Por lo tanto, para comenzar diré que este no es un artículo sobre obras musicales en el Medellín colonial, sino un texto que plantea la aproximación a la actividad musical que pudo haberse desarrollado en esta villa durante el siglo XVIII; también diré que esta aproximación no se hace desde fuentes estrictamente musicales —partituras, transcripciones, etc.—, sino que está planteada desde fuentes alternativas, capitales a la hora de rastrear una actividad que, en este espacio particular, no dejó vestigios específicos, es decir: hasta donde se pudo rastrear, no se encontraron ni partituras, ni descripciones, ni transcripciones de las músicas que pudieron haber sonado ni que permitan establecer algunas conexiones con músicas actuales.

En el caso que nos ocupa, rastrear una práctica musical es entonces analizar las complejas relaciones que una sociedad puede establecer con y a través de una producción cultural simbólica, multisensorial y discursiva como la música; el constante estudio de esta actividad social y cultural, enriquecido con los aportes de ciencias humanas como la antropología, la etnología, la sociología y la arqueología, así como las reflexiones propiciadas por los estudios de la música y cultura populares, han confirmado no solo la ya mencionada multisensorialidad de la actividad musical, sino también la multiplicidad de músicas y de lógicas en las que ella circula, y por ende, de la polisemia que maneja la música como discurso y como actuación. Por este camino se ha logrado un dinámico enfoque interdisciplinario que opera con unos presupuestos teóricos más complejos, que propician la problematización y la evaluación de una actividad cultural tan rica en códigos y despliegues como lo es la actividad musical, replantean las nociones tradicionales con las que se había estudiado la música y la presentan como el posible estudio de los fenómenos sonoros que se relacionan con un colectivo, algo que podríamos llamar la imagen sonora de una comunidad:

En otras palabras, podemos observar cómo la supuesta evidencia de lo que es y lo que no es música se relativiza y adquiere otros matices cuando es observada desde los márgenes no artísticos de la expresión sonora, en una zona donde no es posible aplicar la taxonomía clásica occidental que divide la expresión sonora entre palabra/

música/ruido, sino que hace inexcusable una visión global de la interacción humana dentro de la que la expresión sonora aparece como un elemento primordial de la imagen colectiva (Ayats, 2002).

La experiencia musical se abre entonces como una compleja fuente de conocimiento, pues todas las condiciones anteriormente mencionadas, además de la imposibilidad de comunicar lo percibido por medio de la música, añaden más preguntas e indicios a la manifiesta multisensorialidad de esa experiencia musical, a las variadas superficies del ser que implica y a los muchos vínculos que pueden establecerse en ese espacio cultural. Al rastrear una práctica musical, esta es tomada como una actividad colectiva que organiza y en la que se ejercen diferentes relaciones sociales al crear, reconstruir, replantear y ofrecer identidades relativamente flexibles; no se trata solamente de describir el ambiente social que rodea a la actividad musical para luego pasar a describir la música, sino que se trata de tomar ambos aspectos como aspectos interrelacionados de un sistema integral y total (Carvalho, 2002); para esto hay que tener en cuenta la relación de la música con el tiempo, la inserción del sonido musical en un mundo sonoro y la posibilidad de ver la música como un lenguaje o conjunto de lenguajes. Los sonidos musicales pueden ser tomados como un lenguaje, como un sistema de códigos que constituyen una memoria exteriorizada, reconocida y reconocible por la comunidad que los produce y que los usa como categorías clasificatorias en su vida cotidiana; cuando se aplican estas nociones a la música y se la enfrenta como la unión de lenguajes tanto musicales como extramusicales, se puede recordar otra idea de Theodor Adorno que nos recuerda el peso de la música como código, como memoria y como programa: “Tocar música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua con corrección. Esta exige imitar, no descifrar” (Adorno, 2000: 12).

Por lo tanto, es posible hablar de situaciones delimitadas en las que la música hizo parte de unos códigos comunicativos, con un programa político y una intención pedagógica específicos; al entrar en el estudio de ese programa político, que conlleva unas técnicas pedagógicas, pueden encontrarse las representaciones y los ejercicios con las que se *educan* el cuerpo, sus sentidos y su psique, para lograr la construcción de un determinado tipo de humanidad, de la cual hacen parte los gestos y las percepciones musicales.

En el proceso complejo de enfrentamiento y construcción de una nueva sociedad en suelo virreinal durante los siglos XVII y XVIII con sus tradiciones y sus representaciones, de las cuales la música hacía parte esencial, la apropiación de la música occidental y la transformación de ella y de las otras músicas en músicas coloniales implicaron elementos delicados, pues se enfrentaron concepciones sobre los instrumentos musicales, sobre el cuerpo, sobre sus sensaciones y sobre su empleo, así como sobre su representación estética en los sonidos cantados, producidos, escuchados y



bailados; esto implicó el enfrentamiento entre diversos paisajes sonoros y musicales, que propició la transformación, la construcción y el olvido permanentes de sonosferas, con sus músicas incluidas.

## Preludio

Al comenzar a evaluar las tradiciones musicales que configuraron la nuestra, es decir, las músicas hispanas, nativas y africanas, el primer hallazgo es el importantísimo rol de la actividad musical entendida como ejecución instrumental, canto, baile y creación en las culturas procedentes de tres continentes que se dieron cita en el proceso de construcción del Nuevo Mundo, pues estas actividades permitieron la comunicación en distintos niveles y aspectos de tradiciones culturales que en otras facetas de la colonización se hallaban en conflicto directo o sutil; facilitaron también la construcción de puentes, de espacios y de momentos de encuentro en los que se forjó la múltiple sociedad colonial, a pesar del ideal segregacionista de las leyes; pero esta actividad musical también fue la herramienta y el objetivo de un proceso de disciplinamiento sociocultural, fue el medio para imponer los lineamientos culturales occidentales a sociedades radicalmente diferentes de la occidental. El vínculo de la ejecución musical con el espacio en el que se realiza tampoco puede entonces ser pasado por alto; en las tres prácticas musicales que históricamente configuraron la práctica musical criolla, los espacios donde la sociedad *musica* (Small, 1999), es decir, ejerce sus funciones musicales, hacen parte actuante de los mensajes que la música debe hacer efectivos en la memoria, pues en cada uno de esos espacios se llevan a cabo regulaciones, códigos de presentación y disposición de los cuerpos, de los objetos y de los sonidos musicales y no musicales que han de participar en el acto musical.

Toda esta construcción de la cual la actividad musical fue medio, propósito y espacio durante la etapa colonial en Latinoamérica se evidencia en los variados archivos, ritmos, instrumentos, composiciones y tradiciones que sobrevivieron en el papel y en la práctica, los cuales nos indican la gran importancia de la música en esta sociedad en construcción. Para comenzar, la cultura occidental traída tanto por los monjes evangelizadores como por los conquistadores y demás inmigrantes, trasplantó a suelo americano la dicotomía existente en Europa entre cultura académica y cultura popular, las cuales en el caso de la música estaban en íntima relación, pues ambas músicas, la salida de los conventos y escuelas y la interpretada en plazas y tabernas, se nutrían la una a la otra con temas, ritmos, sonidos y formatos. Una muestra de esto son las prescripciones musicales que el Concilio de Trento especificó para la música litúrgica, que fueron aplicadas por los monjes que enseñaron y ejercieron la música en las colonias, y las melodías que estos monjes enseñaron en algunas instituciones educativas y en los espacios dedicados a la conversión y la aculturación, como los

pueblos de indios o las encomiendas (cfr. Dickson Wilson, 1992; Stevenson, 1990). Otras expresiones musicales eran salidas de canciones populares ibéricas adaptadas para la catequesis y la liturgia; además, los procesos y quejas por escándalo público que en poco tiempo empezaron a figurar en las notarías coloniales y que relacionaban el escándalo con momentos en que la música aparecía espontáneamente en coplas, danzas y canciones que estaban clasificadas por la autoridad colonial como escandalosas, indecentes, indecorosas o pecaminosas, nos proporcionan unas primeras líneas generales para bosquejar la actividad musical colonial urbana.

En esta clasificación en música prohibida y música permitida, muchos cantos y danzas indígenas fueron transformados o extinguidos por la progresiva occidentalización de las comunidades nativas, proceso que rompía las cadenas de transmisión de la música nativa, que era todo un patrimonio social (cfr. Baumann, 1996; Bermúdez, 1992: 54); la música indígena era un elemento importantísimo en las manifestaciones comunitarias nativas, pues a través de la música se expresaban y representaban los lazos históricos que unían a los miembros de la comunidad entre sí y con su entorno natural. Aunque la semejanza de algunos formatos nativos con los occidentales (Aretz, 1983: 40), así como el desplazamiento y aislamiento de algunas comunidades nativas hacia sitios lejanos para los blancos, propiciaron la permanencia de algunas de estas músicas en el mundo colonial mestizo hasta la actualidad, la música nativa sufrió una persecución sistemática, al estar profundamente ligada a las actividades religiosas indígenas que fueron catalogadas por los sacerdotes evangelizadores como idolatrías demoníacas (Gruzinski, 1998; Ceballos, 2004). Algo parecido sucedió con la música africana, en la cual el ritmo tenía un rol principal como agente comunicativo y forma de identificación, desplegado por los instrumentos musicales, por las voces de los cantantes y por los movimientos de los danzantes (Picotti, 2003: 147; Wade, 1997); esta tradición musical traída por los contingentes de africanos esclavizados a América y ejercida por ellos en diferentes espacios, permitió la supervivencia de muchos rasgos culturales a la vez que facilitó la construcción de puentes entre lo blanco y lo africano y actuó como medio de unión en las lejanas comunidades de los palenques (Navarrete, 2003).

El rastreo de esta múltiple actividad musical es más accesible en las sociedades que fueron los bastiones del mundo colonial suramericano, conocidas como el virreinato de la Nueva España (México y parte de Centroamérica), el virreinato de Nueva Castilla (Perú, Bolivia, Ecuador y parte de Chile); se complica en las de nivel periférico como el virreinato de la Nueva Granada (Colombia, Venezuela, parte de Ecuador) y en el tardío virreinato del Río de la Plata (Argentina, Uruguay, Paraguay). En las ciudades capitales de estos virreinos la actividad musical fue promovida por una agitada vida urbana e institucional, siguiendo y transformando el patrón de vida occidental euro-criollo y

permitiendo la continuidad, a la vez que cambiando, el patrón de vida indígena, pues ambas culturas habían hecho de la música una de las principales experiencias urbanas de sus ciudadanos; si el elemento africano se hacía presente con intensidad, esta tradición musical también entraba en contacto con las demás, ayudando a construir espacios tanto legítimos como clandestinos donde pudiera expresarse.<sup>1</sup> Hay que tener presente que en estas ciudades se fundaron colegios de los que salieron compositores e instrumentistas de alto nivel, criollos y mestizos, y la multiplicidad urbana propiciaba espacios en los que la música popular y espontánea daba expresión al colorido pueblo que se agitaba en las calles, plazas, tabernas y callejones. No hace falta decir que la autoridad colonial intentó controlar todas estas expresiones populares espontáneas clasificando moralmente la música, castigando con el oprobio público a aquellos que la ejercieran sin permiso, asociando designaciones negativas a las músicas y a los músicos castigados y ejerciendo un monopolio del *buen gusto*, al conceder las licencias para fabricación de instrumentos y para la impresión de música, y al organizar los grandes eventos cívicos musicalizados (Claro, 1970; Stevenson, 1990).

Como mencioné anteriormente, las que fueron las grandes ciudades coloniales que se constituyeron como sitios donde se formaron y conservaron los archivos documentales y materiales más minuciosos y donde se fundaron importantes centros académicos, en los que la escritura también funcionaba como un medio de conservación, presentan pocas dificultades a la hora seguirle la pista a la actividad musical que pudieron haber desarrollado, sea la académica o la popular. Pero en una ciudad como Medellín, que durante la Colonia fue una ciudad pobre y periférica en una provincia en iguales condiciones, la cuestión es problemática: los archivos son escasos y su conservación es precaria; si se quiere rastrear archivos musicales, el investigador se encuentra ante la ausencia de ellos, pues no se encuentran partituras, ni letras de coplas o canciones, ni mucho menos instrumentos de la época; esta escasez se explica por la pobreza de las instituciones políticas y religiosas del Medellín colonial, que al fin y al cabo eran sostenidas por una sociedad pequeña, aislada e igualmente pobre y que por lo tanto no aspiraba a contar con los medios necesarios para dotar su iglesia mayor con órganos, cantantes, maestros de música u otros objetos lujosos, ni con per-

---

<sup>1</sup> En los espacios socialmente legítimos, la participación del elemento africano se realizaba por medio de la identificación que la sociedad blanca criolla hacía de “lo negro”; por este camino pueden comprenderse los formatos musicales conocidos como negrillos o negrillas, así como la representación escénica y musical de los negros, distinguibles por su pronunciación deformada del castellano. En cuanto a los espacios clandestinos, se conservan testimonios de las cumbias rituales en las que no solo participaban negros, también blancos (hombres y mujeres) que habían aprendido la ritualidad de esta música y jugaban un rol activo en ella como danzantes, músicos y oficiantes religiosos. Cfr. Juan Rodríguez Freyle, *El carnero*.

sonal con buen entrenamiento musical que le diera lustre. Además, la falta de estudios sobre la actividad cultural ha llevado a sumir en la oscuridad el conocimiento sobre la actividad musical diferente de la institucional anterior al siglo XIX, en el Medellín colonial así como en Santa Fe de Antioquia u otras ciudades periféricas.

## **El espacio y la música**

El reto es, entonces, interesante. Para descubrir la actividad musical del Medellín colonial hay que devolver la música a su esfera social, relacionarla con las actividades políticas, económicas y sociales de una villa de casitas desparramadas, donde los pocos vecinos y residentes se conocían y reconocían entre sí y donde primaba el ambiente rural (Rodríguez, 1992). Hay que identificar los espacios públicos y privados en los que la música era presentada y vivida, y la distinción de los espacios era sumamente importante en aquella época: la plaza con la iglesia —públicos y civiles— y las casas de los notables a su alrededor —privados—, las calles numeradas y, más allá, las callejuelas sin número, más con cara de caminos y trochas, que conectaban las chozas y parcelas de los habitantes —igualmente espacios privados— donde se cultivaban pequeñas extensiones de cacao, caña de azúcar, plátano o se tenían unos pocos animales. En esta villa que no tenía nada de flamante y que para rematar estaba encerrada entre cerros que dificultaban tanto el entrar como el salir, se desarrolló una vida social que tal vez por su alejamiento se empeñaba en reproducir las características de civilidad y de vida pública que tenían las ciudades más importantes. Una segunda característica que se debe identificar en el viejo Medellín es el tipo de gentes que lo habitaban; a diferencia de la capital del virreinato, Santafé de Bogotá, la villa no se había erigido en una zona de alta demografía indígena; las comunidades nativas que no habían perecido por las guerras o las epidemias habían sido integradas a la jurisdicción en las doctrinas de indios o se habían desplazado hacia zonas lejanas, donde los blancos no se sentirían muy tentados de buscarlas; el sustrato cultural indígena estaba entonces diluido; la población era mayoritariamente blanca, pronto mestiza y a poco tiempo negra y mulata, ya que el noreste de la provincia era rico en oro y pronto la villa se convirtió en receptora de pequeños grupos de esclavizados, que engrosaron las cuadrillas pertenecientes a las familias mineras; los sustratos blanco y negro fueron entonces más notorios.

## **Músicos aficionados en la Villa de la Candelaria**

Y de este modo nos acercamos a la organización socioeconómica, que nos ayudará a explicar el rol social de los músicos. Las familias mineras formaron grupos semicerrados entre los cuales se movían los privilegios políticos que otorgaba una posición en el cabildo y desde los cuales se vigilaba el ascenso familiar, sustentado en intrincadas

redes de parentesco y de favores, que hicieron de la endogamia algo muy común; estas grandes familias no eran acaudaladas, pero tenían en sus manos diferentes fuentes de ingreso y de crédito (cfr. Colmenares, 1997; Gutiérrez Ardila, 2003), así como la posibilidad de dedicar alguno de sus vástagos a la nobilísima y ociosa carrera sacerdotal, mandándolo al seminario donde le enseñarían lo mejor de la cultura occidental: latín, matemáticas y música; varios egresados de estos planteles cumplieron en la villa la función de tutores privados: enseñaban a aquellos que pudieran pagar los rudimentos intelectuales y culturales aprendidos, y suplían así la falta de una escuela que proporcionara buena educación (Mahecha y Monroy, 1983; Silva, 1996: 168).

Uno de los medios de distinción social que estas grandes y reconocidas familias usaban era la posesión de ciertos objetos que por su objetivo y materiales no formaban parte del menaje común de trabajo o subsistencia cotidianos (cfr. Goffman, 2001). Entre los inventarios testamentales de estos personajes, reconocibles y fáciles de ubicar por sus apellidos, encontramos rarezas tales como vestidos de raso, joyas en oro y perlas, escritorios con sus llaves, armas blancas y de fuego, trajes aderezados con bordados en plata y seda, camas y sillas completos, e instrumentos musicales de cuerda como arpas y vihuelas, todos ubicados en casas amplias, con varios cuartos, con techo de teja, puertas de buena madera y solar para cultivos, trapiche o jardín<sup>2</sup> (cfr. Jaramillo Alzate, 1988). El arpa era un instrumento musical importante para la ejecución de la música culta en la península ibérica, mientras que la vihuela, uno de los antepasados de la guitarra, era el instrumento musical popular por excelencia, usado en múltiples espacios y de fácil fabricación.

Otro de los medios de distinción de estas familias era la incorporación frecuente, por medio del matrimonio con las herederas, de españoles recién llegados a estas lejanías, muchos de ellos sin un centavo en sus bolsillos, pero con las venas repletas de la codiciada sangre pura peninsular, que salvaría a la familia de una endogamia más repetitiva aún y que aseguraría su aceptación socioétnica (Jaramillo Uribe, 1989). Conozcamos a algunos de estos personajes que llenan la descripción que acabo de dar y la complementan: el primero llevó por nombre Pablo Cataño Ponce de León<sup>3</sup> y murió asesinado cerca de la ciudad de Cali en el año de 1692; oriundo de la península, había llegado a la provincia de Antioquia con su padre, don Francisco Cataño Ponce de León, donde ambos contrajeron matrimonio con dos hermanas herederas de la poderosa familia Castrillón Bernaldo de Quiroz, fundada por un español y una rica encomendera criolla. Padre e hijo, a la vez que concuñados, aprovecharon estos

<sup>2</sup> Cfr. Archivo Histórico y Judicial de Medellín, en adelante AHJM, D # 3439, año 1727, AHJM, D # 3623, año 1727.

<sup>3</sup> AHJM, mortuoria 8946, año 1692.

matrimonios para llevar una exitosa carrera comercial que ampliaba los vínculos familiares; entre los géneros con los que comerciaban se hallaban las cuerdas para vihuela, muy necesitadas en la villa, pues era uno de los instrumentos musicales más populares, después del arpa.

Ambos instrumentos musicales podían estar en poder de la misma persona, y reforzaban así la imagen de su fortuna y de su éxito social, como en el caso del capitán don Pedro de la Serna, otro español afortunado fallecido en 1727;<sup>4</sup> este logró nupcias con la familia Zapata de Múnera, y poseía lazos con los ya citados Castrillón; buena carrera en el cabildo, minero y comerciante exitoso, con propiedades en la villa y en el campo, esclavos, libros, dos vihuelas y un arpa; al parecer un hogar muy musical, pues su pariente Castrillón trabajaba como chantre en la catedral de Popayán. Este prestigio, el de tener objetos que no estaban asociados al trabajo, se heredaba, como lo demuestra otro caso: el del maestro José Casas y Murillo, muerto en 1746; el maestro José, que se había dedicado a la enseñanza privada en la villa, era el fruto del matrimonio de un español y de una heredera de la familia Álvarez del Pino, reconocida aunque no tan encumbrada como las dos familias ya mencionadas; de sus padres heredó esclavos, propiedades y la capacidad de dedicarse a la carrera intelectual, algo raro en la población de la villa. Estos casos nos muestran un tipo de actividad musical como actividad de ocio privado o pasatiempo; nos muestran la música como una distinción social, que hace de su superfluidad un valor, al contrastarla con una vida comunitaria dedicada al trabajo, como era la vida en la ciudad de entonces.

La aparición de instrumentos musicales en este particular contexto de riqueza debe ser explicada, pues al contrario de lo que varios mitos han llevado a creer, el oro no corría a raudales por el Medellín colonial; el dinero circulante era escaso, por lo que las fortunas se construían más con objetos como instrumentos de trabajo, artículos suntuarios como arpas, vihuelas y joyas, esclavos y propiedades, y menos con dinero;<sup>5</sup> además, tras las primeras décadas del siglo XVIII pocas familias pudieron mantener su exclusividad en la minería, que se convirtió en trabajo de mazamorreros. Quedaron abiertas la ganadería, el comercio y la agricultura como opciones ocupacionales independientes o asociadas al trabajo minero, por lo que no es raro encontrar en los archivos a varios miembros de una misma familia regados en estas actividades, complementándose unos a otros económicamente (Twinn, 1985). El trabajo constante era entonces un tipo de ley; el ocio era poco, estaba reglamentado por las autoridades religiosas y

---

<sup>4</sup> AHJM, D # 3439, año 1727.

<sup>5</sup> La preponderancia de artículos antes que del dinero muestra una tendencia económica generalizada en todos los virreinos: los objetos, propiedades, esclavos y animales funcionaban como opciones de crédito y formas de pago en un sistema de equivalencias de precios.

una ocupación como la música requería tiempo sobrante; el poder dedicarse a ella por placer era un fuerte indicio de éxito social, pues el vihuelista o arpista aficionado no tenía que partirse trabajando de sol a sol, sino que podía parar tal vez durante la tarde y entretenerse cantando algunas canciones con su vihuela o su arpa.

## Los maestros cantores de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín

Ahora bien, en la villa se reproducía otra práctica de origen ibérico: la del artesanado; sin embargo, este gremio tenía una organización precaria, no poseía técnicas especializadas para su producción y también estaba signado por el trabajo continuo; estas características contribuían a hacer de un artesano un trabajador poco especializado que reproducía los gustos locales en los trabajos encargados por sus clientes.<sup>6</sup> Por lo tanto, el hallar entre este grupo socioeconómico a artesanos músicos no resulta tan sorprendente; después de todo, la música se consideraba como un servicio que podía ser proveído por alguien debidamente entrenado (Downs, 1992: 27). El grupo de artesanos dedicados a la música hallado en los archivos, aunque pequeño, aporta suficiente evidencia para iluminar la actividad musical popular. Siguiendo la línea general de conducta de los vecinos de la villa, los artesanos buscaron otras actividades de las que pudieran ganar sustento, y la música estaba entre ellas: entre los artesanos músicos hallados en la búsqueda sobresalen los carpinteros, con dos carpinteros-arpistas-flautistas; sigue un platero-arpista, un alfarero con su guitarra y un espadero-arpista. Los sucesos que los llevaron a los archivos, además de las testamentarias antes de la muerte natural, nos ilustran las actividades que un artesano músico podía desempeñar: demandas por no pago de servicios, embargos por no pago de deudas,<sup>7</sup> acusaciones por escándalo público y encargos de enseñanza, nos dejan ver facetas de la actividad sociomusical popular y semiprofesional del Medellín colonial.

Estos casos nos muestran entonces a artesanos músicos que eran contratados por los personajes pudientes de la población, especialmente para las fiestas religiosas patronales, de las cuales el patrocinador salía con muy buen nombre y supremamente endeudado (Escobar Guzmán, 2002: 20). Según el testimonio de un carpintero-arpista, es posible creer que varios músicos eran apostados en las diferentes puertas de la iglesia de La Candelaria —la iglesia mayor— y que allí interpretaban su instrumento para deleite de los devotos fiesteros. De acuerdo a las denuncias de las autoridades, incluido el visitador Mon y Velarde, estos mismos músicos amenizaban los numerosos bailes,

<sup>6</sup> Archivo Histórico de Antioquia, en adelante AHA, Fianzas, Documento # 2083, año 1783.

<sup>7</sup> AHJM, D # 2968, año 1775, AHJM, D # 3089, año 1789.

tanto al aire libre como en las casas pudientes, organizados con motivo de la fiesta. Sin embargo, estos músicos que podían ser felicitados por su desempeño durante las fiestas patronales y cívicas, estaban expuestos a quedar en entredicho si tocaban en los bailes espontáneos, que podían ser frecuentes; en estas reuniones podía romperse el monopolio del buen gusto, al bailar al son de ritmos “indecentes”, “deshonestos” y “provocativos”, que fueron denunciados y perseguidos por las autoridades eclesiales guardianas de la moral en bandos, cartas y peticiones a la autoridad secular para que se ejerciera una mayor vigilancia sobre los súbditos de la Corona en estas latitudes coloniales<sup>8</sup> (cfr. Corcuera de Mancera, 1994). Desgraciadamente, de estos ritmos indecentes y entretenidos solo ha quedado el nombre consignado en las denuncias, pues no se encuentran en los archivos descripciones, ni mucho menos transcripciones de sus melodías. Estos musicales servicios se pagaban en especie, sobre todo en ropa y asistiendo a los músicos con comida y bebida;<sup>9</sup> se seguía así una inveterada costumbre económica de los virreinos, muy rechazada por el gobernador Francisco Silvestre: la suplantación de la moneda por géneros equivalentes en precio, algo muy típico de economías aisladas (Silvestre, 1797/1988); estos mismos servicios también podían actuar como forma de pago por artículos o para saldar las deudas que el artesano músico pudiera tener con algún cliente.

Pero entonces, ¿dónde aprendían música estos personajes que, por su condición social y por falta de instituciones locales, no asistían a la escuela? Posiblemente aprendían de forma oral, un método tradicional de entrenamiento para la música y que se halla presente en casi todas las sociedades (Bermúdez, 1995: 45); el espadero-arpista mencionado anteriormente<sup>10</sup> puede dar más pistas, pues siete años antes de su muerte, en 1682, recibió como aprendiz a un muchacho cuyo padre deseaba dedicarlo a la carrera artesanal; en esos años, el espadero Félix Carvajal, como era su nombre, entrenó al chico en su oficio, mientras lo hospedaba en su casa y lo criaba, siguiendo el patrón de educación de un artesano; es posible que le haya enseñado el arpa, pues era otro arte con el que podía sustentarse.

Documentos de este tipo nos ayudan a comprender cómo los artesanos músicos, educados en una sociedad periférica, reproducían las costumbres y los gustos de ésta, también periféricos; de hecho, el uso del arpa como instrumento predominante en la ejecución musical continuó durante todo el siglo XVIII en los sitios lejanos de las colonias, mientras que en la metrópoli y en las grandes ciudades aquella ya había

---

<sup>8</sup> AHA, fondo Policía, tomo 69, documento 1862, *Documento sobre prohibición de bailes públicos en donde por lo regular hay desórdenes*, año 1764.

<sup>9</sup> AHJM, D # 3089, año 1789, f. 12r - 13r.

<sup>10</sup> AHA, tomo 204, D # 4959, año 1689.



sido remplazada por el violín y el bajo continuo (Zabaleta, 1988); la vihuela también perdió preponderancia en los ámbitos de la música profesional, que la había utilizado como bajo continuo, y quedó en los ambientes populares en los cuales los músicos empíricos, como los músicos artesanos que ya conocemos, podían construirlas. En lugares alejados de las modas culturales, como la Villa de la Candelaria, los antiguos usos musicales hispanos fueron conservados y también adaptados, así como reinventados y tal vez mezclados con el elemento afromulato que conformaba a esta sociedad provinciana.

## Instrumentos musicales e instrumentos culturales

La vihuela, el arpa y la guitarra eran los instrumentos más comunes entre los españoles y criollos blancos, y aparecían en entornos urbanos controlados por las autoridades coloniales que podían asegurar la reproducción y la asimilación de los valores y objetos que consideraran como civilización; este control también implicaba el poder de rechazar, estigmatizar, perseguir y destruir lo que no se consideraba cultura o lo que se consideraba una amenaza para ese ordenamiento del mundo, como los bailes y reuniones de indígenas y negros, con todo su despliegue de cultura material. Por lo tanto no debe extrañarnos que en los espacios urbanos, que son los espacios donde se puede rastrear mejor la actividad musical, aparezcan instrumentos y prácticas musicales más cercanas a la tradición musical occidental y sus prácticas, muchas veces impuestas a la tradición musical nativa y a la africana.

La presencia regular de estos instrumentos musicales puede ser incluida en el juego de la hibridación cultural, el cual no es ni inocente ni equitativo; en este espacio se ejercen estrategias de poder que buscan traducir e integrar a uno de los participantes en los términos del otro, en los términos de su proyecto social, lo que implica el ejercicio de unas percepciones y clasificaciones, así como el uso de un equipo material, que se aplican al otro y lo convierten en un sujeto más próximo. La absorción de los otros elementos étnicos lograda por la música occidental, como los vocablos afro-hispanos en los villancicos coloniales,<sup>11</sup> es un ejemplo de este complejo proceso, en el que la capacidad de creación que se da en una práctica como la musical nos indica los alcances de las posibles fusiones, así como las mutuas ignorancias o resistencias que se dan en la construcción de una actividad cultural, construcción que en la época colonial no se organizó alrededor del principio de la igualdad, si no del de la diferencia. Teniendo estas ideas en cuenta, se puede relativizar la presencia

---

<sup>11</sup> Respecto a estos villancicos es conveniente consultar el libro *El archivo musical de la Catedral Primada de Santa Fe de Bogotá*, donde están transcritos los villancicos llamados “de negros” en los cuales se imitaba la pronunciación del castellano que los blancos oían de los negros recién traídos por el comercio.

mayoritaria de los instrumentos musicales occidentales de cuerda en una sociedad pequeña y aislada, mestiza, mulata y blanqueada como la del Medellín colonial; esto se hace posible al ser los datos documentales sobre estos instrumentos musicales los indicios sobre práctica musical más claros que tenemos hasta el momento, pues la ausencia de partituras, letras o descripciones más especializadas de las músicas de aquella época es lo que prima en los archivos que hemos podido consultar.<sup>12</sup>

Los instrumentos musicales pueden abrirnos el camino para comprender muchas facetas de lo que pudo haber sido la actividad musical del Medellín colonial; una de estas facetas fue el mercado de las partes de instrumentos musicales, pues quedaron los registros de comerciantes grandes y pequeños que traían en sus mulas las cuerdas de repuesto para las arpas y las vihuelas, mientras que otras piezas, como los templadores de las arpas, podían tener gran valor y podían venderse separadamente de su instrumento compañero. Este comercio puede rastrearse desde fechas tan tempranas como 1692 (a escasos veinte años de la fundación de la villa),<sup>13</sup> y hacia finales del siglo XVIII las cuerdas y bordones<sup>14</sup> para las arpas seguían figurando en las listas de géneros que los comerciantes traían y mercadeaban. En el año 1792, dos comerciantes que pleiteaban el pago de unas mercancías entre sí<sup>15</sup> contaban entre los bienes no pagados seis docenas de cuerdas de arpa y dos bordones avaluados en siete tomines, mientras que en la sucesión del comerciante Salvador de Agudelo, hecha el mismo año, se contaban entre las telas que vendía las seis ruedas de bordones de arpa, cada una a cuatro tomines, más las seis ruedas de bordones primas a tres tomines cada una,<sup>16</sup> todo contabilizado como géneros de Castilla.

## Momentos musicales

Todo este equipo, material y simbólico, tenía especial despliegue en los momentos musicales que mencioné más arriba: las fiestas públicas y las privadas, periódicas y/o repentinas; las primeras eran aquellas patrocinadas por las autoridades cívico-religiosas y se constituían en un espacio privilegiado para la manifestación de los valores y creencias dominantes en el grupo (Ariño Villarolla, 1992). Todas las artes interpretativas-escénicas que se daban cita allí ayudaban a representar a los participantes de la fiesta y compartían la premisa del lujo y de la ostentación, que también resaltaban el origen

---

<sup>12</sup> Los archivos consultados fueron el Archivo Histórico y Judicial de Medellín, el Archivo Histórico de Medellín y el Archivo Histórico de Antioquia; desgraciadamente no se obtuvo el permiso para consultar en el Archivo de la Diócesis, y por ende se ignora lo que pueda haber o no haber allí.

<sup>13</sup> AHJM, mortuoria 8946, año 1692 y mortuoria 12856, año 1695.

<sup>14</sup> Los bordones son las cuerdas más gruesas del arpa.

<sup>15</sup> AHJM, civil ejecutiva # 3090, año 1792, f. 2v.

<sup>16</sup> AHA, tomo 193, mortuoria # 4779, año 1792, f. 75r - 75v.

de la fiesta: la voluntad del poder, que generosamente disponía del tiempo para dar a sus súbditos unos días de diversión, bailes, risas, comida y bebida, distintos de los días corrientes de trabajos y privaciones. La música que sonaba en estas ocasiones era música pública, aprobada por la autoridad que la patrocinaba y por la audiencia que la recibía y participaba de ella,<sup>17</sup> pues la posibilidad de un buen baile convocaba a los habitantes de la jurisdicción y daba una imagen de cohesión comunitaria por los días festivos (Lopez Cantos, 1992); estos bailes se clasificaban, a su vez, entre los saraos de los notables y los tablados populares, los primeros dentro de una casa de familia reconocida socialmente a la que se tenía acceso restringido, los segundos al aire libre, con entrada también libre para el pueblo. Estas diversiones estaban reguladas por la autoridad: los bailes privados solamente debían ser celebrados por y con personas de “calidad reconocida”, con “invitados convenientes” y a “horas convenientes”.<sup>18</sup> Sobra decir que con la palabra conveniente el gobernador se refería a personas de cierta calidad étnica, social y económica que ocupaban los altos estratos de la escala social y que podían ser fácilmente ubicados según sus lazos sociales y familiares, mientras que en los tablados populares podía operarse la mezcla de todos los estamentos sociales en la libertad de participar de la fiesta al aire libre.

Otros espacios en los que se podía presentar la música espontánea en forma de bailes y canciones eran las pulperías o chicherías; en estos establecimientos la reunión de vecinos y viajeros daba ocasión para el canto y el baile de canciones y de ritmos “prohibidos”,<sup>19</sup> así como para el juego y la prostitución. En estos espacios y reuniones las relaciones sociales escapaban al control cotidiano de la Iglesia y del poder civil, y los individuos de todas las condiciones y de ambos sexos se mezclaban, cayendo en las “conductas licenciosas” que las autoridades eclesiásticas denunciaban; la música actuaba aquí como una posibilidad de unión entre sujetos que, en otras circunstancias, estarían separados por la jerarquía socioétnica imperante y que disfrutarían aquí de la unión de las tradiciones musicales que el buen gusto prohibía.<sup>20</sup> Estas condiciones no eran ignoradas por la Iglesia ni por la autoridad secular, que aprovechaban los momentos en los que podían señalar a la sociabilidad que propiciaba la música espontánea como un peligro para la moral cristiana y para la moral civil.

<sup>17</sup> Los villancicos, compuestos para variadas festividades religiosas y seculares, son un excelente ejemplo de música pública; otros formatos musicales como el sainete, las coplas, la música litúrgica y ciertos ritmos de músicaailable también pueden ser incluidos en esta clasificación.

<sup>18</sup> AHM, tomo 16, año 1756, f. 431.

<sup>19</sup> AHA, tomo 80, documento # 2220, año 1764.

<sup>20</sup> Cfr. AHJM, documento # 5685, *Causa criminal contra Pedro José Caicedo y Aramburu, mulato liberto y de oficio alfarero*, año 1798.

Como ejemplos se conservan algunos casos en la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria: en 1762, el asentista del estanco, don Eugenio López, fue acusado por abuso de autoridad y escándalos públicos, consistentes en cantar a voz en cuello, con sus amigos, a altas horas de la noche y en las calles, canciones que fueron calificadas como “cantinelas impuras e indecorosas”;<sup>21</sup> desgraciadamente, no se conservaron las letras de tonadas tan impúdicas. Dos años después, los bailes espontáneos llamaron la atención del obispo Jerónimo Antonio de Obregón y Mena, quien prohibió en un bando específico los bailes llamados “costillar”, “zanca de cabra” y los bundes, bajo pena de excomunió; en estos bailes, según descripción del obispo, se ejecutaban por incitación de la música “acciones y movimientos inhonestos y provocativos, que hacen más indecentes los versos que se cantan...”;<sup>22</sup> y nos volvemos a quedar con la curiosidad insatisfecha, pues no aparecen ni transcripción del pecaminoso ritmo, ni copia de los deshonestos versos. Seis años después, la celebración de un baile en honor de un matrimonio enfrentó ligeramente a las jurisdicciones eclesiástica y secular, pues se había aplicado la fuerte prohibición anteriormente citada a una familia en el sitio de San Nicolás de Rionegro, que había organizado un “[b]aile entre gente decente...”,<sup>23</sup> para celebrar el dicho matrimonio que tendría lugar al día siguiente, el cual no pudo realizarse ante la negativa del señor cura, que condenó el baile y excomulgó a la familia, amparándose en la autoridad del obispo de Popayán. En respuesta a este informe, la Real Provisión mandaba:

... que se libre la Providencia correspondiente para desagravio de la jurisdicción Real ofendida y usurpada por la eclesiástica y siendo proposición sentada en derecho que la licencia para hacer fiestas publicas de comedia, toros y bailes, es privativa de los Gobernadores y Corregidores de Provincia...<sup>24</sup>

Y que se levantara la excomunió sobre la familia ofendida, para que se mantuviera la armonía entre ambas potestades, según lo mandaba el Concilio de Trento. La autoridad civil concordó en que el juicio del cura de Rionegro había sido excesivo y que no debía responsabilizarse al obispo de Popayán por el exagerado celo pastoral del sacerdote. Para terminar el expediente, se reafirmaba el hecho de que estos casos de prohibición de bailes eran competencia del fuero real y se recomendaba que los ecle-

---

<sup>21</sup> AHJM, documento 3927, *Demanda al asentista del estanco por abuso de autoridad y escándalos públicos*, año 1762.

<sup>22</sup> AHA, tomo 80, documento 2220, *El obispo Jerónimo Antonio de Obregón y Mena prohíbe bailes “el costillar”, “zanca de cabra”, bundes y otros con pena de excomunió*, año 1764.

<sup>23</sup> AHM, tomo 16, año 1770, *Provisión real mandada por su majestad el rey don Carlos*, f. 363r.

<sup>24</sup> *Ídem*.

siásticos limitasen su influencia a advertir a los gobernantes seculares de los excesos que podían cometerse en ellos.

El último caso nos provee de un ejemplo en el que la designación étnica y el señalamiento musical construyen un cuadro de riesgo social; se trata una causa criminal instaurada en contra del alfarero José Caicedo y Aramburu, en el año de 1798;<sup>25</sup> la causa se inició debido a las fiestas privadas que Aramburu organizaba, en las que él participaba con la música de su guitarra vieja. Estas fiestas fueron designadas como rochelas, palabra con la cual se designaban las parrandas ruidosas socialmente inaceptables, a las que el alfarero invitaba a “mujeres”; más adelante en el expediente encontramos la posición social del artesano: no solo su profesión lo sitúa en los rangos bajos de la sociedad, también su etnia, pues era mulato “liberto” y además, “forastero”; este alfarero, con su etnia, sus compañías y sus actividades musicales de ocio, era presa fácil para un señalamiento social.

## Finale

Teniendo en cuenta esta información, podemos lanzar unas conclusiones provisionales que pueden servir para profundizaciones futuras.

Al analizar las variadas actividades musicales que tenían lugar en la Villa de la Candelaria se puede observar que la esfera musical no estaba tan diferenciada de los otros aspectos vitales de su sociedad; la música hacía parte de la rutina, fuera como opción laboral, actividad espontánea, distinción social o herramienta ritual. Estas diversas apariciones de la música nos indican escenarios variados en los que la música era catalogada: bailes, bailes indecentes, bundes, cantos ilícitos, rochelas; estos nombres nos hablan de unas prácticas comunes, pues el hecho de clasificar la música nos pone ante un escenario en el que la práctica musical tiene una presencia constante en el mundo, lo conforma junto a otras expresiones vitales a la vez que las subraya. Como en los rituales de las fiestas patronales en los que toma arte y parte de ese lenguaje no verbal —el de toda la parafernalia festiva— que se despliega en la escena de la celebración, una escena en la que los valores sobre los que se construye la sociedad celebrante son repetidos, objeto de enseñanza y objetivo del adoctrinamiento sutil que puede caracterizar a una fiesta (López Cantos, 1992).

Se revela entonces una compleja imposición cultural, construida entre las tres tradiciones musicales: la experiencia urbana y el rol que en la experiencia urbana colonial tuvieron las músicas coloniales, que podrían ser vistas como músicas co-

---

<sup>25</sup> AHJM, documento 5685, *Causa criminal contra Pedro José Caicedo y Aramburu, liberto y de ofizio alfarero*, año 1798.

lectivas, como prácticas surgidas de la actividad de varios grupos que compartieron un espacio en una sociedad que se veía a sí misma como un conjunto de colectivos, aunque aplicar esto a la sociedad del Medellín colonial parezca problemático, ante una documentación que apenas aporta una actividad musical con la distinción étnica de su realizador<sup>26</sup>. Este problema cobra más relieve si se asocian directamente unas prácticas culturales a unos grupos socioétnicos, homologándolos y estableciendo así unas relaciones rígidas de representación entre prácticas culturales y sujetos (Vila, 2001), sin espacio alguno para compartir o negociar el capital cultural.

Los estudios sobre la vida social colonial han demostrado que la sociedad colonial fue demasiado compleja, con varios niveles y espacios de separación y de fusión entre sus miembros; tales espacios daban como resultado unas intrincadas dinámicas de relación y de designación que producían una convivencia que, en cada ambiente, tuvo sus diferencias y tendencias particulares, con sistemas de representación que podían entrecruzarse e indicar un profundo nivel de convivencia, más allá de las distinciones étnicas preliminares. Por lo tanto, el contar para el caso de la práctica musical en el Medellín colonial con solo una referencia étnica asociada a una práctica musical,<sup>27</sup> no puede tomarse como el indicativo de la ausencia de otros grupos culturales y de sus prácticas musicales, o como el antagonismo cerrado entre ellos y sus prácticas. El análisis documental muestra que la sociedad medellinense colonial constaba de varios grupos, pero que sus dinámicas se habían desarrollado de tal manera que sus distinciones funcionaban en determinados momentos y con determinados medios; muestra que en los momentos musicales se creaban y re-creaban relaciones sociales, que en la Colonia eran relaciones de jerarquía en las que se expresaban las reglas que unían a la comunidad. Por lo tanto, el silencio de otras designaciones no puede tomarse como no-existencia, sino como un tipo determinado de relación sociomusical, en la cual sus elementos podían estar integrados en una cotidianidad o tan alejados de esa cotidianidad, que no se tienen por existentes.

En cuanto a los músicos populares encontrados en los documentos coloniales investigados, el hecho de que se trate de músicos no académicos no significa que no hayan tenido una disciplina de trabajo y de agrupamiento o que no hayan tenido unas reglas para ejercer su profesión. En este ambiente de economía del rebusque, en el que un individuo debía ingeniárselas para mantenerse con algo de decoro, la música se convirtió en otra actividad económica más, enfrentada con la mentalidad práctica que se aplicaba al resto de las actividades de subsistencia y unida a la ausencia de una institucionalidad educativa que propagara una cultura del libro y del

---

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> *Ídem.*

tiempo dedicado a la lectura y al estudio teórico. El gremio de músicos populares del viejo Medellín estaba entonces alejado de la cultura que la letra impresa implica, y su práctica musical estaba encerrada geográfica y culturalmente, sin oportunidad de recibir nuevas técnicas o medios que renovaran los usos ya conocidos. Eso no significa que la práctica se haya estancado, significa que los músicos del Medellín colonial pudieron haber usado otros dispositivos, otros tipos de memoria y de aprendizaje para asegurar la continuidad de la práctica en aquellos sujetos a quienes enseñaban; en la práctica musical secular de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria se utilizaron otras lógicas de construcción.

Estas condiciones de existencia para la práctica musical aún persisten en nuestra sociedad actual, conviviendo con los estudios musicales académicos establecidos durante el siglo XX. Esta coexistencia cultural nos indica una disposición social hacia los cambios educativos, políticos y económicos; la música nos muestra entonces mucho más que modas o figuras apolíneas: es otra arma de comprensión para tratar de asir la intimidad de una sociedad en sus expresiones culturales.

## Fuentes documentales

Archivo Histórico de Antioquia.

Archivo Histórico de Medellín.

Archivo Histórico y Judicial de Medellín.

## Bibliografía

Adorno, Theodor. 2000. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

Aretz, Isabel (relatora). 1983. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.

Ariño Villarroja, Antonio. 1992. *La ciudad ritual; la fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.

Ayats, Jaume. 2002. "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación". En *Trans*, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/ayats.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ayats.htm), consulta realizada el 10 de febrero de 2005.

Baumann, Max Peter (ed.). 1996. *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana.

Bermúdez, Egberto. 1992. "El poder de los sonidos, el lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuani". En *Revista de la Universidad Javeriana*, julio, 5586.

Bermúdez, Egberto. 1994. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música.

Carvalho de, José Jorge. 2002. "Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental". En *Trans*, junio, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/carvalho.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/carvalho.htm), consulta realizada el 10 de febrero de 2005.

- Ceballos Gómez, Diana Luz. 2002. *Quyen tal haze que tal pague: Sociedad y prácticas en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Claro, Samuel. 1970. "La música virreinal en el Nuevo Mundo". En *Revista Musical Chilena*, enero-marzo.
- Colmenares, Germán. 1997. "La formación de la economía colonial (1500-1740)". En José Antonio Ocampo (comp.), *Historia económica de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Corcuera de Mancera, Sonia. 1994. *Del amor al temor: borrachez, catequesis y control en la Nueva España (1555-1771)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dickson Wilson, Andrew. 1992. *The Story of Christian Music: From Gregorian Chant to Black Gospel, an Illustrated Guide to All the Major Traditions in Worship*. Oxford: Lion.
- Downs, Philip G. 1992. *La música clásica, la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal.
- Escobar Guzmán, Brenda. 2002. *La fiesta de la Virgen de la Candelaria en el Medellín colonial*. Ponencia en el Primer Foro de Estudiantes de Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Goffman, Erving. 2001. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Ardila, Daniel. 2003. *La sangre cuenta; una historia de la provincia de Antioquia, 1750-1541*. Tesis de pregrado en Historia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Jaramillo Uribe, Jaime. 1989. "Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII". En Jaime Jaramillo Uribe, *Ensayos de historia social I: La sociedad colonial*. Bogotá: Tercer Mundo.
- López Cantos, Ángel. 1992. *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid: Mapfre.
- Mahecha, Esperanza y Melba Monroy. 1983. *La educación en la etapa colonial en Colombia*. Trabajo de grado para la Especialización en Pedagogía y Administración Educativa, Departamento de Pedagogía, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.
- Mayor Mora, Alberto. 2003. *Cabezas duras y dedos inteligentes, estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Medellín: Hombre Nuevo.
- Navarrete, María Cristina. 2003. "Los palenques. Reductos libertarios en la sociedad colonial, siglos XVI y XVII". En *Memoria y Sociedad*, abril, 14, 7.
- Picotti, Diana V. 2003. "Algunas consideraciones acerca de la narrativa rítmica negroafricana". En *Memoria y Sociedad*, noviembre, 15, 7.
- Rodríguez, Pablo. 1992. *Cabildo y vida urbana en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia.



- Silva, Renán. 1996. "La educación en Medellín durante el siglo XVIII". En Jorge Orlando Melo (ed.), *Historia de Medellín*, tomo I. Bogotá: Compañía Suramericana de Seguros.
- Silvestre, Francisco. 1797/1988. *Relación de la Provincia de Antioquia*. Transcripción, introducción y notas de David J. Robinson. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Small, Christopher. 1999. "El musicar: un ritual en el espacio social". En *Trans*, enero, 4. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm), consulta realizada el 10 de febrero de 2005.
- Stevenson, Robert. 1990. "La música en la América española colonial". En Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, tomo IV. Barcelona: Crítica.
- Twinan, Ann. 1985. *Mineros, comerciantes y labradores: las raíces del espíritu empresarial en Antioquia 1763-1810*. Medellín: FAES.
- Vila, Pablo. 2001. "Música e identidad; la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini (coords.), *Cuadernos de nación, músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre-Uniandes.
- Zabaleta, Nicanor. 1988. *El arpa en España de los siglos XVI al XVIII, antecedentes históricos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

# ***De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970\****

Hugues Sánchez Mejía\*\*

## **Resumen**

En este artículo se muestra la manera en que una expresión musical de la región Caribe cambia con el paso del tiempo y se transforma, al mismo tiempo que recibe influencias externas e internas. Se señala, entonces, cómo los *bundes* derivan en *cumbiambas*, y estas en el *merengue* como ruedaailable; posteriormente desaparece el elemento de la danza, quedando solamente su música, la cual se establece en 1967 como uno de los cuatro ritmos del *vallenato* dentro del canon de la elite de Valledupar. Hasta el año de 1945 no existía una música que se denominara como *vallenata*; luego los *paseos* tomaron el nombre de *vallenatos* y se fueron consolidando como el ritmo comercial dominante. En este proceso de homogenización contribuyeron la industria discográfica y el rol de personajes públicos como el, para la época, periodista del diario *El Herald*o de Barranquilla, Gabriel García Márquez.

La modernización de la música popular y la introducción de un nuevo contexto, creado e inventado por la elite de la ciudad de Valledupar, a partir de la segunda mitad del siglo XX, ayudarían al proceso de desaparición de la memoria del merengue como rueda de baile y a su posterior crisis, desde la década del 70, como variante rítmica.

La música campesina o popular no es estática, sino, por el contrario, es dinámica, está en permanente transformación, se articula a eventos aailables precisos (religiosos, fiestas patronales, celebraciones familiares, fiestas patrias, etc.) y, de igual manera, evoluciona en correspondencia con el cambio del sustrato cultural e histórico en donde se desarrolla. Así por ejemplo, hacia 1950, cuando surge e irrumpe la industria discográfica, el merengue muda hacia una nueva condición. Desde ese momento, su uso

---

\* Para la elaboración de este ensayo fueron de suma importancia las anotaciones de Mauricio Pardo, a quien agradezco sus valiosas opiniones.

\*\* Hugues R. Sánchez Mejía es Historiador de la Universidad Industrial de Santander. Diplomado en Estudios Avanzados en Historia de América Latina y Candidato a Doctor en Historia de América Latina, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

es diferente, deja de ser un baile para sobrevivir sólo como expresión musical en el marco de la industria cultural llamada festival vallenato.<sup>1</sup>

Ahora bien, el tema de la música popular o campesina en el Caribe colombiano ha sido parcialmente estudiado en los últimos años.<sup>2</sup> Haciendo un balance somero al respecto, podemos identificar dos tendencias bien diferenciadas. Por un lado, una perspectiva instintiva y emocional que no se apoya en las herramientas conceptuales y metodológicas de las ciencias sociales modernas; dominada por folcloristas, ex presidentes, autodidactas, periodistas, poetas, abogados y algunos sociólogos y filósofos que aún no han escapado de la prisión folclorista instaurada en nuestro país por la República Liberal.<sup>3</sup> Por otro lado, y en oposición a la anterior, se encuentran los trabajos de sociólogos, antropólogos, historiadores, lingüistas y musicólogos que conciben el evento musical como un producto cultural que tiene su propia historicidad y desarrollo social.<sup>4</sup>

Es precisamente desde esta última perspectiva que se aborda el estudio de la cumbiamba o merengue, un tipo de música y de danza conocido en la región durante la primera mitad del siglo XX. Dar cuenta de su historicidad, analizando la relación de esta dinámica con los cambios en el campo cultural y social de una subregión del Caribe colombiano es el objeto de nuestro ensayo. Concretamente, nos ubicaremos en el Magdalena Grande, unidad política y administrativa durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, y que hoy aglutina a los departamentos de Cesar, Guajira y Magdalena.

Volviendo a las dos tendencias predominantes en los estudios que se han ocupado de la evolución histórica de la música regional en el Caribe colombiano, resulta fundamental recoger otra de sus diferencias, puesto que estas comienzan a darnos elementos para desarrollar nuestros planteamientos. Así, la primera de las perspecti-

<sup>1</sup> A propósito de la noción de industria cultural, nacionalismos y cultura popular ver García Canclini (1989) y Rowe y Schelling (1991).

<sup>2</sup> Se puede consultar un buen balance sobre los estudios musicales en el Caribe colombiano en Nieves Oviedo (2006). También ver Sánchez y Martínez (2004).

<sup>3</sup> Velásquez (1947), Martínez Ubarnez (1991), Samper Pizano (1994), Rey Sinning (1997), Araújo Noguera (1998) y Gil Olivera (2005). Sobre la manera en que se consolidó la matriz "folclórica" en Colombia, Renán Silva señala que "la política cultural de la República Liberal constituyó una fase original en la construcción de una cierta representación de la cultura popular, representación que la piensa a través de una matriz folclórica, que la recrea como 'folclor' y como 'tipicidad', y que en buena parte el resto del siglo XX colombiano simplemente ha vivido de esa misma 'invención', de tal manera que gran parte de los estudios sobre la llamada 'cultura popular' son, desde esa época, tan solo un larguísimo comentario, con visos de repetición, de las posibilidades limitadas que ofrece la interpretación folclórica de la cultura, y esto a pesar de la posterior constitución de instituciones académicas y de grupos de intelectuales que, de manera formal, se localizan en una perspectiva de interpretación de las culturas populares en apariencia alejada de la matriz folclórica" (2005: 21).

<sup>4</sup> Ver González Henríquez (1989: 2-22), Posada Giraldo (1999a: 99-104), Nieves Oviedo (2003), Oñate Martínez (2003) y Carbo Ronderos (2004: 62-64).

vas arriba mencionadas propone a la música costeña como una herencia de carácter hispánico, africano o con raíces indígenas y resalta el supuesto carácter triétnico de la música, negando de paso el cambio histórico en cantos, danzas y en sus mismos intérpretes. La segunda de las posiciones, en la versión de George List y Egberto Bermúdez, apoya la existencia de un sincretismo que pasa por las formas de dominación española sobre negros e indígenas en la región Caribe y define cada “aporte” dentro del marco de una relación dominante-dominado, reconociendo y poniendo en escena la capacidad creadora de los dominados así como las posibles influencias externas. List define claramente esta relación de la siguiente forma:

De las tres culturas matrices que influyeron en el desarrollo del costeño, la hispano europea fue, sin duda, históricamente dominante. Dejó la huella más grande en Evitar y la región, dando la herencia de la lengua, la religión y, en alguna medida, las bases de la organización económica y política. Por otra parte, las contribuciones del negro africano y de los amerindios, deben verse en el *comportamiento personal y social*, y en particular, en las artes y oficios. Así la costumbre de que el hombre tenga más de una familia probablemente se basa en las prácticas polígamas de África, y aquella en la que los hombres se emborrachan en casi toda las festividades probablemente tienen sus bases en prácticas similares entre muchos grupos indígenas del norte de Sudamérica (List, 1994: 619). (Las cursivas fueron añadidas.)

En este caso nuestro argumento va encaminado a mostrar cómo se dio una primera fusión, durante todo el siglo XVIII, entre las tradiciones negras (esclavos) y blancas (esclavistas), y entre los negros y mulatos “libres” e indígenas.<sup>5</sup> De allí surgió el llamado *bunde*, variante de danza y música que, bajo la dominación española de la lengua y la política, se consolidó en las llamadas *rochelas* y en los intersticios urbanos de las ciudades coloniales. Variante que siguió su proceso normal de transformación, durante los siglos XIX y XX, recibiendo de paso las influencias externas, hasta dar origen a la cumbiamba o merengue. Todo esto posibilitado por la fuerza con que el sincretismo cultural se daba en las gobernaciones de Santa Marta y Cartagena, en donde la población denominada “libres de todos los colores” reproducía en los márgenes de ríos, haciendas, hatos y extramuros de ciudades y pueblos su *cultura*.

Este proceso fue registrado por funcionarios españoles, por miembros de la Iglesia Católica y por viajeros, durante la Colonia y la República, dejándonos una fuente valiosa para acercarnos a dichas manifestaciones y eventos. Los bailes cantados o bundes llamaron la atención del obispo De la Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII, quién los describió detalladamente:

---

<sup>5</sup> Al respecto ver Sánchez Mejía (2004).

Se hacen de noche en las calles, patios o plazas o en los campos. Los que concurren son indios, mestizos, mulatos, negros y zambos, y otras gentes de la inferior clase: todos se congregan de montón sin orden ni separación de sexos, mezclados los hombres con las mujeres, unos tocan, otros bailan y todos cantan versos lascivos, haciendo indecentes movimientos con su cuerpo (Bell Lemus, 1991: 157).

Y continúa señalando sobre los participantes del baile:

... en los intermedios no cesan de tomar aguardiente y otras bebidas fuertes, que llaman guarapo y chicha, y duran estas funciones hasta cerca del amanecer. Ya se dejan considerar las proporciones, que traen para el pecado, la oscuridad de la noche, la continuación de las bebidas, lo licencioso del paraje, la mixturación de los sexos y la agitación de los cuerpos, de todo lo cual han de resultar las fatalísimas consecuencias, que pueden inferirse (Bell Lemus, 1991: 157).

Ya en el siglo XIX, las impresiones fueron plasmadas por los viajeros extranjeros que pasaron por la región y observaron las danzas populares practicadas por las comunidades campesinas. Hacia 1825, por ejemplo, el sueco Carl August Gosselman, narraba la forma en que se desarrollaba un baile en el poblado indígena de Gaira:

Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines.

La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que sólo usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos.

A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular.

Mezclados a las canciones un negro indígena, acompañándose con una pequeña guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija (Gosselman, 1981: 55).

Holton, viajero inglés que pasó por la región en 1852, comenta que llegó a Calamar y:

Andando por el pueblo vi una luz que venía de la orilla del río y oí el extraño ritmo de un tambor acompañado por voces que, para el gusto de algunos, podrían ser cantos, pero para otros serían puros berridos. Había un gentío agolpado alrededor de una pareja bailando, pero me abrieron paso para que pudiera mirarlos. Miré las luces que provenían de las velas que iluminaban las mesas donde vendían bizcochos, golosinas y ron. Por su parte los bailarines, un negro viejo y una mujer, bailaban a la luz de la luna y en la danza adoptaban posturas interesantísimas. Ella bailaba suelta mientras los brazos del hombre la rodeaban sin tocarla y él intentaba seguirle el ritmo, agachándose un poco de tal manera que los brazos quedaron al nivel de la cintura de la mujer (Holton, 1961: 55).

Así las cosas, en los relatos anteriores encontramos, al igual que en la narración del obispo De la Madrid, cómo detrás de la “mixtura de los cuerpos” aparecen en escena lo híbrido, el sincretismo y la aculturación. Cada descripción gira alrededor de unos elementos comunes: los tambores, los versos, las ruedas y la participación de personas de ambos sexos provenientes del campesinado; pero igual se perciben cambios en los instrumentos, ya que en el evento de Gaira se introducen guitarras y maracas.

Siguiendo con la información ofrecida por los viajeros, resulta interesante la observación del francés Eliseo Reclus en su visita a la ciudad de Riohacha, hacia la mitad del siglo XIX. Le llamó la atención que “las fiestas nacionales se celebran ordinariamente con grandes bailes dados en la plaza pública”. Narraba que antes de iniciarse el festejo se daba “el levantamiento de postes, cepillado de tablas, amarrado de cortinas, extiende de guirnalda y despliegue de banderas”; para luego los danzantes girar “... alrededor de las columnas vestidas de follaje: las mujeres, vivas como cervatillos, corren, saltan y brincan sacudiendo al viento sus enormes cabellos entretejidos con flores y hojas...” (Reclus, 1992: 164). Aproximadamente treinta años después, Henri Candelier, también de nacionalidad francesa y quién visitó la misma ciudad, nos describe de manera más precisa el baile enunciado por Reclus. Sin embargo, previamente es necesario mencionar las alusiones sobre la música y las danzas que el mismo Candelier realizó en el trayecto que recorrió entre Barranquilla y la península de la Guajira. Antes de llegar al puerto barranquillero el viajero refiere las fiestas y tertulias que se ofrecieron en el barco en que viajaba, señalando que:

Sobre el puente se forman los grupos, las conversaciones se inician; se pasea, se fuma, se extiende sobre su silla a leer, soñar o dormir y mientras que en la sala los aficionados tocan el piano y en el fumadero algunos juegos se establecen. Por la noche, se toca música y todo el repertorio de canciones conocidas. Se organizan pequeños bailes familiares, si se tiene suerte de viajar en compañía de algunas jóvenes damas. No es de sorprenderse ver hasta coquetear. El mar tiene de esas virtudes que vuelven a los señores muy amables (Candelier, 1994: 13-14).

Lo anterior nos muestra hasta qué punto la música, y por consiguiente su propagación, era relativamente fácil a finales del siglo XIX. Extranjeros que llegaban al Caribe colombiano propiciaban el intercambio cultural y, posiblemente, introducían melodías e instrumentos musicales. Igualmente se percibe cómo las fiestas o danzas son incorporadas en la imaginaria de la construcción de la nacionalidad. Ya en Barranquilla, el viajero se asombraba de encontrar que: “En todas partes oí tocar piano, valeses principalmente, ‘Indiana’, ‘La Vague’, ‘Faust’, etc... Para mi gran sorpresa, oí hasta el aire ‘En revenant d’la revue’. ¡Cuántos pianos, por Dios, cuántos pianos!” (Candelier, 1994: 22).

Mientras que en Santa Marta, después de sufrir los rigores del clima, los mosquitos y criticar algunas costumbres de los raizales, comentaba sobre la actividad nocturna de la ciudad y su visita al bulevar:

Es el bulevar del sitio. Y allí es donde los días de música, pues hay música el jueves y el domingo a las ocho de la noche, si mis recuerdos no me engañan, en ese sitio, digo, los personajes importantes se dan un baño de popularidad en compañía de sus familias. Todo el mundo parece coincidir en que es divertido. Tengo la misma opinión, es divertido... para los que miran.

En la misma ciudad, después de días de aburrimiento, fue invitado a un baile local donde se festejaban los dieciocho años de una niña de la sociedad samaria y del cual escribe:

Nos pusimos a bailar. La orquesta estaba compuesta de dos violines, dos mandolinas, una o dos flautas.

La contradanza es casi desconocida; únicamente la polka y el valse alternaron en la velada.

Las jóvenes samarias son muy graciosas bailando.

Sus aires de danza tienen una melodía particular, alguna cosa de ternura y melancolía, alguna cosa de lágrimas y caricias, un ritmo suave y lento, un acento turbador en una palabra (Candelier, 1994: 33-34).

Al llegar a la ciudad de Riohacha, las descripciones eran diferentes a las de las dos ciudades capitales costeñas. La queja constante sobre las actividades, las costumbres y el desorden de la ciudad se intercalaba con relatos sobre una cultura que chocaba con los ideales europeos del visitante. Lo cierto es que el francés llama la atención sobre las diferencias, quizás tenues, entre los habitantes de la zona costera del Caribe colombiano y la forma como asumían la música popular de acuerdo a su clase social. Igual sucedía con las danzas. Volviendo al relato del viajero encontramos que en Riohacha las fiestas religiosas eran acompañadas con bandas musicales y, una vez terminadas las ceremonias, los habitantes de la ciudad se congregaban y armaban

bailes típicos. Uno de estos bailes era el de la “cubiembra”, al cual describía como “la diversión favorita de la clase pobre”, al respecto apuntaba:

La “cubiembra” es la danza de los obreros danza absolutamente indígena. Quiero hacer aquí una descripción precisa para no quitar nada de su carácter, de su pintoresca originalidad; única en su género.

Para hacerme entender lo mejor posible, trataré de trazarla en forma sucinta en este cuadro:

En primer lugar, no hay salón de baile; todo sucede al aire libre, en una plaza; no hay cercas ni trabas.

Imagínense ahora, un poste hundido en la tierra, un pequeño mástil de 2,50 metros de altura, encima del cual ondea el pabellón colombiano; más abajo, alrededor del pabellón y contra el mástil, tres o cuatro linternas suspendidas.

Es el escenario en toda su sencillez.

Hacia las 8 de la noche, tres músicos vienen a apoyarse contra el poste, un hombre con un acordeón, otro con tambor y otro tocando “guacharaca”.

Preludian algunos aires, es la invitación. Todo el mundo conoce el acordeón, importado de Alemania, los tambores o mejor dicho el tamboril, tiene esa particularidad en su forma de cono truncado y tiene una sola piel: es algo parecido al instrumento de los negros de la Martinica. También se coloca entre las piernas y se toca con las manos.

“La Guacharaca” no se parece a ningún otro instrumento con el que se lo pueda comparar.

Es un pequeño tallo de madera, plana, de una caña y de dos dedos de largo, cubierta con una delgada placa de hierro o de cinc con dientes en forma de sierra, con muescas parecidas a una cremallera si usted prefiere.

Con la mano izquierda se sostiene ese bastón, mientras con la derecha armada de un pequeño pedacito del tamaño y grueso de un lápiz, raspa el instrumento subiendo y bajando.

Tan pronto la música sigue un ritmo, se ven desfilar hombres y mujeres en grupos, los hombres en mangas de camisa, las mujeres llevando velas prendidas y “cucuyos” o gusanos de luz en el cabello y el talle.

Inmediatamente las mujeres excitadas por esa música que les es favorita, se ponen a revolotear alrededor del mástil, deslizándose sobre el suelo, con un ligero movimiento rítmico, lascivo, de vaivén para adelante y atrás, del vientre, de las caderas y del talle: los hombres al frente de ellas ejecutan el mismo movimiento.

Esas mujeres revoloteando así, iluminadas por la luz de lámparas y velas, me parecieron tener una expresión feliz, radiante.

Por momentos cantaban, me pareció verlas estremecerse, llevadas por esa ronda lánguida, por una emoción inconsciente, quién sabe, por una especie de satisfacción de los sentidos.

Ellas bailaron hasta el amanecer (Candelier, 1994: 59-60).

La descripción es bastante elocuente. En primera instancia, el acordeón era utilizado en la región en la década de los 80 del siglo XIX, adaptado a una danza popular.



En segundo lugar, para esta fecha ya existía una definición del baile que, posiblemente, se llamaba “cumbiembra” e incluía varios elementos de un fandango o de lo que hoy conocemos como cumbia. Llama la atención que los movimientos no eran fuertes e invitaban al francés a dedicar su atención a la suavidad del baile; y la referencia a las fiestas patrias. Con todo esto, se evidencian dos elementos que queremos destacar por cuanto dan cuenta del cambio y la innovación: los bailes de origen popular adoptaban nuevos instrumentos, como en el caso mencionado del acordeón, y tomaban giros y adaptaciones locales en toda la región Caribe, y para el caso que nos interesa, en la gobernación del Magdalena.

Ya entrado el siglo XX encontramos que la *cumbiembra* o *cumbiamba* pasó a ser *merengue*. Era este un eventoailable del Magdalena Grande, aunque igual parece que se desarrollaba también en áreas de Bolívar. Al mismo tiempo, se percibe cómo la difusión de estos eventosailables se daría con mucha fuerza en las áreas campesinas del departamento del Magdalena y en los arrabales de las principales ciudades de la región durante las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.<sup>6</sup> Hasta aquí hemos mostrado de qué manera el eventoailable que se originó en el siglo XVIII había iniciado un tránsito lento de adaptación en el triángulo formado por las ciudades de Riohacha, Tamalameque y Santa Marta.

Las imágenes que nos brinda Emirto de Lima hacia 1930, relacionadas con la cumbiamba o merengue y la música popular, nos muestran que los músicos locales participantes en esta danza se caracterizaban por la constante innovación y experimentación. De Lima señala que en los campos y los pequeños poblados donde se realizaban bailes populares en el Caribe colombiano

... tales como el bunde (a), los porros (b), la cumbiamba (c), y otros, existe una variedad inmensa de ritmos [...] Intervienen en estos bailes diversas clases de tambores (pequeños, grandes, regulares y de variadas formas), cuyo hábil manejo brinda constantemente nuevos ritmos y nuevas sensaciones a los bailadores ebrios de alegría y buen humor (de Lima, 1942: 9).

Aquí volvemos a tener datos sobre el manejo del tambor, su diversidad y uso y la aparición de “nuevos ritmos”. Ya específicamente sobre el baile y ritmo denominado merengue nos narra lo siguiente:

En algunos pueblos de Bolívar bailan y cantan el merengue, acompañado de tambor, gaita y acordeón. Es de los pocos bailes en que la mujer va en los brazos del hombre, porque en las otras danzas siempre va separada la pareja. Ordinariamente los versos del merengue se refieren a escenas campestres y agrícolas.

---

<sup>6</sup> Sobre la aparición del merengue en el Caribe ver Bermúdez (2004: 9-62).

Palomita pecho blanco,  
Llévame a tu palomero  
He sabido que estás sola  
Quiero ser tu compañero (de Lima, 1942: 76).

Relato que confirma dos cuestiones: el formato referido está conformado por tamborero, gaitero y acordeonero, lo cual evidencia que la gaita indígena también hacía parte de las variantes de formatos instrumentales de cumbiambas o merengues que se paseaban por la región; y la aparición clara en el evento bailable de versos del coplerío español, bajo la forma de cuartetos.<sup>7</sup> Así, habría que preguntarse si aquí ya existe una separación del merengue con respecto a la cumbiamba, situación que permitió la adaptación de los versos de origen hispano.

En este sentido, hay elementos que deben ser considerados para entender el sentido de la frase de Emirto de Lima sobre crear “nuevos ritmos”. A finales del XIX, los capuchinos, en un esfuerzo ingente por catequizar y evangelizar a los indígenas de los valles que conforman los ríos Cesar y Ranchería, crearon varias escuelas de enseñanza en los pueblos de Atanquez, San Juan del Cesar, Villanueva, Valledupar, El Paso y Nabusimaque; instituciones en las cuales se enseñaba español y que de esta manera difundieron las coplas españolas<sup>8</sup> (Arias, entrevista 2003). Además, para entender la fusión de tambor, gaita, acordeón y coplerío español es necesario conocer que, por ejemplo, en la ya mencionada población de Atanquez se desarrolló un tipo de música que, apoyándose en el mencionado coplerío español, creó las llamadas *palomas*,<sup>9</sup> que interpretadas con gaitas, también eran “tocadas” con acordeón. Al respecto Tomás Darío Gutiérrez señala: “Atanquez: fue quizás el principal centro de acordeoneros en la primera generación, contó con Abraham Maestre, José León Carrillo, Agustín Montero y muchos nombres de gran renombre...” (1992: 378)

Ahora bien, con la introducción de estos versos de origen castellano aparecería un nuevo elemento importante para entender el proceso de consolidación del merengue. Se trata de una innovación que reemplazó los versos usados en el evento bailable de los siglos XVIII y XIX por coplas nuevas que se asemejaban más a las famosas *saetas* que el poeta Antonio Machado compiló en cercanías a Sevilla en la España de finales

---

<sup>7</sup> Sobre el origen de las saetas, el rol de Antonio Machado y su difusión en Andalucía ver Aguilar Criado (1990).

<sup>8</sup> Sobre el rol de los capuchinos en la región de la Guajira ver Daza (2002).

<sup>9</sup> Al respecto consultar el disco compacto *Chicote y gaita. Antología música tradicional kankuama*. Valledupar: Fundación Festival Folclórico Sierra Nevada-Fundación E-Korúa, 1998; Reichel Dolmatoff (1948: 255), List (1989), Posada Giraldo (1999b: 237-249).

del siglo XIX y que, posiblemente, llegaron a la región gracias a los capuchinos y otras órdenes religiosas.

En cuanto a los acordeoneros, De Lima señala que estos músicos eran

... gente sencilla y por lo general sin ninguna cultura musical, tienen todos oídos maravillosos que les permiten asimilar y aprender con gran facilidad, apenas escuchan los discos y en las orquestas, trozos de piezas bailables y de otros géneros. Por eso todo acordeonero de la costa tiene dos repertorios: el que integra las canciones y coplas populares, y el otro que abarca valsos, polcas, mazurcas, pasillos, danzas y otros aires que figuran en la discoteca moderna (de Lima, 1942: 86).

Hasta aquí encontramos la aparición de un estilo de música popular o campesina que se diferenciaba de la música de los salones de ciudades como Barranquilla y Santa Marta, pero que también tomaba de estos mismos salones algunos ritmos de las polcas, los valsos y las mazurcas<sup>10</sup> (Castro, 1998). Por ello, es necesario reconocer que, tal y como anota Egberto Bermúdez, en la música popular se puede encontrar que si en ocasiones matrices y formas “musicales europeas usan instrumentos indígenas y africanos, en otras, matrices africanas han adaptado estilos musicales e instrumentos europeos” (2004). Así, siguiendo a Bermúdez encontramos que en la cumbiamba o merengue también participaban gaiteros y acordeoneros. Es decir, que sobre una misma matriz se utilizaban diversos instrumentos, en este caso gaitas y acordeón, y se insertaban, a la vez, las saetas. Estamos pues, ante el cambio y el movimiento constante. De esta situación da cuenta Tomás Darío Gutiérrez cuando señala que “[e]l merengue, la cumbia o la cumbiamba estuvieron pues, constituidos por una ceremonia festiva de rancia estirpe popular en donde gaiteros, tamboreros y guacharaqueros se situaban en un lugar adecuado para que los asistentes bailaran a su alrededor...” (1992: 336)

El mismo Tomás Darío señala que Vicente Solano, músico de Fonseca, al sur de la Guajira, le comentó en algún momento en la década de los 80 “... haber visto en su niñez merengues con carrizo, caja de doble parche y guacharaca...” (Gutiérrez, 1992: 337). Otro entrevistado por el mismo Gutiérrez en la población de Chiriguaná le expresó: “El merengue lo ha habido todo el tiempo, en mi juventud se tocaba con tambores, guacharaca y carrizo” (1992: 538).

De ese sincretismo cultural ya consolidado se encuentran referencias en el escritor Antonio Brugés Carmona (1940: 3), quién para la década de 1940 denominaba como “merengue” al evento bailable llamado “cumbiamba”:

<sup>10</sup> En entrevista realizada a Pepe Castro en el año 2002, este señalaba que los acordeoneros de la región de Manaure en el departamento del Cesar tocaban “mazurca, polcas y bambucos”.

El merengue del Magdalena es la más auténtica expresión de aquellas gentes comarcanas que lo han visto nacer, que han contribuido a su modelación y que sienten en él un lejano grito de abuelos marineros bebedores de trago largo, de abuelos negros jarochos y esforzados, y de abuelos indios supersticiosos y sufridos. El merengue se toca y se baila en casi todo el departamento del Magdalena, especialmente en la zona rural que queda entre la Sierra de los Motilones y la margen derecha del río Magdalena. Sus más altos exponentes —compositores, payadores, bailadores y bailadoras— se encuentran en la provincia de Valledupar y en las haciendas y caseríos de la montaña de Plato, Santa Ana, San Sebastián y El Paso (Brugés Carmona, 1940: 3).

El autor concluía diciendo que el merengue se “ejecuta con los siguientes instrumentos: acordeón, tambor hecho de tronco de árboles y parches de cuero de chivo, que los naturales llaman ‘caja’. Los músicos, que a veces trenzan el baile, se sientan en el centro y a su derredor las parejas bailan” (Brugés Carmona, 1940: 3).

Con este tipo de trabajos Brugés inauguró la tendencia a elucubrar sobre los orígenes de los bailes “costeños” y no ahorró esfuerzos para sentenciar que el merengue era un “[b]aile de ganaderos, [que] toma el círculo de los pueblos pastores y el tambor de los negros —modificados a la manera de una región— pero también recoge el acordeón marino y como para prevenirse de los mestizos transaccionistas adopta el abrazo en las parejas” (Brugés Carmona, 1940: 3).

En cuanto a las letras de las canciones asevera que el merengue es:

Satírico en sus estrofas [...] no reniega su parentesco español cuando dos galanes se disputan la supremacía en la improvisación que tiene como premio final los favores de las hembras. Limpio de la monotonía del “Baile del Millón” en el cual los abuelos indios lloran todo lo perdido, el merengue es como el filtro que le ha quitado la estridencia a la cumbia, ha hecho caso omiso de los vales vieneses, y ha dejado sólo una apretujada red de sentimientos expresados en la suave ondulación de las notas que suben y bajan como se estira y encoge el acordeón y cuando las duras manos de los gañanes golpean y soban sensualmente la piel brillante del tambor (Brugés Carmona, 1940: 3).

Antonio Brugés Carmona fue el primer intelectual de la región Caribe (conocida en la época como Costa Atlántica) en iniciar la construcción de unos *tropos* que valorizan los eventos o productos musicales de la población campesina y del bajo pueblo del Magdalena a partir de la utilización de los versos españoles. Igualmente, condicionado por su entorno político —era un liberal cercano a los intelectuales bogotanos que lideraron la aventura intelectual de la Revolución en Marcha—, se plegó a las exigencias de un modelo que aceptaba la valorización de la cultura popular a partir de sus nexos con España y no con su pasado indígena y africano (Gilard, 1986: 41-46; Sánchez y Santos, 2003). De allí que en 1940 sintiera satisfacción por el hecho de que el merengue hubiera avanzado y superado “la estridencia de la cumbia” y la monotonía de los bailes de indios “que lloran lo perdido”; y se atreviera a proponer

que, en adelante, el merengue se debía convertir en una “auténtica expresión musical de un pueblo” y “ocupe su puesto de honor entre las danzas populares de América, que los sociólogos empiezan a estudiar con dignidad”. Todo esto en el marco del despliegue que la República Liberal hacía para que la cultura popular hiciera parte de la nacionalidad, como señala Renán Silva (2005).<sup>11</sup>

Así, se empezó a construir un modelo o matriz folclórica que se caracteriza por privilegiar, en la música, la utilización del coplerío español en la Costa Caribe:

Y entre una y otra acordeonada, el cantor dirá amorosamente:  
Si querel que otro te quiera  
Deja que yo me muera...  
Que después de mis “nueve noches”  
Tiempo... tiempo te queda (Brugés Carmona, 1940: 3).

Esta realidad sobre el merengue no solo fue observada por Brugés Carmona; Consuelo Araújo Noguera, en su hermosa entrevista sobre la obra del músico y acordeonero “Chico” Bolaños menciona que en el barrio El Cañahuat, en la ciudad de Valledupar, específicamente en las casas de Rosa García y Lola Bolaños —consagradas cumbiamberas— se bailaban cumbiambas: “Entonces [...] eran un círculo gigantesco en el centro del cual se colocaban tres asientos: para el acordeonero, el cajero y el de la guacharaca; y el resto de la gente bailaba alrededor de ellos o se detenía” (Araújo Noguera, 1985: 6).

Estas descripciones poco se diferencian de las escritas por Candelier y por Brugés Carmona. Así mismo guardan semejanza con las que recuerdan hoy los campesinos y ancianos del espacio que cubre el triángulo entre Riohacha, en la Guajira, hasta Tamalameque, en el departamento del Cesar, y Santa Marta en la costa. Por ejemplo, Alejo Durán, importante compositor y acordeonero de El Paso, reconocía que: “Después de la puya se generalizó el merengue, y todo era merengue. Esa fue mi época. Por eso soy bueno en merengue” (Llerena Villalobos, 1985: 140). Esta tradición de merengues de Alejo provenía de su tío, el famoso negro “Mendo”.

En este sentido, una serie de entrevistas realizadas a los ancianos de la población de El Paso, hace más de una década, nos permiten percibir la importancia del meren-

---

<sup>11</sup> Sobre el surgimiento de la búsqueda de un alma nacional en las letras de música, coplas y refranes ver el sugestivo texto de Deas (2006). El autor señala que la gramática y la filología han sido “predominantemente conservadoras en Colombia”. Igualmente comenta que los autores de los cuadros costumbristas eran conservadores que pensaban que en los cuentos de “criadas” de los campesinos se encontraban cosas “incontaminadas y esencialmente españolas”. Y también que tenían miedo a la importación reciente: a los neologismos y los galicismos. Dice que esta idea llega hasta el año de 1950 y señala el caso de Lucio Pabón Núñez y su obra sobre el folclor de Santander (2006: 52).

gue o las cumbiambas dentro del corpus musical de la región del Magdalena. Estos entrevistados reconocían que lo que se denominaba como merengue era sinónimo de cumbiamba. Efraín Quintero, músico de El Paso, nos informaba que: “Cuando yo era niño ya había acordeones, pero había más gaitas. Los acordeoneros tocaban en las ‘cumbiambas’. Eso se ponían los tres en el centro y las mujeres y hombres bailaban dando vueltas. Así tocaban toda la noche hasta el amanecer. Nosotros decíamos: ¡Vamos a poné un merengue!” (Quintero, entrevista 1997).

Luis Enrique Martínez, importante acordeonero del sur de la Guajira, refiriéndose a recuerdos de conversaciones con su padre, contaba: “... mi papa no alcanzó a conocer el paseo ni el son, sólo tocaba merengue y puya...” Por otro lado, Jacinto Zapata, músico de la población de Valencia de Jesús, señalaba que en la década del 40 alcanzó a ver bailes llamados cumbiambas, que caracterizaba de la siguiente forma:

... no se ponían a decir que van a poner un baile, ino!, vamos a poner una “cumbiamba” o esta palabra también... un “merengue”... vamos a poner un “merengue”. Aquí en Valencia esas cumbiambas se hacían en cualquier casa que les provocara ponerlas, ahí con su acordeón su caja y su guacharaca... no bailaba la gente en la forma que bailan ahora, porque aquí vienen y hacen una tarimita por ahí, allí se monta el acordeonero y todos los del conjunto y la gente se riega a bailar, entonces no era así, ponían así como estamos el señor, usted y yo en un asiento aquí, el cajero su asiento, allá el guacharaquero su asiento, allá entonces la gente iban bailando dándole vuelta. Y bailaban dándole vuelta. Mujeres y hombres, claro, dándole vuelta a eso, así era que se bailaba (Zapata, entrevista 2003).

Al preguntársele sobre la posible diferencia entre la cumbiamba y el merengue respondió: “El nombre, porque era lo mismo, en la misma forma, era el nombre, na má se le diferenciaba. Cantaba el acordeonero, y tocaba el guacharaquero, y el cajero, y el acordeonero era el que tocaba y cantaba el mismo...” (Zapata, entrevista 2003)

Gnecco Rangel Pava describía este mismo baile, a finales de los años 40, en la población de Guamal, a orillas del río Magdalena y en cercanías a Mompo, de la siguiente forma:

Saca la música de la afinada nota del acordeón o del millo. Al igual que en la cumbia ocupan los músicos el centro del círculo, y las parejas se abren a su alrededor en orondos y acompasados ademanos, quedándoles [...] el mismo anillo de la cumbia. Coge el acordeonero o sillero la cúspide de la pirámide encaramándose en una mesa o taburete, y, en el suelo el tamborero se coloca en cuclillas ajustando entre las piernas las costillas del tambor; el que lo hace resonar con tal arte y maestría [...] El de la guacharaca, que es otro instrumento que se coge toda la calle cuando se quiere meter el entusiasmo en una cumbiamba. Con el filo de una costilla disecada de res o de cualquier otro animal de estas mismas proporciones, le sacan de los lomos de un gallinazo aquel acompasado charrasqueo, que allá se les va con las alegres panderetas en la bulla y compás [...] el acordeonero pone las piernas de sostén a la cabeza del

acordeón, y luego, con reposado continente, repliega el instrumento para echar coplas que entran suaves y acompasadas en las notas musicales [...] todas vienen de improviso y toman su móvil en cuanto sea de alabanza y comentario en ese entretenimiento [...] bailan en completa libertad, dejan las manos para prenderse del bailarín, [...] cada bailadora en brazos de su compañero... (Rangel Pava, 1948: 100).

Hasta aquí encontramos que hasta la primera mitad del siglo XX, bajo los términos de merengue o cumbiamba convergían tanto el evento bailable como un tipo de danza y un ritmo musical. Las letras eran de clara herencia hispana; como señala Brugés Carmona, posiblemente eran adaptaciones de saetas, y los instrumentos eran una adaptación de circunstancias locales. Así había gaita de palma, carrizo o caña de millo y/o acordeón. Fácil y frecuentemente convivían los dos instrumentos, gaitas y acordeones. En lo que se refiere a los idiófonos frotados se utilizaban tallos de caña o quijadas de animales. El baile estaba bastante cargado de sensualidad y se parecía también a un fandango español.

Si hasta 1950 el evento bailable llamado merengue sobrevivía como actividad cultural y era elogiado en la prensa nacional por Brugés Carmona y publicitado por Gnecco Rangel, debemos preguntarnos qué proceso o coyuntura social lo llevó a su desaparición. Un primer elemento específico fue la aparición de los fonógrafos y los acetatos. Al llevar las canciones a acetatos se le daba protagonismo al rol del acordeonero (recordemos que el merengue también se tocaba con gaitas y flautas de millo), y tenía lugar una separación entre la danza y los eventos donde se desarrollaba.

Alejo Durán, quien jugó un papel importante en este proceso, recordaba cómo había producido su primer acetato gracias a Germán Piñeres (uno de los patrones de Alejo en la hacienda *Las Cabezas*), quien lo llevó a Mompo para una Fiesta de Independencia. De allí siguió a Barranquilla para encontrarse con Víctor Amortegui (propietario de la disquera RCA Víctor), por recomendación de Luis Felipe Piñeres (Domus Libri, 1993: 95). El pago de la disquera a Alejo incluyó una parte en especie: un número determinado de acetatos que él mismo debía vender. Así, el cambio introducido por la disquera iba aparejado con la introducción de fonógrafos que iban a desplazar lentamente al evento bailable. En términos del poder adquisitivo de los campesinos costeños, varios estudios económicos han mostrado que en la primera mitad del siglo XX estos se beneficiaron de las múltiples bonanzas agrícolas de la región y del surgimiento de la agricultura comercial (Posada Carbó, 1998).

En este proceso de surgimiento de la industria cultural no participó solamente Alejo Durán, sino también “Pacho” Rada, Buitrago (quien había “saqueado” la tradición oral de la región de Valledupar en una visita que realizó en la segunda mitad de la década del 40), Crescencio Salcedo (víctima de “Toño” Fuentes), Luis Enrique Martínez,

Rafael Campo Miranda, Alberto Fernández y Rafael Escalona, entre otros. Aunque el análisis de esta etapa va más allá de los intereses de este ensayo, resaltaremos que a partir de la década del 50 las aguas parecen enturbiarse gracias a la aparición de un segundo elemento que daría la estocada final a la danza llamada merengue: el llamado *paseo vallenato*, que gracias en parte a la difusión que le dieron Rafael Escalona, García Márquez y el Grupo de Barranquilla se insertaba rápida y ágilmente en la industria discográfica y se robustecía a partir de la creación del departamento del Cesar y del Festival de la Leyenda Vallenata en 1967.

Los organizadores del festival incluyeron el merengue como música *vallenata* por el solo hecho de utilizar el acordeón y los versos o saetas, y de una manera muy hábil lo emparentaron con el *paseo*, los *sones* y la *puya*. Por ejemplo, sabemos que en Atanquez los gaiteros interpretaban sones, puyas, palomas y, como hemos mencionado, cumbiambas. Aquí es necesario insistir en que hasta el año de 1945 no existía una música que se denominara como vallenata; pero se percibe el surgimiento de los llamados paseos vallenatos. A este proceso de consolidación y a la vez homogeneización de las diversas variantes musicales contribuyó el surgimiento de la industria discográfica (los paseos ya tomaron el nombre de vallenatos y entraron al mercado discográfico a través de dos vías: Buitrago y Bovea y sus Vallenatos) y el rol del, para la época, periodista del diario *El Heraldo* de Barranquilla, Gabriel García Márquez.<sup>12</sup>

Dicho fenómeno de cambio fue percibido por el gran músico y acordeonero Alejo Durán, quien afirmaba que el período de consolidación del paseo no era su “época”, y también lo notaba con claridad un compositor como Leandro Díaz, quien fustigó a los *compositores modernos* en la década de los 80 por no saber “componer un merengue”. Decía Leandro en una canción titulada “El bozal”: “Los músicos de ahora, ya no quieren componer merengue, dicen que eso no vende...”

La realidad era esa, las casas disqueras empezaron a valorar comercialmente los denominados paseos vallenatos y relegaban el merengue al folclor, al pasado, a la vez que fosilizaban su uso, que ya había sido trastocado por la aparición del acetato y los fonógrafos, como señalamos en líneas anteriores. A partir de la década del 70, el ritmo disminuiría sensiblemente su presencia en los acetatos y solo viejos compositores grababan o “componían”<sup>13</sup> merengues. Pérez Arbeláez sentenciaba: “A medida que por el norte y por el sur va penetrando la carretera troncal de oriente, al paso que las compañías petroleras, las explotaciones agrícolas mecanizadas, las

---

<sup>12</sup> García Márquez fue el primer intelectual en dar en la prensa nacional el nombre de *vallenata* para la música de acordeón, y se convirtió en el mejor publicista de Rafael Escalona. Al respecto ver Sánchez Mejía (2005).

<sup>13</sup> En el lenguaje vernáculo en el Caribe colombiano “componer canciones” se toma en la acepción de realizar arreglos musicales.



radios y los cines se van apoderando de esas regiones [centro del llamado Magdalena Grande], germinan muchas riquezas, pero va muriendo también exquisita poesía” (Pérez Arbeláez, 1956: 12).

Dicha poesía era el coplerío español que se encontraba en la música regional y que empezaba a ser desplazado por una forma que se adaptaba rápidamente al engranaje de la industria discográfica: el paseo vallenato, otra de las tantas variantes musicales en la región. Así, el ritmo y la danza denominados merengue tuvieron su “época”, la primera mitad del siglo XX, y hoy solo quedan rastros de su ejecución en el recuerdo de campesinos que lo bailaron y disfrutaron en noches de parrandas y fiestas en los campos y áreas rurales del antiguo departamento del Magdalena. En este sentido, la tesis del profesor Bermúdez cuando afirma que una de las características fundamentales del vallenato se relaciona con su ejecución en un contexto tradicional, las llamadas *parrandas*, debe matizarse, y debemos más bien afirmar que se trata de un tipo de vallenato, el paseo vallenato.

La modernización de la música popular y la introducción de un nuevo contexto, creado e inventado por la elite de la ciudad de Valledupar<sup>14</sup> a partir de la segunda mitad del siglo XX, ayudarían al proceso de desaparición del merengue como baile y a su posterior crisis, desde la década del 70, como variante rítmica. Una mente amplia como la de Alejo Durán así lo percibió en la ciudad de Valledupar en el año de 1982, cuando relató a Alberto Salcedo Ramos una anécdota que no debe pasar desapercibida:

Ahora verá, le voy a contar un cuento: cuando Gabriel García Márquez vino a Valledupar como jurado del Festival Vallenato, me lo encontré un día en la casa de Hernando Molina, después de 25 años sin vernos.

No sé por qué tenía el temor de que Gabriel no se acordara de mí. Pero sí, vea, se acordó. Salió corriendo y me abrazó a mitad de camino y después de saludarme dijo que tenía día y medio de estar en la cuna del acordeón y era como si no hubiera oído tocar acordeón. Le contesté: “Bueno, están tocando los Zuleta”. “Sí, pero todavía no he encontrado el acordeón que a mí me gusta”, dijo él. Yo entendí lo que me quiso decir con aquellas palabras y enseguida me puse a entonar mis canciones viejas. Fue cuando una pareja se paró a bailar y Gabriel les dijo que no señores, la música de Alejandro Durán no es para bailar sino para oír, y los señores, que eran cachacos, se sentaron, creyendo que era cierto. Todavía no sé por qué Gabriel dijo eso. Debí ser un capricho suyo. Sí, debió ser eso (García Usta y Salcedo Ramos, 1994: 24-25).

Aún en la década de los 80 a Durán le parecía un exabrupto que la música no se bailara. Él, que sabía a qué había dedicado su vida, entendía que la música debía acompañarse de una danza. La idea de García Márquez no era un simple capricho, personajes como Rafael Escalona y Consuelo Araújo Noguera vendieron la idea de que el

<sup>14</sup> Quien más ha criticado este modelo ha sido Gilard (1993: 28-34).

vallenato en las parrandas no se bailaba, incluso negando un hecho inocultable en todos los departamentos costeños, desde “siempre”, y en todo el país: desde la música de acordeón hasta el bambuco han sido bailables, ya fuera en las ruedas de merengue o en cuanta fiesta popular o familiar existiera. Como vimos anteriormente, Araújo sabía de un eventoailable en las goteras de la ciudad de Valledupar, y dado que el evento que ella conocía y en el cual posiblemente participaba tenía al acordeón dentro de los instrumentos principales, decidió incluirlo dentro del esquemático marco de los llamados aires vallenatos. Así, el evento de danza llamado merengue terminó, a partir de la creación del Festival de la Leyenda Vallenata, descontextualizado, y el ritmo apenas sobrevive ante el engranaje de la música comercial.<sup>15</sup>

Con el paso del tiempo desapareció el merengue como baile y hoy solo nos quedan descripciones poéticas como la de Gnecco Rangel Pava, quien complacido se extasiaba en su pueblo natal cuando veía “... aquel grueso anillo de senos que vibran como delicados tanganellos, de caderas que tiemblan al compás de la música y de brazos y pantorrillas...” (1948: 94). Ese era el merengue o la cumbiamba del Magdalena Grande.

## Entrevistas

Arias, Rodolfo, entrevista realizada en Atanquez, junio de 2003.

Castro, Pepe, entrevista realizada en Valledupar, 2002.

Quintero, Efraín, entrevista realizada en El Paso, junio de 1997.

Zapata, Jacinto, entrevista realizada en Valencia de Jesús, mayo de 2003.

## Bibliografía

Aguilar Criado, Encarnación. 1990. *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Araújo Noguera, Consuelo. 1998. *Escalona, el hombre y el mito*, 2ª edición. Bogotá: Planeta.

Araújo Noguera, Consuelo. 1985. “Juglares del Vallenato (2). La estirpe de los Bolaños”. En *Magazín Dominical de El Espectador*, diciembre 15, 142, p. 6.

Bell Lemus, Gustavo. 1991. *Cartagena de Indias: de la Colonia a la República*. Bogotá: Simón y Lola Guberek.

---

<sup>15</sup> Respecto a la recreación de una tradición y el uso político de la música popular por parte de la elite de Valledupar, Egberto Bermúdez da una imagen teleológica al fenómeno de la construcción de una identidad en la región de Valledupar, y no observa roles importantes externos y económicos que permitieron que se diera este fenómeno (Bermúdez, 2006: 476-516). Consuelo Araújo Noguera siempre criticó a las casas disqueras que poco o nada aceptaban la imposición del canon vallenato.

- Bermúdez, Egberto. 2004a. "¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica". En *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, IX, 9: 9-62.
- Bermúdez, Egberto. 2004b. "¿Qué es y qué no es vallenato?". En Hugues R. Sánchez y Leovedis Martínez (eds.), *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*. Valledupar: Unicesar.
- Bermúdez, Egberto. 2006. "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas". En Catedral Ernesto Restrepo Tirado, *El Caribe en la nación colombiana* (pp. 476-516). Compilación: Alberto Abello Vives. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Brugés Carmona, Antonio. 1940. "Crónicas de la costa. El merengue, danza típica del Magdalena". En *El Tiempo*, enero 21, 2ª sección, p. 3.
- Candelier, Henri. 1994. *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá: Gobernación de la Guajira - Ecoe.
- Carbó Ronderos, Guillermo. 2004. "Tambora: baile cantado en el Caribe colombiano". En *Revista Internacional Magisterio*, junio-julio, 9: 62-64.
- Castro, Pepe. 1998. *Crónicas de la Plaza Mayor*. Bogotá: Cargraphics.
- Chicote y Gaita. *Antología música tradicional kankuama*. 1998. Disco compacto. Valledupar: Fundación Festival Folclórico Sierra Nevada - Fundación E-Korúa.
- Daza, Vladimir. 2002. *Los orfelinatos de Dios y la cultura wuqyuu*. Reporte de investigación inédito. Bogotá: ICANH.
- Deas, Malcolm. 2006. "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia". En Malcolm Deas, *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literaturas colombianas*. Bogotá: Taurus.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Usta, Jorge y Alberto Salcedo Ramos. 1994. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe.
- Gil Olivera, Numa Armando. 2005. *Mochuelos cantores de los montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire, volumen II*. Bogotá: Kimpres.
- Gilard, Jacques. 1986. "Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea". En *Huellas*, diciembre, 18: 41-46.
- Gilard, Jacques. 1993. "¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". En *Huellas*, abril, 37: 28-34.
- González Henríquez, Adolfo. 1989. "La música costeña en la tercera década del siglo XIX". En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26, 19: 2-22.
- Gosselman, Carl August. 1981. *Viaje por Colombia. 1825 y 1826*. Bogotá: Banco de la República.

- Gutiérrez, Tomás Darío. 1992. *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Holton, Isaac F. 1981. *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Bogotá: Banco de la Republica.
- Lima, Emirto de. 1942. *La música en Colombia. Folklore colombiano*. Barranquilla: edición del autor.
- List, George. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de la Academias Colombianas - Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- List, George. 1989. "Introducción a la música folclórica de la Costa Atlántica colombiana". En *Huellas*, 22: 39-45.
- Llerena Villalobos, Rito. 1985. *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Martínez Ubarnez, Simón. 1991. *Evolución literaria de la canción vallenata*. Valledupar: Banco de la República.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2006. "Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano". En Aarón Espinosa Espinosa (ed.), *Respirando el Caribe. Memorias del II Encuentro de Investigadores sobre el Caribe colombiano*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano - Colciencias.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2003. *Vislumbres del Caribe: iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias*. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Oñate Martínez, Julio. 2003. *El abc del vallenato*. Bogotá: Taurus.
- Pérez Arbeláez, Enrique. 1952. "Insinuación folclórica del departamento del Magdalena". En *Revista Colombiana del Folklore*, I, 1.
- Posada Carbo, Eduardo. 1998. *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*. Bogotá: El Áncora - Banco de la República.
- Posada Giraldo, Consuelo. 1999a. "Coplas y cantos de vaquería en la zona de Mompo". En *Aguaita*, noviembre, 2: 99-104.
- Posada Giraldo, Consuelo. 1999b. "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de la identidad". En Seminario Internacional de Estudios del Caribe, *IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias* (pp. 237-249). Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.
- Rangel Pava, Gnecco. 1948. *Aires guamalenses*. Bogotá: Kelly.
- Domus Libri. 1993. *Alejandro Durán. Su vida y su música*. Investigación, trabajo de campo y redacción: Arminio Mestra Osorio y Albio Martínez Simanca. Incluye cuatro discos compactos. Bogotá: Domus Libri.
- Reclus, Eliseo. 1992. *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Colcultura.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. 1948. "La marimba atanquera". En *Revista de Folklore*, julio, 3.

- Rey Sinning, Edgar. 1997. *Apuntaciones para un estudio del carnaval samario*. Santa Marta: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Magdalena.
- Rowe, William y Vivian Schelling. 1991. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Conalcuta - Grijalbo.
- Samper Pizano, Daniel. 1994. "Leandro Díaz, el rey del merengue". En *Credencial*, abril, 89: 10-23.
- Sánchez Mejía, Hugues R. 2005. "*Cien años de soledad es un vallenato*". *Gabriel García Márquez y la música de acordeón*. Informe inédito. Bogotá: Ministerio de Cultura, Programa de Concertación.
- Sánchez, Hugues y Leovedis Martínez (eds.). 2004. *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*. Valledupar: Unicesar.
- Sánchez Mejía, Hugues y Adriana Santos Delgado. 2003. "Identidad, nación y música regional: entre la divulgación y la nacionalidad. El caso de Antonio Brugés Carmona". En *Aguita*, 9.
- Silva, Renán. 2005. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.
- Velásquez, Atilio. 1946. *El padre de la Victoria Liberal y el autor de la derrota*. Bogotá: Kelly.

# La “chisga musical”: avatares de una práctica social en Bogotá\*

Beatriz Goubert Burgos\*\*

*Ganga, gran chisga; casa en San Mateo, sur de Bogotá, precio súper bueno; casa de dos niveles, tres habitaciones, baño, cocina, patio, lavadero, gas natural, todos los servicios, excelente precio, no pierda esta oportunidad; llame ya al 2491641 o al 310 2616750 Nancy o Ximena. www.mundoanuncio.com, 8 de noviembre de 2005*

## A manera de introducción

Al husmear en las prácticas musicales bogotanas sorprende la desproporción entre el vasto rango de fenómenos musicales y el escaso análisis social realizado sobre ellos. Tratando de generar formas de comprender tan diversas prácticas, y desde el trabajo etnográfico con estudiantes de música, surge mi interés por una práctica particular muy difundida y controversial en el medio sonoro: la *chisga*. En esta forma particular de actividad laboral de corta duración y alta inestabilidad, los músicos ofrecen sus servicios para eventos sociales, o para restaurantes u hoteles, haciéndose con ello *chisgueros*.

En este ensayo se entiende dicha práctica como un fenómeno social y se analiza su dimensión sonora, considerando el contexto donde se articula, una descripción básica de actores, escenarios, repertorios, y un análisis de dos de sus características articulantes: la oportunidad y la remuneración. A partir de esta descripción se intenta responder: ¿por qué la *chisga* es practicada de manera muy amplia por los músicos, al tiempo que recibe una aguda crítica por parte de algunos sectores académicos? La respuesta a tal pregunta supone la consideración de un marco más amplio, aunque pretencioso: la historia social de la música en Occidente. Partiendo de la dicotomía presente en diversos momentos de la música como expresión del alma y la música como objeto de trabajo del músico, se pasa a explorar con mayor profundidad este

---

\* Quiero agradecer de manera especial el continuo apoyo de varios colegas que posibilitaron que este texto, originalmente presentado como ponencia al Congreso de Antropología 2005, llegara a este punto de evolución: Eliécer Arenas, Santiago Niño, Gloria Zapata y Carlos Páramo.

\*\* Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Externado de Colombia.

antagonismo en el campo artístico, y siguiendo la formulación del concepto de campo de Pierre Bourdieu se examina una escena especialmente representativa de tal guerra de subcampos: los músicos académicos, empleados del Estado, enfrentados con músicos no formales. Siguiendo tal oposición, se examina el precepto estético de la chisga, la imitación. De un chisguero se espera, no que presente repertorio propio, temas inéditos, ni mucho menos versiones arregladas, sino por el contrario, que esté en capacidad de interpretar los “temas de moda”: *que suene como Juanes*, por ejemplo, a pesar de no serlo. Para la revisión de este fenómeno desde la perspectiva de la copia fiel del modelo, se remite a un movimiento musical que ha tomado mucha fuerza en el panorama de la llamada música culta, el movimiento de música temprana, que tiene como precepto el de reconstruir el pasado sonoro *tal como sucedió*.

## ¡Shhh! Tengo chisga esta noche

El uso común del término bogotano *chisga* ayuda a comprender algunas de las características del motivo sonoro eje de este texto, la chisga musical. El ejemplo de bienes raíces ilustrado en el epígrafe señala la importancia de la chisga como oferta especial, como ganga, así como la necesidad de una mediación monetaria que posibilite la transacción. Pero del uso sustantivado del agente inmobiliario que en su aviso caracteriza su oferta como *chisga* al uso que hace el músico para destacar su quehacer y su acción, al convertirlo en el verbo *chisguitar*, hay un trecho que alerta para ralentizar la reflexión. Ahora bien: ¿qué es chisguitar?

En un primer momento, chisguitar implica una ocasión performativa para el músico, acompañada de una retribución económica; en este sentido, la chisga estaría caracterizada por oportunidad y remuneración. Por lo tanto, todas las ocasiones musicales donde estas dos variables están presentes serían consideradas como chisgas. Los músicos entrevistados, sin embargo, son claros a la hora de establecer distinciones: tocar en un hotel es una chisga, pero tocar en una biblioteca local no. Aun cuando ambos escenarios cumplen con las condiciones estipuladas, ¿en qué radica la diferencia? Para avanzar hay que concentrarse en la chisga musical, que además de estas similitudes con su acepción más popular presenta una particularidad fundamental que la distingue: su estética, que atraviesa las fronteras entre los géneros musicales (aquí no importa si se habla de salsa, de repertorio clásico o de música instrumental) imponiendo su canon particular, el de la imitación, por medio de la articulación de redes de músicos muy inestables que se configuran de acuerdo a las demandas del cliente.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para una revisión detallada de la forma de configuración de los grupos y las redes de chisgas, ver: Zapata, Goubert y Maldonado (2004).

Para entrar en materia se deben analizar las implicaciones de esta práctica musical así caracterizada, en el proceso formativo de un grupo de estudiantes de música de una universidad pública bogotana.

Dos de los atractivos para que los estudiantes busquen con insistencia la oportunidad laboral de la chisga son las ventajas musicales que ofrece y la retribución económica que la atraviesa. Los estudiantes de la Universidad Pedagógica señalaban que la chisga permite aprender a tocar música en público, supliendo así la carencia de escenarios para conciertos en la instancia educativa. Chisguear aguza también habilidades como la de establecer y mantener un patrón de afinación grupal, así como la de hacer música en un ensamble, ejercicio muy distinto de actuar como músico solista. Además, la presión de la inmediatez para la conformación de un grupo de chisga los motiva para aprender de forma rápida, de manera que se suple el espacio del ensayo con el de la presentación misma<sup>2</sup> (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004). Un estudiante lo veía así: “[el tumbao de la salsa] lo aprendí a trancazos y a madrazos y cada [vez] que uno se perdía en una banda lo madreaban los músicos chisgueros, y así uno arranca...” (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004: 95). Y de la mano de estas posibilidades de práctica está la retribución económica de la transacción. En principio, entonces, la chisga es una práctica musical altamente apetecida por sus bondades.

Un análisis más detallado revela, empero, que hay una interesante relación entre la chisga como actividad con alto valor pedagógico para sus protagonistas y las relaciones de estos con el mercado de bienes culturales. En efecto, al revisar algunas propuestas teóricas que tratan de explicar la situación de los artistas y su desempeño en América Latina, como la de García Canclini (1989, 2002), Martín-Barbero (1991) y De Carvalho (2003), se observa una interrelación sistemática de los campos artísticos con el mercado y las industrias culturales. De Carvalho muestra que incluso las músicas más tradicionales en Brasil están entrando en circuitos más amplios, como el musical urbano comercial, donde se mezclan con los medios masivos y los públicos transnacionales, la relación música-músico se rompe, se manipula el objeto y los músicos pierden toda la autonomía en el ejercicio de su imaginación musical. En este sentido, la práctica musical de la chisga ilustra la inmersión de los artistas en una dependencia de circuitos mayores de relaciones sociales y de poder. Como puede advertirse desde ahora, la pregunta adquiere otros contornos al adentrarse en

---

<sup>2</sup> No se pretende aquí hacer una generalización a partir de este caso etnográfico, aunque la perspectiva de otros departamentos de música de universidades públicas en Bogotá guarda simetría. Se busca ejemplificar las características de esta práctica musical y sus particularidades en la escena local como reflexión inicial para abordar otros asuntos relacionados con la chisga.



el problema de la valoración social de la chisga y los imaginarios subyacentes acerca del papel social del músico en la sociedad.

En el análisis etnográfico de la chisga musical resaltan dos elementos perturbadores para las prácticas musicales comúnmente aprobadas dentro del ámbito académico donde los estudiantes se están formando: de una parte, surge una retribución económica por una práctica musical, al tiempo que se otorga la toma de decisiones sobre esta práctica musical a un agente externo, no conocedor del tema musical: el cliente.

Básicamente cuando uno contrata, hacemos de esta forma. Toda fiesta tiene una cena que es la parte formal, protocolaria de la fiesta, entonces [los clientes] quieren que ahí sean boleros, entonces nosotros hacemos boleros; si quieren temas instrumentales a piano, nosotros los hacemos. Nosotros básicamente lo que hacemos es complacer al cliente, porque el cliente tiene la razón, es el que nos paga" (entrevista con Néstor Bermúdez, en Ministerio de Cultura, Señal Colombia y Universidad Nacional de Colombia, 2007).

La imagen de un grupo de estudiantes que de manera presuntamente improvisada forman un grupo musical para interpretar la música que se ha de escuchar en un evento social, donde el cliente a su gusto solicita cierto tipo de repertorio normalmente asociado con la música que se ha hecho famosa en los medios masivos de comunicación, resulta aberrante para algunos profesores enmarcados en una tradición que considera la música como un fin en sí mismo, cuya realización estética no puede ser tasada y mucho menos puesta al servicio de funciones externas al sonido mismo. La figura del cliente representa la entrega del poder del juicio estético a un crítico externo al campo, quien sólo por tener capital económico transgrede el orden del capital cultural y desbalancea la autonomía del campo artístico. Las decisiones musicales no deberían abandonar el campo del arte, ni los críticos empoderados ser desafiados por un iletrado musical como el cliente. Un estudiante expresaba los sentimientos ambivalentes acerca de esta práctica:

... yo he sentido varias cosas: hay unos que les parece chévere que uno toque, pero hay otros que dicen: 'Vea esta persona hasta ahora está estudiando, está aprendiendo y gana más que uno', o chistes que le dicen a uno como: 'Ay, pero si usted trabaja mándeme a mí alguna cosa'. A uno le da pena decir que uno trabaja en la chisga, porque se ve como mal, como una cosa: el comerciante de la música, no como el académico sino como el chisguero, ahí, a mí no me gusta mucho decir que hago eso<sup>3</sup> (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004: 93).

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada a estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, septiembre de 2003.

En este testimonio se empieza a entrever la vieja tensión entre la música considerada *arte* y la música como oficio, oposición que puede ser comprendida desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, quien considera a los diversos actores y sus *habitus* como inmersos en un campo de fuerzas, es decir, situados en una red relacional en donde las posiciones de unos y otros son de interdependencia. La historia de la música nos muestra abundantes ejemplos de dicha tensión. La chisga, en lugar de comportarse como un fenómeno aislado y específico, evoca la raíz misma de la institución musical artística en Occidente.

## Las luchas de poder en el campo artístico

Bourdieu establece para el campo artístico una división entre la producción restringida y la gran producción. La producción restringida está caracterizada por una autonomía del campo, sus participantes se rigen únicamente por las reglas establecidas internamente y no dependen de otros campos. El subcampo de la gran producción está caracterizado por una subordinación al gran público y, por ende, a relaciones que se suceden por fuera del subcampo, es decir, está regido por un principio de heteronomía, pues aparece en escena el patrón, mecenas o cliente, y además se han manifestado intereses por beneficios económicos y políticos. La tensión del campo artístico se expresa en la forma en que son valoradas las prácticas musicales de los estudiantes. La producción ligada a intereses ajenos a la autonomía que reclaman los partidarios del “arte por el arte” excluye simbólicamente y desacredita a sus opositores, ya que para ellos un éxito comercial representa el abandono de todos los principios que rigen el campo del arte. El público “difícil”, es decir, selecto, culto, conocedor y cultivado considera un insulto el ofrecimiento de “cosas fáciles”, como las que ejemplifica la chisga, en la que no solamente el músico sino el público se convierte en un sujeto espontáneo, sometido a todas las necesidades, a todas las “servidumbres”.

El rechazo vehemente de este tipo de propuestas es lo que reivindica el respeto y el valor del arte por el arte (Bourdieu, 2000). En este sentido, la posición de algunos sectores de la academia es una reacción por defender la autonomía del campo musical. Según los análisis del sociólogo francés, dichos antagonismos evidencian un profundo problema de poder: la lucha para imponer unas definiciones particulares de la producción y legitimar su práctica. La gran producción, gobernada por la lógica económica de la rentabilidad a corto plazo, se construye de manera opuesta a la producción más reducida de objetos estéticos que no pueden ser avaluados simplemente en términos comerciales y cuyos precios están mediados por la valoración del gremio artístico y de los expertos en la crítica de arte (Sapiro, 2003)

Así, se puede identificar la chisga como una práctica del campo de la gran producción, en abierta oposición a las prácticas de la estructura de la academia mu-

sical, donde es inaceptable no solo por la transacción económica, o por alguna otra característica en particular, sino porque su estructura corresponde a las lógicas de un subcampo distinto, altamente antagónico y desaprobado por los artistas de la producción restringida. Estos artistas no perciben el ingreso al campo del cliente como una amenaza a su autonomía y a su posición privilegiada como árbitros musicales. Las expresiones de resistencia, rechazo y exclusión que se dan en el campo de la música deben entenderse como intentos para mantener un orden establecido y lograr una definición de lo que es un artista auténtico. Así lo expresa Bourdieu:

Las luchas internas, especialmente las que enfrentan a partidarios del “arte puro” y partidarios del “arte burgués” o “comercial” y que impulsan a los primeros a negar a los segundos hasta el nombre mismo de [músico],<sup>4</sup> reviste inevitablemente la forma de conflictos de definición, en el sentido propio del término: cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses, o lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo (o unos títulos que den derecho al estatuto de escritor, de artista o de científico) más adecuada para justificar que sea como es. Así, cuando los defensores de la definición más “pura”, más rigurosa y más estrecha de la pertenencia dicen de unos artistas [...] que no son realmente artistas, o que no son artistas auténticos, les niegan la existencia como artistas, es decir desde el punto de vista de que como artistas “auténticos” pretenden imponer en el campo el punto de vista legítimo sobre el campo, la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (nomos) que define el campo artístico [...] como tal, es decir como sede del arte como arte (Bourdieu, 1992: 330-331).

Aunque resulte imposible para los alcances de este ensayo hacer un seguimiento exhaustivo de los momentos históricos en los que se puede evidenciar la recurrente presencia de grupos musicales que prestan sus servicios en matrimonios, entierros o celebraciones públicas a lo largo de la historia, algunos ejemplos tomados del vasto espectro histórico del cual se poseen registros servirán para ilustrar las raíces del fenómeno local urbano de la chisga. Más que reminiscencias casuales de esta práctica, tales ejemplos pueden entenderse como manifestaciones musicales que ponen en evidencia momentos específicos de las tensiones entre los subcampos de la música, los debates entre los defensores del arte por el arte y los defensores de la música enlazada con otros campos externos.

Como primera referencia se tomará el tipo de relación con el arte musical que encarnaba el español recién llegado a territorio americano. La Edad Media se caracterizó por un desprecio por el oficio musical, derivado de un menosprecio por el trabajo. La vida peninsular de la Edad Media había dejado su legado en las tradiciones españolas: la burocracia, la abundancia de eclesiásticos y el numeroso ejército contribuían de ma-

---

<sup>4</sup> Escritor en el original. Téngase en cuenta que el análisis de Bourdieu es acerca del campo literario.

nera importante a la masificación de clases improductivas que hallaban en las labores mecánicas, manuales y prácticas, así como en las racionales, poco interés y dignidad. El trabajo, ejercido por grupos “inferiores” estaba lleno de estigmas (Jaramillo Uribe, 1989). La problemática herencia española de la escasa valoración del trabajo práctico se ve reflejada en las actitudes de desprecio hacia las actividades musicales asociadas con música como práctica y como actividad laboral, más que como arte puro. El rechazo al uso del conocimiento musical con fines prácticos y la enseñanza del conocimiento por el conocimiento era la filosofía de la Edad Media, que enfatizaba la concepción de la música como aislada del oficio de *hacerla sonar* (Raynor, 1986). El desprecio por aquel que trabaja con la música ha sido destacado en la historia americana por varios analistas; Bermúdez describe la reproducción de estos esquemas en Bogotá:

Hace unos siglos, en nuestras ciudades ocurría más o menos lo mismo. Los músicos profesionales desempeñaban sus funciones en la iglesia, en los estrados o salas de los burócratas o de las familias pudientes y también en las pulperías o chicherías, donde concurría gente de todas las clases. La vida musical de las ciudades americanas mostraba aún más diversidad que la española si tenemos en cuenta que muchos de los músicos, la gran mayoría de ellos en realidad, eran indígenas, negros o producto de la ya creciente mezcla de diferentes troncos étnicos, en cuyas manos había quedado la actividad musical, por ser una profesión de poca estima en Europa y España. Sabemos poco sobre esto, pero muchos de ellos continuaban practicando usos musicales amerindios y africanos (2000: 11).

La Alemania de finales del siglo XVII proporciona otro ejemplo de las fuerzas opuestas entre el arte por arte y el arte comercial y cómo cada uno de estos subcampos trata de establecer sus reglas de juego para legitimar sus prácticas: el grupo de músicos del gobierno enfrentado con un grupo de músicos no formales.

En una sátira musical titulada *Musicus Curiosus or Battalus, the Inquisitive Musician, the Struggle for Precedent between the Kunkt Pfeifer an the Common Players*, publicada en 1691 —que se atribuye a Johann Kuhnau— se refleja la rivalidad entre dos tipos de agrupaciones musicales, los *Stadtpeifers*<sup>5</sup> y los *Beerfiddlers* (Kuhnau, 2004). Los primeros cumplían funciones varias que incluían agasajar a los visitantes de importancia, despertar a los ciudadanos al empezar el día y enviarlos a sus casas al anochecer, así como presentarse tocando en ocasiones cívicas: algunos debían tocar himnos tres veces al día, así como en los días de fiesta y en los cumpleaños y ocasiones importantes. Estos músicos eran empleados por la ciudad, y a pesar de tener un mal salario, de alguna manera gozaban de una estabilidad similar a la de los músicos de la

---

<sup>5</sup> Los *Stadtpeifers* eran empleados públicos alemanes con obligaciones musicales de repertorio civil, mientras que los *Beerfiddlers* eran músicos no formales. Para una versión más detallada de los primeros, ver la obra de Henry Raynor: *Historia social de la música, de la Edad Media hasta Beethoven* (1986).

corte. Sin embargo, el cambio en el gusto de los ciudadanos, así como la incorporación de nuevos instrumentos, posibilitaron la existencia de grupos paralelos de músicos que empezaron a disputarse las oportunidades pagas de tocar en los espacios de los *Stadtpeifer*. Estos últimos conservaron el privilegio de tocar en las bodas dentro de la ciudad, mientras que los otros podían hacerlo en las bodas pobres fuera de las puertas de la ciudad o en la menos rentable ocasión de dos bodas simultáneas. Estas agremiaciones de músicos empezaron a competir con los *Stadtpeifer* por las chisgas de la ciudad (Raynor, 1986). Ante la autoridad local comparecían tanto los *Stadtpeifer* como los *Beerfiddlers* (músicos no formales); los segundos buscaban establecer que eran superiores a los músicos del gobierno y así argumentar su derecho a ser contratados. Entre los argumentos esgrimidos se encontraba el de que los *Stadtpeifer* solamente tocaban por partitura, eran costosos y además orgullosos. La música de los *Beerfiddlers* hacía que se vendiera más cerveza —lo que hacía que el duque recibiera más impuestos por las bebidas— y podía entretener no solo a la burguesía sino a todos los públicos, mientras que la música de los *Stadtpeifer* solo podía ser entendida por los burgueses (Kuhnau, 2004).

Tal enfrentamiento refleja de nuevo una tensión entre los dos subcampos: el de la música practicada desde la academia, donde se tiene un contrato estable y se leen partituras, pero que sobre todo constituye una posición que se adquiere al seguir las reglas de un mundo ordenado de acuerdo a preceptos académicos y no a preceptos comerciales mundanos; y el de la música como oficio, en el que predomina el aprendizaje y la práctica empírica y su articulación con la vida y celebraciones de la gente común.

Incluso en las circunstancias del siglo XIX, en las que habría podido surgir una estética disidente pues las posiciones estables de músicos de la corte habían desaparecido a consecuencia de la consumada caída de las aristocracias, los grandes palacios e iglesias, se premió la liberación de ataduras laborales con cortes e iglesias, y se adoró la noción de arte como actividad hermética. Se difundió entonces la noción de arte como actividad pura, como lo explica Raynor:

... nuestro pensamiento musical ha estado tan enteramente dominado por las concepciones del siglo XIX sobre el arte como una actividad pura, la cual ocupa solo los niveles superiores de la conciencia de su creador y no se ve afectada por niveles inferiores tales como la existencia de facturas y la posibilidad de pagarlas, que no consideramos la relación del compositor con el mundo musical en el que, como empleado no menos que como independiente, debe asegurarse la interpretación y la publicación (Raynor, 1986).

Este ecléctico énfasis en escenas cotidianas de los músicos deja en claro algunos rasgos que pese a la distancia histórica se repiten en el caso de la chisga.

## Sonar como el disco, la estética de la imitación

Para caracterizar las agrupaciones de la chisga bogotana y hacerles un seguimiento en el tiempo, el antropólogo se enfrenta a un problema, su carácter efímero. El grupo que esta noche toca en un evento empresarial, muy difícilmente se reconstituirá de manera igual en ningún otro escenario. La constante en la articulación de la chisga es la puesta de la música al servicio del cliente, quien toma decisiones musicales, derivadas de sus expectativas en los eventos sociales donde se desempeña el oficio. Los clientes buscan que la música que amenice el evento sea conocida para el público. Por tanto, las versiones arregladas de los temas a tocar siempre siguen el patrón estético de la imitación. Ese es el criterio de la chisga: la reproducción del tema, debe lucir lo más parecido a su versión original y, en el caso de éxitos con varias versiones interpretativas, a la más comercial.<sup>6</sup> En un ensayo del grupo Blanco Oscuro, uno de los músicos explicaba a sus compañeros que en la grabación original de la canción que ensayaban se oían unas congas que ellos no estaban imitando correctamente; al oírlo, el guitarrista le contestó: “¡Chisguero, chisguero!, este nos salió chisguero” (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004: 92).

De nuevo, la chisga nos remite a una discusión más amplia: la relación con la imitación, la mimesis, la obediencia a patrones más o menos fijos provenientes de un modelo. Prueba de ello es que no ha habido debate más profundo en la musicología relacionado con la forma misma de hacer música que el suscitado por el movimiento de música temprana<sup>7</sup> (Kenyon, 1990), cuyo patrón estético es el de la imitación: interpretar la música temprana de manera fiel a su concepción original. Y es justamente el debate del movimiento de autenticidad histórica el que permite establecer algunas correlaciones entre el debate de lo auténtico en la musicología y lo auténtico en la práctica musical de la chisga. Si en principio la chisga es descalificada por ser mera imitación, por no ser música original, entonces ¿cómo explicar el gran auge de un movimiento musical y musicológico que aboga por la interpretación de repertorios tempranos, no propios, tal como fueron compuestos originalmente?

---

<sup>6</sup> Cabe anotar que para Simon Frith los discos, más que la música en vivo, definen el mejor sonido de la música popular (González, 2001), lo que justifica aún más que la chisga suene como la grabación, no como alguna versión en vivo.

<sup>7</sup> Este movimiento musical ha recibido diversas denominaciones dentro de las cuales se incluyen: authenticity movement, historical performance movement, movimiento de música temprana, movimiento contextual o de historical awareness. La única distinción categórica entre estos términos sinónimos es la impuesta por Richard Taruskin respecto a los términos “movimiento auténtico” y “movimiento auténtico”, usados para distinguir entre una primera corriente con preocupaciones filosóficas y una posición idealista, representada por la clavecinista y pianista Wanda Landowska; en oposición a un segundo movimiento de corte positivista con preocupaciones por el uso de instrumentos antiguos como camino para lograr una buena interpretación histórica. Por razones de la discusión, se usará aquí el término “movimiento de música temprana” o “movimiento auténtico”.

El precepto de hacer sonar la música “tal como realmente sucedió” (*wie es eigentlich gewesen*), pone en relación la demanda de la chisga de copiar con exactitud con las tesis que ya en 1830 le permitieron a Leopold von Ranke proponer el Movimiento de Música Auténtica. Los preceptos de tal movimiento eran tres: el uso de textos musicales confiables, el uso de instrumentos originales o copias y el estudio de fuentes históricas para sumarles los aspectos contextuales a las piezas compuestas entre 1000 y 1800 (Bermúdez, 2005).

Un siglo después, Richard Taruskin, quizá uno de los autores más controversiales del movimiento, publicó una serie de artículos que suscitaron grandes polémicas acerca de la interpretación auténtica de la música temprana (Kenyon, 1988). Sostenía que el movimiento de música antigua, a pesar de su objetivo de producir música antigua en su versión original, resultaba produciendo una interpretación moderna, no histórica. Las interpretaciones del movimiento de música temprana debían por tanto empezar a ser consideradas creaciones, porque si bien su epistemología indica interpretar a la manera original, del compositor, el resultado es un producto musical nuevo, original, basado en cánones estéticos específicos. Así lo expresaba Taruskin:

La verosimilitud histórica, las intenciones de los compositores, los instrumentos originales, y todo eso, no son fines sino medios; como mucho han sido cortinas de humo. Para poner mi tesis en una sola palabra estoy convencido de que el movimiento histórico hoy no es realmente histórico; que un delgado recubrimiento de historicismo cubre un estilo performativo que es completamente de nuestro propio tiempo, así como el movimiento moderno [o sea el que no es histórico],<sup>8</sup> y que el movimiento histórico ha ganado su aceptación amplia y más allá de su viabilidad comercial en virtud de su novedad, no de su antigüedad (1988: 152, traducción propia).

Ahora, ¿cómo la reflexión acerca del movimiento de música temprana como creación auténtica sirve para ilustrar una paradoja acerca de la chisga?<sup>9</sup> El precepto estético del movimiento, sonar como suena la versión original, limita con el de la chisga, sonar como el disco. También en ambos se reconoce que, a pesar de sus intenciones históricas, sus productos constituyen interpretaciones modernas. Pero es aquí donde aparece una disyunción fundamental: al movimiento de música temprana se le aplaude su preocupación por la conservación sonora, mientras que a los chisgueros se les

<sup>8</sup> Nota de la traductora.

<sup>9</sup> La osada comparación entre el movimiento de música temprana y la práctica de la chisga se realiza con la intención de proponer al lector un ejemplo musical para comprender el precepto estético de la chisga y el valor que se le otorga en el campo musical, no para poner en tela de juicio los avances estéticos del movimiento, que pueden verse materializados en magistrales interpretaciones como las de la clavecinista Wanda Landowska.

acusa de no tener la capacidad de interpretar música propia y utilizar repertorio ajeno en un intento maquinista, repetitivo de reiteración de esquemas ya establecidos.

De manera que, así como las interpretaciones ejecutadas por los músicos del movimiento auténtico son consideradas creaciones musicales, las interpretaciones imitativas de los chisgueros, respondiendo al mismo patrón estético, deberían ser consideradas igualmente creaciones. Al adquirir este estatus, se lograría un avance en la ampliación del campo artístico; se reivindicaría la actividad chisguera. Chisguear, por lo tanto, no es tan solo imitar, sino que en la labor de *sonar como* se produce creación musical, música nueva. Así, una vez más, el subcampo de la producción amplia satisfice otra de las características del *arte por el arte*, la de la creación musical, y pone en peligro una vez más la autonomía de este subcampo. Es por esto que los altos críticos en la jerarquía del movimiento del campo del arte puro están prestos a descalificar a los chisgueros por no hacer música auténtica, sino meramente imitar.

De nuevo surge la brecha entre el arte por el arte y el arte burgués y comercial, manifiesta en el hecho de que una misma estética es comprendida como validación del subcampo (para el caso del movimiento auténtico) y exclusión del campo (para el caso de la chisga). Se valida la estética del movimiento auténtico porque corresponde al principio de originalidad como manera de distinción, centrado en el estilo y forma, que se opone claramente a los productos industriales enteramente determinados por la demanda, como la marcha del *habitus* de este creador dependiente de las fuerzas heterónomas de otros campos (Bourdieu, 1992; Sapiro, 2003). La definición de fronteras desde cada uno de los subcampos busca defender el orden establecido, y es por esta defensa que se justifica descalificar la chisga, ya que atenta contra las normas establecidas para la adquisición de capital cultural. Los estudiantes no acuden a las estrategias de la academia para acrecentar su capital (adquisición de títulos como parte de los ritos de institución) (Téllez, 2002), sino que adquieren un capital económico y de otros órdenes, susceptible de ser transformado en capital simbólico, que puede hacerlos ascender en la jerarquía, pone a tambalear el *statu quo* y los dota de autoridad como agentes sociales legitimando sus prácticas musicales. Es claro ahora que en el campo musical, como lo señala Sapiro para el campo literario, no se ha monopolizado el poder de legitimación ni tampoco se ha impuesto un solo conjunto de condiciones de acceso al oficio (2003).

## Salida

El rechazo a la chisga brinda certeza sobre el gran antagonismo existente entre las concepciones del arte por el arte y el arte burgués o comercial, al que aluden autores como Bourdieu y Raynor. Néstor García Canclini sostiene que la sobrevivencia del arte burgués o comercial está más que justificada en nuestros países:



Para captar el sentido de esta contradicción, no veo lugar más propicio que el desencuentro ocurrido entre la estética moderna y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico. Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva —incluidos a veces los museos— fomentan la dependencia de los bienes artísticos de procesos extraestéticos (1989: 32).

Se encuentran así el sociólogo francés, el historiador británico y el antropólogo latinoamericano mostrando una red de referentes históricos que permiten leer el fenómeno de la chisga desde un horizonte antropológico más amplio. A pesar de las pretensiones, la concatenación de diferentes arenas es categórica. Las estructuras o prácticas discretas, que existieron de forma separada, se combinan en la modernidad para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2003).

Esta aproximación evidencia que el estudio de los fenómenos musicales no se puede dar “en el vacío”, sino sólo en medio de sus relaciones externas con otros campos, entre los cuales se destacan el económico y político. El estudiante de música que se inserta en las prácticas culturales llamadas chisgas personifica una actitud desafiante a la concepción de la música por la música; es el estudiante quien le recuerda a la academia que la música no es autocontenida, sino que de alguna manera tiene que permitirle vincularse a los círculos de la cotidianidad moderna, enfrentarse a su propia vida y a sus necesidades laborales. La dualidad academia - chisga representa lo cerrado del mundo académico y lo abierto, lo “contaminado” del mundo real, donde los circuitos musicales están ligados a circuitos sociales y a circuitos comerciales y de mercado.

La chisga, objeto de una clase social subalterna que está inmersa en los círculos de mercado más amplios en los que la música forma parte de formas de vida más complejas, se contrapone a una concepción burguesa elitista del arte, para la cual la música debería estar libre de condicionamientos mundanos y dedicada a la contemplación estética, y por lo tanto la chisga representaría la amenaza de “contaminación” y el riesgo de perder su presunta pureza. El sujeto desanclado de la formación musical tradicional debe evitar preguntarse por la funcionalidad de su arte y debe mantener su visión “acortada” de la música como fin en sí misma, un bien simbólico trascendente y supra-histórico. La chisga, como práctica cultural ligada a la formación académica, posibilita ensamblar subjetividades atomizadas, juntar trabajo y arte para formar un músico completo, y constituir un sujeto en contexto, situado en el marco de demandas sociales tan prosaicas como acompañar al enamorado en la serenata, darle un carácter ceremonial a una boda, animar el baile y el jolgorio, acompañar la gravedad de un sepelio o sencillamente hacer soportable la cotidianidad.

Solo en la medida en que se gesten explicaciones de los fenómenos sonoros que tengan en cuenta más que la constitución misma de los sonidos, estaremos acercándonos a la posibilidad de entender la música en contexto, como desde hace más de cincuenta años se viene intentando. La propuesta interpretativa de este artículo, lejos de pretender proporcionar explicaciones, hace hincapié en ciertas relaciones sociales significativas para acercarse a esta realidad. Más que un documento final es un medio para que el lector salga en busca de su razonamiento a partir de esta y otras interpretaciones que se hacen del tema. En la medida en que se intente dar lectura de los usos que las personas hacen de las expresiones culturales, las posibilidades para comprender fenómenos como la chisga y la fusión estarán viabilizadas. Repensar la chisga implica romper con una hegemonía académica global (Ochoa, 2001) y comenzar a deconstruir la hegemonía eurocentrista, con su visión, desde la cual se ha escrito “... la historia de la música en Occidente y se ha ordenado jerárquicamente en América Latina la pluralidad sonora que nos rodea...” (González 2001: 14)

## Bibliografía

- Arenas Monsalve, Eliécer. *Apuntes para una historia cultural de la música en Colombia: música colombiana e identidad nacional*. Bogotá: en prensa.
- Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez, Egberto. 2005. “Cómo realmente sonaba? Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia”. En Carlos Alberto Torres Tovar, Fernando Viviescas Monsalve y Susana Friedmann Altmann (eds.), *Música. Arte en los noventa*, pp. 158-193. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en [www.ebermudezcursos.unal.edu.co/comosonaba.pdf](http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/comosonaba.pdf)
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Carvalho, José Jorge de (2003). “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas”. En *Trans*, 7. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm), consulta realizada el 15 de agosto de 2004.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 2002. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.

- García Canclini, Néstor. 2003. "Noticias recientes sobre la hibridación". En *Trans*, diciembre, 7. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm), consulta realizada el 15 de agosto de 2004.
- Gonzalez R., Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En *Revista Musical Chilena*, 55, 195: 38-64. Disponible en: [www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902001019500003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902001019500003&script=sci_arttext)
- Jaramillo Uribe, Jaime. 1989. *Ensayos de historia social: I. La sociedad neogranadina*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Kenyon, Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music. A Symposium*. New York: Oxford University Press.
- Kuhnau, Johann. 2004. *Music Curious or Battalus, the Inquisite Musician*. Traducción y adaptación de Cinty Bernard y David Hatcher. Disponible en [www.sound2cb.com/statements/IQMspeeches.2.05.pdf#search='stadtpeifer'](http://www.sound2cb.com/statements/IQMspeeches.2.05.pdf#search='stadtpeifer'), consulta realizada el 10 de enero de 2006.
- Martín Barbero, Jesús. 1991. "Dinámicas urbanas de la cultura". En *Gaceta*, diciembre, 12. Disponible en [www.unimag.edu.co/antropologia/](http://www.unimag.edu.co/antropologia/)
- Middleton, Richard. 2003. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Ministerio de Cultura, Señal Colombia y Universidad Nacional de Colombia. 2007. "Con su música a otra parte". Capítulo de la serie televisiva *Ensamble*. Ministerio de Cultura - Señal Colombia - Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, Ana María. 2001. "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia". En Ana María Ochoa y Alejandra Cagnolini (eds.), *Músicas en transición. Cuadernos de nación*, pp. 45-56. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Raynor, Henry. 1986. *Historia social de la música. Desde la Edad Media a Beethoven*. Madrid: Siglo XXI.
- Rosen, Charles. 2000. *Critical Entertainments. Music Old and New*. Cambridge, Ma. - London: Harvard University Press.
- Sapiro, Gisèle. 2003. "Autonomía estética, autonomización literaria". En Pierre Entrevé y Rose-Marie Lagrave (eds.), *Trabajar con Bourdieu*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past". En Nicholas Kenyon (ed.), *Authenticity and Early Music. A Symposium*. New York: Oxford University Press.
- Téllez, Gustavo. 2002. *Pierre Bourdieu. Conceptos básicos y construcción socioeducativa*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Zapata, Gloria Patricia, Beatriz Goubert y Jorge Maldonado. 2004. *Universidad músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

# Música popular e identidad en Barranquilla, 1940 - 2000. De la cultura tropical a la identidad global

Adolfo González Henríquez†  
(Ciénaga 1948 - Barranquilla 2009)

## Resumen

La música en Barranquilla sintió el efecto de aspiraciones cosmopolitas con pioneros como Camacho y Cano, el primer músico costeño en grabar en Nueva York, o “Toño” Fuentes, que fue concertino de la Filarmónica de Filadelfia y de regreso fundó la primera empresa discográfica del país en Cartagena. Ellos facilitaron el mercado y la influencia internacional de la música cubana y el jazz, que abrieron la puerta de la ciudad a las músicas rurales mulatas y mestizas. La inmigración de clases medias y altas de la región sabanera proveyó motivos y público para los porros urbanos orquestados, y el roce internacional de las élites barranquilleras se expresó en la música tropical internacional sintetizada en el merecumbé de Pacho Galán a mediados del siglo XX. Después, en la Barranquilla desordenada de fin de siglo, el crecimiento industrial, la intensa inmigración rural y la expansión de la radio originaron una música popular masiva marcada por la mediocridad. Recientes giros de la globalización han traído una vez más aspiraciones cosmopolitas sofisticadas que sueñan con una nueva Barranquilla alejandrina y tropical, y que vuelve a incursionar en el trabajo creativo musical, como en el jazz latino de Jay Rodríguez en Nueva York.

## Introducción

Ciertamente el cambio más importante que ha sufrido la música en toda su historia ha sido su industrialización. Solo a partir de ella, y de sus bienes culturales por excelencia que son las distintas clases de discos que se difunden por los medios de comunicación, se hace posible el predominio de la música popular en todo el mundo, que crea un punto de referencia común para todas las sociedades y comunidades sin distingos. Los estudios clásicos sobre el impacto de la industria musical en la cultura y en la sociedad giran en torno a dos orientaciones principales. Por una parte, está la orientación crítica liderada por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (1997),

---

† Abogado. Magíster en Sociología. Profesor Universidad del Atlántico.

que considera a la música popular como parte de un proceso de masificación con base en productos estandarizados. Toda la música popular consiste en alienación, tasa de ganancia y un goce sensorial alienante. Por otra parte están los estudiosos posteriores que, en su inmensa mayoría, consideran que la música popular presenta elementos de interés social y cultural relacionados con diferentes temas (identidad, nacionalismo, hedonismo, innovación tecnológica, sexualidad, religión, política y demás).<sup>1</sup>

Se trata, en este texto, de explorar los contactos entre la industria musical y los procesos de identidad en el Caribe colombiano, vistos a través de la historia de su epicentro, Barranquilla. Una historia que combina memoria personal y ciencias sociales para mostrar procesos culturalmente significativos.

## **Camacho y Cano: el seminario, los astros y “la vaca se está mamando”**

“González, los astros no están para entrevistas”, era la respuesta invariable del maestro Ángel María Camacho y Cano, pero al final siempre me las concedía. Quien es considerado como uno de los músicos mas importantes de la región costeña fue un personaje de muchas facetas: abogado, seminarista, astrólogo, escritor de poesía y zarzuela, locutor, compositor de música erudita y popular. Además era un testigo de excepción de procesos cruciales para una Colombia moderna, como la radiodifusión y la industria musical. Me recibía con mucha amabilidad y una voz reposada, con la marca de cierta vida intelectual en su frente, con la tarde fresca en su apacible residencia del barrio Recreo, cerca de Siete Bocas, donde tenía su Academia Musical Camacho y Cano. La conversación era tranquila, más de amigos de edades diferentes que otra cosa. Había un terreno común en el gusto por el mismo tipo de música, una música y unos intérpretes que se suponían exclusivos de su generación: “¿Cómo? ¿Usted tan joven y conoce a Juan Pulido? Veo que le gusta la música de tiempos pasados”.

Nació el 1 de agosto de 1901 en San Estanislao de Arenal (Bolívar), “se llamaba San Estanislao pero le decían Arenal por la cantidad de arena”. Era hijo de Carlos Camacho (músico de bandoneón que interpretaba valsos, danzas y polcas) y Melania Cano, padres de costumbres rancias según se desprende de la narración de su hijo. Costumbres que le transmitieron a Ángel María, un mestizo alto y bien plantado que tenía maneras impecables. Un comportamiento con matices del tiempo antiguo. Era el mayor de dos hermanos; su primer maestro (de tiple) fue “Caperuza”, y a los seis años de edad tocaba tiple todas las tardes en la puerta de su casa. Por influencia del

---

<sup>1</sup> Wallis y Malm (1984); Benjamin (1977: 217-251); Ortiz (1981, 1996, 1998). Para el caso de Colombia se destacan tres libros excelentes: Carbó Ronderos (2003), Wade (2002) y Waxer (2002).

párroco del pueblo, a los diez años lo enviaron al Seminario San Carlos Borromeo de Cartagena, donde estudió armonio y cantaba en misa haciendo la segunda voz. Además fue estudiante aventajado y fue seleccionado para proseguir estudios de teología en el Pío Latino de Roma, una posibilidad frustrada por la oposición de su madre. Como se aprecia, en aquel tiempo Europa quedaba verdaderamente del otro lado del mundo.

Entonces cambió la sotana por el mundo: se fue para el Colegio San Pedro Claver, laico pero regentado por religiosos. Allí había un piano que Camacho tocaba en los recreos, con lo cual se hizo muy popular entre sus compañeros, y estudió violín con el italiano Alfonso Bardi. Se graduó de bachiller, título distinguido entonces, y se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Cartagena. En ese tiempo se convirtió en integrante de un cenáculo literario que llamaban el *Areópago* cartagenero, junto con Fernando de la Vega, Jorge Artel y Adolfo Mejía, entre otros. Además se vinculó como pianista a la Orquesta de Pachó Lorduy, la mejor de la ciudad según me contó alguna vez Jorge Artel, una agrupación que tenía violín, flauta, saxo, clarinete, contrabajo, batería, piano y cantante. Y en la que también estaban Adolfo Mejía (flauta y a veces reemplazaba a Camacho en el piano) y José Pianeta Pitalúa (trombón) (González Henríquez, 1989: 86). Cuatro años con Lorduy fueron su escuela de música costeña.

En 1923, una vez terminados sus estudios de derecho, fue nombrado juez en San Andrés y Providencia, destino laboral poco envidiable entonces: “las islas eran vistas como el fin del mundo”. Consultado sobre la alternativa entre foro y clarinete, su profesor Aníbal Osorio sentenció: “Sígase por los dictados de su corazón”. Camacho asumió la música como oficio y a instancias de los Chadid, familia de empresarios locales, se fue para Sincelejo, donde “triunfé en todos los ramos, poético, social, musical”, pues tocó música costeña y ganó primero y tercer premio en un concurso de poesía local. De allí se fue para Montería atendiendo a una propuesta del empresario Miguel Méndez, hasta que los Chadid se lo llevaron de vuelta a Sincelejo con una propuesta mejor. Como se intuye entre líneas, Camacho sabía pescar en río revuelto.

Después siguió a Medellín, donde entró a la Escuela de Bellas Artes y estudió violín con el español Adolfo Veguer; se sostenía componiendo canciones que vendía a veinticinco pesos. Entró en contacto con la firma Bedout Hermanos (luego Sonolux) y escribió valeses y pasillos como “Hortensia”, “Cielo azul” y “Perdón”; también su porro más conocido, “Óyeme Lorenza”. “La vaca se está mamando”, agregaba con picardía. Hasta que un día en el Café París conoció a Antolín Díaz, un periodista costeño cuya obra no ha sido suficientemente valorada en este país, quien le dio otro consejo perentorio: “Lárguese de aquí, eso de vender su música a veinticinco pesos no es vida, váyase para Estados Unidos”.

Con esto en mente se dirigió a Barranquilla, que en ese tiempo (1927) era la segunda ciudad del país, y en términos más generales, una urbe pujante y moderna en el contexto suramericano. Su dinámica social y económica contaba con el respaldo de un grupo social muy abierto: el del empresario moderno, expresión de un capitalismo que legitima su actividad económica ligándola a los intereses generales mediante la realización de acciones concretas, pensando que quien mejor sirve más gana (cfr. Gramsci, 1975: 318-324). Este empresario moderno promovió acciones a través de asociaciones cívicas compuestas por personalidades elitistas destacadas, como era el caso de Don Ezequiel Rosado y la Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla, creada para promover los procesos de modernización urbana en lo tocante a las condiciones físicas, higiénicas y estéticas del espacio público.<sup>2</sup> La Barranquilla de ese momento era una ciudad de grandes proyectos.

Camacho contactó a don Ezequiel, quien además era comerciante de lámparas y otros artículos de lujo, y agente de Brunswick Records, con sede en Nueva York. En una audición privada interpretó cerca de quince números antes de ser interrumpido por Don Ezequiel: “Ya no sigas más, yo te conozco perfectamente bien; lo único que puedo decirte es que vayas a tu casa y alistes las maletas. Te vas para Estados Unidos”. En Nueva York compartió vivienda con el panameño Alcides Briceño, del dúo Briceño y Añez, en la calle 110, pleno corazón del Barrio. El mexicano Carlos Vásquez, encargado de la sección latina de Brunswick Records, le hizo la observación de que el contrato, redactado por el mismo Camacho, hablaba del Grupo Camacho y Cano y otras cosas que no existían. A esto contestó el seminarista y astrólogo de Arenal: “Pero qué van a existir, es que primero viene la imagen y después la realización”.

El Grupo Camacho y Cano se hizo con el apoyo del maestro Rafael Hernández, “guía de grandes compositores” como lo llamó Celina en su inmortal *Canto a Borinquen*. El conjunto tenía trombón, trompeta, piano, bajo y batería. La primera pieza grabada se llamó *Por lo bajo*, y tuvo la vocalización de Alcides Briceño. Camacho y Cano, con “su conjunto”, grabó cuarenta y dos discos para Brunswick Records.<sup>3</sup> También en Nueva York, como director de espectáculo, estrenó una comedia, *Por miedo a la dictadura*, inspirada en el cubano Gerardo Machado. Comenzó a hacerse internacional: estuvo de gira en La Habana, Caracas y Panamá, hasta que la crisis mundial de los años 30 lo obligó a regresar a Cartagena. Allí formó una compañía de teatro (sainete, comedia)

<sup>2</sup> La historia de la Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla, clave para entender el proceso de modernización de la ciudad, no ha merecido la atención de los investigadores. Se pueden obtener elementos comparativos sobre el caso de Cartagena en Cunin y Rinaudo (2005).

<sup>3</sup> Wade (2002: 342, n. 22) dice que son cuarenta y dos para Brunswick. El propio Camacho (1987) me dijo que a esa discografía había que agregar dieciocho grabaciones para Columbia Records hechas con el nombre de Rafael Obligado para soslayar el compromiso con la Brunswick “por la vía del *strike*”.

pero salió a flote su inclinación por lo clásico. Frente a esto tenía su mala conciencia, que saltó a la palestra una y otra vez aquella tarde en su residencia del barrio Recreo: “Todo era frívolo, todo era frívolo, todo era frívolo”. Sentí que en este momento de la tarde reaparecía el astrólogo que andaba guardado. Camacho quería conjurar a los astros para llevarme al terreno de la literatura. Pero yo tenía algo claro: estaba en presencia de una figura histórica de la música costeña. Alguien cuya memoria merece pasar a la posteridad, incluso en contra de su voluntad. Aquel fue el primer viaje de un músico costeño para grabar discos en el exterior (Camacho y Cano, 1987; González Henríquez, 1989: 86- 87).

Valga una pequeña anotación sobre el proceso de recepción de la música costeña por parte de las élites regionales. Frente a los ritmos de la tierra, la Colonia impuso distancias que fueron heredadas por las élites regionales: la música clásica y los ritmos populares europeos eran socialmente aceptables, los ritmos de la tierra no. En una ciudad como Barranquilla, con la mentalidad pragmática del comerciante, la recepción estuvo determinada por el mercado. Sobre todo el mercado exterior. Así las cosas, el buen suceso de Camacho en Nueva York, Caracas y La Habana sirvió para promover la música costeña en su propio solar nativo. Todo en congruencia con el Caribe: primero el jazz y la música cubana durante la década de 1920, y luego la música costeña. Y todo producto del mercado y los medios de comunicación.

## **“Toño con merecumbé”: nace la industria musical en Colombia**

“Toño Fuentes así es que baila el sabroso merecumbé”, cantaba Crescencio Camacho mientras sonaban las trompetas en los años 50, cuando el mundo era joven. Otra manera de decirlo: el desarrollo de la música costeña y por ahí mismo un proceso de valoración de lo propio, fueron producto de la industria musical colombiana en sus comienzos. Una circunstancia que realmente no es tan extraña. La industria musical implica el acercamiento entre las masas urbanas y los bienes culturales (Benjamin, 1977: 217-251; Wallis y Malm, 1984).

La industria fonográfica colombiana nació en 1934 con *Discos Fuentes*, de Cartagena, fundada por un personaje que no ha tenido el reconocimiento debido: Antonio Fuentes López-Tagle, más coloquialmente “Toño” Fuentes. Nació en Cartagena de Indias el 18 de mayo de 1907, hijo de José María Fuentes y Dolores López-Tagle. Su padre era empresario (dueño de Laboratorios Fuentes) y melómano: aficionado a la ópera y la música clásica, llevaba a sus hijos regularmente a las presentaciones del Teatro Heredia. En la formación de Toño convivieron el ideal de lo práctico con el arte, en este último sentido se impuso la educación musical: a los ocho años de edad



fue discípulo del violinista italiano Alfonso Bardi y a los doce tocaba en la catedral con acompañamiento de órgano.

Luego, en ejercicio de lo primero, hizo estudios secundarios y universitarios en Philadelphia, Estados Unidos. Allí combinó sus estudios profesionales en administración de empresas con el interés por los avances tecnológicos desarrollados en los estudios de grabación norteamericanos, así como en temas electrónicos y acústicos, y en la naciente industria de la radio y el disco. Aquel fue un momento especialmente brillante de la Orquesta Sinfónica de Philadelphia, que era dirigida por Leopold Stokowski y estaba considerada como una de las mejores del mundo. Fuentes llegó a ser violinista de esa orquesta entre 1925 y 1926, y continuó estudios de perfeccionamiento con el maestro alemán Keiskiel, de la Sinfónica. También aprendió a tocar el que sería su instrumento favorito: el ukelele, la guitarra hawaiana, que aprendió con el maestro Nohaki. El ukelele desplazó al violín en los afectos de Toño Fuentes, “que por cierto para mi mamá fue fatal, ya que ella siempre soñó con un concertista de violín en casa”. Años después utilizó este instrumento para interpretar música costeña en su conocida serie de álbumes *Cuerdas que lloran*.

De regreso a Cartagena comenzó como radioaficionado (fue uno de los pioneros a nivel nacional) y en 1932 fundó Emisora Fuentes como apéndice publicitario de Laboratorios Fuentes, el negocio familiar, y para animar el radioteatro, la Orquesta Emisora Fuentes, inolvidable. Como era usual, la Emisora Fuentes combinó la programación de música clásica con la de la música típica regional. Como proyección del trabajo de la Emisora, en 1934 nació Discos Fuentes, primera empresa fonográfica que tuvo Colombia, cuya consolidación económica se hizo posible con las canciones de Guillermo Buitrago, grabadas en el comedor de la casa de Toño Fuentes en Bocagrande (Peláez y Jaramillo, 1996).

Discos Fuentes promovió el gusto criollo en Cartagena, apoyado en tendencias que venían de muy atrás, de los flujos demográficos del sector rural costeño hacia los centros urbanos como efecto de la acumulación de capital, que llevaron a los ganaderos de la región sabanera a radicarse en Cartagena, donde se convirtieron en presencias dominantes de la vida social y cultural (Restrepo y Rodríguez, 1986). Estos ganaderos y comerciantes habían nacido y crecido en contacto con la tierra, con las corralejas, las ferias provinciales y la ganadería trashumante, eventos llenos de porro, fandango, guapirreo y cantos de vaquería. Llegaron a la ciudad no solo con sus capitales, sino también con sus costumbres.

## **Discos Tropical: el sello de Barranquilla**

Posteriormente, en 1949, nació la segunda empresa fonográfica de Colombia: Discos Tropical, fundada en Barranquilla por el ingeniero eléctrico especializado

en comunicaciones Emilio Fortou Pereira. Hijo de un inmigrante francés, Fortou nació en Santa Marta el 16 de abril de 1920, se hizo ingeniero eléctrico y durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en Avianca como supervisor de radiocomunicaciones aéreas. Luego abrió un negocio independiente de servicios técnicos de radiodifusión, que lo llevó a construir equipos para Emisoras Unidas y La Voz de Santa Marta. Tuvo trazas de pionero este ingeniero samario de raíces francesas y sefarditas: construyó la primera sala de grabación especialmente tratada para controlar el sonido que tuvo el país.

Por esta vía llegó a la industria musical: la idea surgió en junio de 1948, cuando viajó a Santa Marta para instalar unos equipos de comunicación construidos por él mismo para La Voz de Santa Marta. Una noche, Julio Sánchez Trujillo, propietario de la emisora, le sugirió montar una fábrica de discos ya que en el país no había ninguna (Discos Fuentes fabricaba sus discos en el exterior), y le mostró un catálogo de compañías fabricantes de prensas, entre las cuales había una en San Francisco con la que tenía negocios de importación de repuestos de radio. Fortou les hizo el pedido y en diciembre de 1948 llegó la primera prensa, que instaló en el garaje de su casa. Después de tres meses de estar experimentando se dio cuenta de que los discos no quedaban bien hechos. Entonces decidió atender una sugerencia del vendedor de los equipos y viajó a Estados Unidos para trabajar como obrero en una fábrica de discos durante tres meses y aprender todo el proceso: “Para poder manejar un negocio hay que conocerlo a fondo” anotó.

Al regresar hizo algunas modificaciones en las máquinas y comenzó labores: así nació Discos Tropical. El nombre de la empresa salió de conversaciones con la esposa y los amigos, y está inspirado en el carácter tropical de Barranquilla, una ciudad con árboles de matarratón y palmeras que lucían muy bien cuando de verdad era la “Puerta de Oro de Colombia”. En el logo de la empresa se incluyó una palmera, por contraposición al logo de Discos Fuentes que tenía la Torre del Reloj, un evidente *landmark* cartagenero. Su primer disco fue *El toro de plata*, composición de Gustavo Rada interpretada por Bovea y sus Vallenatos que nunca salió al mercado porque quedó muy mal grabado. El primer éxito fue el cuarto disco que promovió esta naciente empresa: *Pachito Eché*, interpretado por la Orquesta de Alex Tovar, grabado en la Emisora Nueva Granada de Bogotá. Por esta grabación pagaron a la orquesta la suma entonces astronómica de cinco mil pesos, que se compensó con creces. De resto, las grabaciones siempre fueron realizadas en la casa de Fortou en el barrio El Prado y luego en estudios propios con equipos en su mayor parte construidos por el mismo Fortou. Discos Tropical tuvo en todo momento el carácter de empresa familiar, nunca adquirió estructura empresarial (a pesar de manejar buena parte de la música

costeña) y no sobrevivió a su fundador. Hoy forma parte de Discos Fuentes (Fortou, 1987; Peláez y Jaramillo, 1996).

## **Barranquilla: sociedad y cultura**

Una de las ciudades más importantes del país, Barranquilla es el centro industrial y comercial de la región costeña, y ocupa un lugar especial en el concierto nacional: sin pasado colonial, es la única ciudad colombiana con inmigración masiva de extranjeros. Además recibió importantes flujos demográficos de la provincia costeña. Durante buena parte del siglo XX fue modelo de desarrollo urbanístico y de servicios públicos, aunque, paradójicamente, durante la segunda mitad del siglo XX se convirtió en modelo de descomposición social: crecimiento urbano descontrolado, mala calidad de sus clases dirigentes, corrupción política, deterioro de servicios públicos domiciliarios, tránsito caótico, espacio público tugurizado, deterioro de la universidad pública y de la educación en general.

En términos relativos sus élites son tolerantes y cosmopolitas; y las diferencias de clase y raza/etnia son menos rígidas que las de sus vecinas costeñas, y están más marcadas por la situación económica que por la tradición familiar. Desde mediados del siglo XX, y esta es otra diferencia importante, existen clases medias urbanas ligadas al desarrollo del comercio así como al creciente acceso a la educación pública. La historia de Barranquilla muestra una ciudad con mucho movimiento, una atmósfera de modernidad en el sentido de Marshall Berman (1989), esto es, una dinámica basada en la capacidad de creación y destrucción incesantes que tienen sus habitantes; dinámica generada por el igualitarismo a ultranza y la degradación, fundamento de las irreverencias que afloran a plenitud en el Carnaval, por el carácter pionero de sus hitos empresariales e intelectuales, y por tantas otras cosas que han deslumbrado con razón a muchos de sus analistas.

## **Barranquilla y el merecumbé: la cultura tropical (1940-1960)**

En 1944 Julio Enrique Blanco, secretario de Educación y miembro de las élites empresariales barranquilleras, percibió un momento de transición entre la “ciudad novísima” que combinaba la industria y el comercio, el río y el mar, y “la Barranquilla nueva —la que está en vía de realizar modernamente el tipo clásico de la polis culta que fue Alejandría [...] Nos hallamos [...] ante los hechos incipientes de lo que aún no se ha realizado en el transcurso histórico de la humanidad: de lo que es [...] para nosotros como una esperanza prometedor: la creación de un tipo original de cultura, la tropical aún no creada” (Blanco, 1944), base para la proyección internacional de esta urbe moderna, para el liderazgo del Caribe a que estaba destinada.

Con ello sintetizó una visión sobre el porvenir de la ciudad: la Barranquilla alejandrina que daría lugar a un producto novísimo, la *cultura tropical*, síntesis del Caribe y la civilización. Era una idea sin precedentes en la ciudad, un concepto de identidad ligado a la visión que las élites económicas tenían de sí mismas y del futuro deseable para el entorno. Una ciudad que coleccionaba hitos pioneros empresariales (ferrocarriles, aviación, radio, cine, navegación a vapor fluvial, Cámara de Comercio, Sociedad de Mejoras Públicas y demás), y que ahora aspiraba a ejercer una influencia cultural significativa en términos intelectuales y artísticos, igual que las élites empresariales del siglo XIX habían contribuido a la cultura moderna celebrando fiestas patrióticas, construyendo teatros y fundando sociedades de concierto y bandas militares (González Henríquez, 1994).

Y explicablemente, dado todo lo anterior, era una ciudad con inclinaciones de vanguardia en cuanto a música popular se refiere (Wade, 2002: 58). Con más claridad que en cualquier otra ciudad colombiana, en Barranquilla se dio la transnacionalización de la música popular con dos influencias externas, jazz y música cubana, vía discos importados, radiodifusión y cine, que incidieron en sus primeras tendencias de cambio a partir de la década de 1920 y que contribuyeron a la recepción elitista de la música costeña. Posteriormente con industria musical, agencias de empresas fonográficas extranjeras (Brunswick, Columbia, RCA Víctor); radiodifusión comercial y sitios de entretenimiento elitista generalmente ligados a la presencia extranjera (Jardín Águila, Patio Andaluz, Terraza Tropical, Chop Suey y los clubes sociales). Y con formatos *big band*, inspirados en Cuba y Estados Unidos, que implicaban utilizar instrumentos y arreglos con elementos de jazz en la música del Caribe colombiano. Las agrupaciones mas importantes fueron la Emisora Atlántico Jazz Band, dirigida por el italiano Guido Perla, la de Ramón Ropain, formado en el Conservatorio de Philadelphia para la misma época que estuvo por allá Toño Fuentes, y la de Pacho Galán, que dio lugar al ritmo costeño más importante de este período: el *merecumbé*.

Por su proyección internacional, que coincidía con el apogeo de la música cubana en los años 50, por su estilo elaborado, reposado y hasta elegante, era la imagen de unas élites costeñas modernas dispuestas a abrirse paso, no digamos ya que en lo nacional, sino en el área del Caribe. En este sentido, era el ritmo de los nuevos tiempos urbanos, de la Barranquilla alejandrina. Una perspectiva moderna si bien elitista, una música del Caribe con toques de distinción que tenían su escenario en los clubes y hoteles donde tocaban las orquestas mas importantes del período. Una distinción ambivalente que tenía parte de modernidad (cosmopolita, elegante), y de exclusión en términos étnicos: lo muy negro, y sociales: lo rural, ambos vistos como primitivos, como el dominio de lo plebeyo y la vulgaridad (Wade, 2002: 102).

## Identidad de masas (1960-1980): diversidad, inclusión y descomposición

A las puertas de la elegante mansión de uno de los principales empresarios de la ciudad portuaria, don Alfredo Heilbron, descendiente de judíos alemanes, llegó un personaje popular llamado “Pájaro Verde”, a quien hoy llamarían “desechable”, tal vez a pedir limosna. De maneras impecables, flemático, irónico, don Alfredo le hizo sentar en una mesa servida con esmero y, posteriormente, se justificó ante sus familiares con estas palabras: es que podríamos estar en presencia del futuro alcalde o gobernador, uno nunca sabe<sup>4</sup> (Campo Heilbron, 2007). Esta historia, verídica, ilustra cambios sociales profundos: los experimentados por Barranquilla con motivo de su proceso de masificación. En la ciudad se percibe la erosión de imaginarios y procesos de la época anterior: a la Barranquilla alejandrina sucede la *ciudad abierta* de las múltiples diversidades, menos elitista y mas democrática; y a Julio Enrique Blanco no le sucede nadie, o mejor, le suceden todos al mismo tiempo y en lugar de visiones prospectivas sobre la urbe promisoría se dan multiplicidades de opiniones más o menos fundadas e ineficaces: “la situación tan familiar para todos: los barranquilleros con las bocas abiertas y las obras paradas”, como decía sarcásticamente Cepeda Samudio.

Hay una especie de retorno a los orígenes, al igualitarismo radical del “sitio de libres” inicial que era Barranquilla y su consecuencia, el antiintelectualismo, toda vez que lo intelectual se percibe como un rasgo ajeno a la idiosincrasia regional. Durante estos años el director de un conocido diario costeño me invitó a colaborar con estas sorprendentes palabras: “Usted conoce nuestra línea editorial, que es con mucho humor y agilidad, nada de esas cosas intelectualizadas que acostumbran los cachacos”. Aquellos seres del interior, solemnes, hipócritas, tristes, intelectuales, que enredan con juegos mentales como estrategia de poder. Esta crítica de la intelectualidad tiene su sombra, ni fina ni lánguida, pero acorde con los tiempos, la sombra del parroquianismo a ultranza. En la presentación de un libro, un editor local formuló este enunciado singular: “todo libro es bueno porque proviene del esfuerzo de su autor”. Según todo esto lo barranquillero sería lo no intelectual alegre y parroquiano, la frescura caribe que se presenta como alternativa frente a la melancolía cachaca. En el fondo de todo la comunidad de sabios autoproclamados que el cubano Emilio Bobadilla (1994) señaló en su novela sobre la Barranquilla de finales del siglo XIX.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Comunicación verbal que me hizo su sobrino Aníbal Campo Heilbron, Barranquilla, 2007.

<sup>5</sup> Al respecto Álvaro Cepeda Samudio escribió: “El barranquillero tiene una afición muy marcada a intervenir, siempre a grandes voces y con una propiedad realmente envidiable [...] De aquí que todos nos creamos poseedores de una sabiduría universal que permite a los médicos conceptuar sobre arquitectura, a los arquitectos ser expertos en pintura, a los dentistas criticar las obras de ingeniería, a los ingenieros

La ciudad de este tiempo tiene pocas librerías y mal surtidas, casi no tiene actividad editorial, sus bibliotecas y archivos son pobres en libros y documentos. Casi no tiene cafeterías, escenarios por excelencia de la vida intelectual, y la gente no se sienta para conversar sino que conversa de pie o caminando, no en el estilo peripatético, sino en el de la bodega o plaza pública. Se presentan cambios significativos, aún no estudiados, en las relaciones de poder: sustitución de élites empresariales, interesadas en el poder por razones de control social y legitimidad de la explotación económica y con ideologías pragmáticas ligadas al liberalismo clásico, por clases políticas integradas por políticos profesionales, interesados en el poder como medio de subsistencia y forma de vida, y con una gama ideológica de amplio espectro que va del liberalismo al socialismo y el populismo, asumidos con sentido de acomodación y oportunidad. “Van con todo”, para decirlo en popular.

Y sin embargo la ciudad sigue siendo atractiva, sigue deslumbrando con razón a muchos de sus analistas; pocos centros urbanos como este permiten captar la modernidad tanto en lo bueno como en lo malo. Los atractivos de Barranquilla dieron lugar al crecimiento demográfico desbordado, a las proporciones masivas en sus distintos niveles: por una parte, el proceso de democratización que introdujo nuevos actores en la escena con sus más y sus menos; y por otra, la identidad de masas construida sobre los fenómenos de diversidad y descomposición. “Pa Barranquilla me voy” repite un estribillo pegajoso (y hasta mágico) de una exitosa canción popular de los 70 que sintetiza el fenómeno urbano de mediados del siglo XX. Sintetiza su carácter de ciudad regional: la urbe próspera y abierta donde se pueden cumplir los sueños, el brillo del neón que contrasta con el polvo de los pueblos. Las aspiraciones de buena parte de la región costea centradas en una ciudad portuaria con proyección económica internacional, la “Puerta de Oro” de Colombia como se le llegó a denominar en los años 40 y 50. Y hacia finales de los 50 la Sonora del Caribe, conjunto barranquillero de prestigio regional, grabó un número titulado *Gaita* que destaca el atractivo del entorno: “Si Gagarin aterrizara, aquí en Colombia cualquier día, estoy seguro que bailara, y que a Nikita olvidaría”. Esta metáfora no deja de contener su grano de verdad: la ciudad capaz de hacer que el soviético Yuri Gagarin, primer astronauta de la historia, se olvidara del espacio sideral y hasta del socialismo para quedarse bailando en carnaval. Trópico mata estalinismo, según esto.

---

escribir poemas trigonométricos y a los poetas [...] terciar en [...] la economía moderna” (1977: 443). Se trata de aseveraciones que ameritan una lectura situada más allá de lo literal.

Esta identidad de masas estaba conectada con los cambios experimentados por la música costeña, impuestos por la industria musical a partir de los años 60, relacionados con una negociación entre las distintas regiones de Colombia, un país de regiones. De aquí la simplificación de su propuesta musical para acomodarse a un mercado nacional conformado, en su mayor parte, por habitantes del interior montañoso cuya destreza para el baile era notoriamente inferior a la de los costeños. Una simplificación basada tanto en ritmos sencillos que todos pudieran bailar (menos 6/8, contratiempos, síncopas) como en sonidos más ascéticos y aceptables para la clase media del interior andino: menos percusión lúbrica y menos cobres de sonidos impuros (Wade, 2002).

Para Barranquilla esto significó una serie de nuevas y complejas realidades: en primer lugar el surgimiento de conjuntos pequeños (Adolfo Echeverría y sus Mayores, El Cuarteto del Mónaco, Alci Acosta, Nuncira Machado, José Ramón Herrera y otros), mas ajustados a los escenarios de los 60 (clubes nocturnos de clase media tipo El Toro Sentao, Charlie' Grill, Jimmy's Lounge, Johnny's Bar y otros) y a las nuevas realidades económicas, que desplazaron a las *big bands* del periodo anterior; en segundo lugar, la apertura de espacios para nuevas tendencias musicales transnacionales (salsa, champeta, reggaeton y demás), así como la aparición de tocadiscos populares o *pick ups*, que difundían música africana y del Caribe inglés y francés;<sup>6</sup> en tercero, la aparición de corrientes de música típica costeña anteriormente circunscritas al sector rural (la música de acordeón y los conjuntos de gaitas); en cuarto, la recepción de la “música gallega”, ritmos costeños simplificados por músicos del interior (Los Teen Agers, Los Hispanos, Los Graduados, Los Black Stars y otros) con formato de bajo eléctrico, guitarra eléctrica, teclado electrónico, batería, guacharaca, campana, saxos, trompeta y demás; y en quinto, el protagonismo de grupos venezolanos de formato variado, desde las *big bands* (Billos' Caracas Boys, Los Melódicos, entre otros) que hacían reciclajes de música costeña y cubana, hasta conjuntos (Super Combo Los Tropicales, Los Blanco, Orlando y su Combo, Nelson Henríquez, Pastor López) que se inclinaban por la “música gallega”.

Esta diversidad era estimulada por el Carnaval, tribuna por excelencia de la industria musical, y su dinámica en términos de inclusión ha sido estudiada de manera convincente por Peter Wade en su libro sobre la “música costeña” que se vuelve “música tropical” y por tanto colombiana. Menos conocido es el lado oscuro de la bondad, el carácter problemático y hasta nocivo de la apertura a ultranza típicamente barranquillera. Estamos hablando de la “degradación”, no en su reconocida función

---

<sup>6</sup> Ver una mirada sobre este tema para Cartagena en Pacini Hernández (1993).

de dispositivo carnavalesco por excelencia, sino en su existencia permanente en la vida cotidiana local, por así decirlo, en los “tiempos muertos” de la vida festiva. Es un tipo de comportamiento identificado por antropólogos en el estudio de comunidades negras de Medellín (Wade, 1995). Se degrada a quien no practique la acomodación como forma de vida, a quien luche por sobresalir o logre hacerlo; es una forma de control social hacia abajo que consagra el ajuste al término medio, o en otras palabras, a la mediocridad como la norma social reconocida. Se introduce un bajo nivel de exigencia o mala calidad del trabajo que es la queja de todos los sectores sociales. Las escuelas de música producen “analfabetos funcionales”, esto es, estudiantes que aprenden lo justo para acompañar y abandonan sus estudios para unirse a los grupos profesionales. Músicos inmediatistas no competitivos en términos internacionales e incapaces de trabajar el sonido con metas trascendentes.

En cuanto a medios de comunicación, se destaca la enorme influencia de la radio, que insiste en lo popular como elemento de ventas masivas, y precisamente su cercanía a lo popular es un factor clave ante la competencia de la televisión (Martín Barbero, 1987: 177-202); trabajando sobre esta fortaleza, se apoya en locutores capaces de expresar lo coloquial y se promueve la música del Caribe, no por consideraciones culturales o de calidad, sino porque eleva la sintonía y contribuye a captar publicidad “la industria del disco potencia y vuelve irreversibles los poderes de la radio”, escribe Carlos Monsivais (2000: 215). La radio determina el gusto musical con predominio de lo inmediato y de música simplista, con frases cortas y repetitivas que no contribuyen al desarrollo de una oferta musical de alta calidad.

## **Identidad globalizada y diáspora barranquillera en Nueva York: el caso de Jay Rodríguez**

Convocada en 1994 por Carnaval S.A., ente organizador del Carnaval de Barranquilla, una reunión de interesados en la música costeña concluyó con un llamado “hacia una identidad musical costeña modernizada” capaz de competir con las fuerzas globales del capitalismo musical (Wade, 2002: 283). Meta ubicada dentro de la estrategia de racionalizar y promocionar los bienes culturales ligados al Carnaval, en este caso, la música costeña. Gesto típico en el nuevo periodo de la fiesta, caracterizado por una administración con predominio del sector privado, que se propuso rescatar la música costeña de tiempos pasados respondiendo, no solo a la tendencia mundial de mercantilizar la nostalgia, sino a una cuantitativamente fuerte producción intelectual que insistía en elementos de autenticidad y tradición (González Henríquez, 2000: 152-179). Respondía también a los deseos de proyectar la ciudad como el escenario del juego continuo entre modernidad y tradición, más aún, como el espacio propio en el Caribe para estas mutuas fertilizaciones. Se abre la posibilidad para una identidad globalizada, que es una



representación compartida por sectores económicos e intelectuales sobre la comunidad imaginada, una prospectiva sobre la ciudad deseable, la *nueva cultura tropical*, que retoma las viejas aspiraciones elitistas de mezclar tradición, modernidad y vanguardia, agregándoles un punto de reflexión intelectual que les da un toque alternativo muy contemporáneo, pero inédito en la historia de la música costeña.

Algunos de los elementos de esta nueva perspectiva identitaria se encuentran lejos, en la diáspora barranquillera de Nueva York. Jay Rodríguez, uno de los mejores saxos contemporáneos, nació en Barranquilla el 17 de septiembre de 1967 en el barrio El Carmen, un típico asentamiento de clase obrera. Sus nostalgias son fuertes: la lluvia (que recuerda como cálida y reconfortante que dejaba el arco iris y un reguero de sonidos y los almendros y los insectos), las tardes de bola de trapo o cantando “La piragua” sentado en un charco o volando cometa. Sus primeras influencias musicales, sus raíces: el tío Juan Candela, músico autodidacta; el tío político, Sr. Kinderman, profesor de música alemán que un día salió de su casa para no volver; y la abuela, que le cantaba cumbia con percusión verbal, como en el rap, con la presencia de una reina africana en un álbum de John Coltrane, precisamente el álbum que lo llevo al jazz (Rodríguez, 2005).

El viejo Ángel, su padre, trabajaba en la tradicional Óptica Garavito hasta que se marchó para Nueva York con toda la familia. Así, Jay, todavía un niño, y sus cinco hermanos, llegaron a vivir a Boulevard East, West New York, en el Estado de New Jersey, al otro lado del Hudson. Su vinculación a la música se dio dentro del contexto del juego: como era tan inquieto, una flauta dulce como juguete, y a los siete su mamá le compró un clarinete, marcando así el comienzo de sus estudios musicales; Jay no se sentía constreñido a tocar: “my parents didn’t even push me to practice. I just did it” (Fernández, 1987: 9). Un día estaba practicando con el clarinete en la puerta de la casa, típico latino, cuando lo escuchó el cubano Francisco “Tito” D’ Rivera, quien se convirtió en su profesor de saxo; sus clases fueron gratuitas, como también las de su hijo el célebre saxofonista Paquito D’ Rivera (Castillo, 1998: 21-21).

Se graduó con honores en el School of the Performing Arts y luego estudió en el Manhattan School of Music, el New School for Social Research y el Benetton School of Communications (Véneto, Italia), donde investigó la música tradicional de África y Oceanía. Y con tutorías privadas que, desde niño, costeaba con ingresos provenientes del rebusque musical. Maduró asimilando muchas diversidades en el jazz, el Caribe y el rock. Y para ejercitar la nostalgia, la del barrio El Carmen de sus ancestros, actuó de voluntario con cuanto grupo colombiano se presentara en Nueva York. Esto le dio un sello artístico universal, con su toque “callejero” y también “sofisticado”. Y le permitió desarrollar una carrera distinguida como acompañante

de las figuras mas importantes del jazz, el rock y la salsa (Dizzy Gillespie, Miles Davies, James Brown, “Chucho” Valdés, Paquito D’ Rivera, Eddie Palmieri, Paco de Lucía, Ray Barreto, Prince, David Bowie, entre otros), y en tanto “clase aparte” del jazz contemporáneo como lo atestiguan sus dos nominaciones al Grammy en categorías que suelen ser dominio norteamericano, como mejor solista de jazz y mejor compositor de jazz: “en el 2000 fui nominado en la categoría de mejor solista de jazz por un número titulado Sabrosona, que compuse para Groove Collective, y en 2002 en la de mejor arreglo y composición por Mrs. Strangelove, una pieza corta concebida en el espíritu de Gil Evans y Ravel”.<sup>7</sup> El 11 de febrero de 2007 por tercera vez fue nominado al Grammy a través de su grupo (Groove Collective) en la categoría de mejor álbum de jazz contemporáneo por el CD *People, People, Music, Music* (Savoy Records).

Con mayor claridad que cualquier músico costeño formado en Colombia, Jay Rodríguez presenta un perfil intelectual alternativo contenido no solamente en su apego a las causas sociales y la libertad en general, sino en la concepción humanística de su oficio: “estudio la música a través de la vida y la vida a través de la música”. En primer lugar, una formación humanística insoslayable en quien se propone hacer música costeña típica y experimental al mismo tiempo. Se interesa por fenómenos de las artes plásticas como Picasso, el impresionismo y el cubismo, esto es, por el impacto psicológico, espiritual y subconsciente del arte. Sostiene, de acuerdo con algunos pensadores orientales, que el universo fue creado por el sonido y no por la luz, que el sonido afecta la vastedad inexplorada de la mente y que, en consecuencia, hacer música es un proyecto de educación de masas que marca la responsabilidad social del artista. De ahí su labor social, trabajando en una fundación dedicada a rehabilitar drogadictos con musicoterapia (Rodríguez, 1998).

En segundo lugar, presenta una valoración del papel de la experiencia en la formación del músico evidente en sus relaciones con Mark Friedman, uno de sus profesores de saxo, quien le insistía inútilmente en la necesidad de tener infancia. Por necesidad o aventura, salía de niño con saxo y clarinete y acompañado por un adulto de la familia, se iba los sábados por la tarde al Village Gate para tomar gaseosa y tocar con los grandes de la salsa que allí se presentaban. Y tenía quince cuando comenzó a tocar con músicos profesionales: hizo de primer saxo alto con el finado Tito Puente, luego estuvo con Primitivo Santos, Johnny Pacheco, Rubén Blades, Celia Cruz, Marco Rizzo, entre otros. A veces llegaba a la casa a las seis de la mañana, y de ahí para el colegio. También es evidente en el carácter diverso y trashumante de sus primeros pasos en

---

<sup>7</sup> Ver distintos aspectos de su obra en [www.jayrodriguez.com](http://www.jayrodriguez.com)

el mundo de la música, cuando prestó oídos atentos a un consejo oportuno: toca con todos para aprender de todos, pero no te quedes con ninguno (Rodríguez, 1987).

En tercer lugar, y estrechamente ligado a esto, se encuentra su interés en generar un modelo empresarial acogedor para el artista (*artist friendly business model*), que le lleva a preferir empresarios que sean hombres de cultura, sellos disqueros independientes y grabaciones en vivo, esto último en una reelaboración postmoderna de las teorías estéticas influidas por Kant sobre el carácter único e irrepetible de la experiencia artística.<sup>8</sup> En el mismo sentido se comprende su inclinación por colectivos de música, donde todos son virtuosos pero se destaca el conjunto: caso de Groove Collective, prestigioso conjunto neoyorquino conformado por locos medio anarquistas (¿o anarquistas medio locos?) que interpretan salsa y jazz de excelente calidad.

Finalmente quiero contar tres detalles significativos. Uno es su obsesión por Colombia, rayana en el disparate. En 1986 intentó regresar como músico de la orquesta de Henry Fiol en la Feria de Cali, pero tenía diez y siete años de edad y era candidato potencial para el servicio militar obligatorio; al año siguiente fue de sorpresa a Barranquilla para tocar gratis si era necesario, pero ni así: era la semana del 24 al 31 de diciembre, tiempo muerto en Barraquilla para todo lo que no fuera familia. Y al fin fue a tocar gratis a un festival de jazz en Barranquilla, como acompañante de Chucho Valdés, con tal de estar allí: le fue bien con el público y menos bien con los empresarios, que ciertamente están lejos del *artist friendly business model* de su entorno neoyorquino. Por otra parte, su concepto del Caribe como lugar de procesos de mezclas y migraciones que lo han convertido en la región más dinámica de la historia, junto con el Mediterráneo de nuestros ancestros. En este contexto hace Jay una declaración sorprendente, una hipótesis de trabajo para los etnomusicólogos: su destreza con la flauta *ney*, un antiguo instrumento sufi, del misticismo oriental, que lo ha convertido en ídolo allí donde nació Occidente (Israel, Líbano y Grecia), muestra que se trata de algo conectado por muchas vías con la música del Caribe.

Por último Jay Rodríguez ha compuesto números de música costeña que serían inmortales si se conocieran entre nosotros: “La tambora”, por ejemplo, donde mezcla el saxo con instrumentos de los indígenas de la Sierra Nevada, y “Mana Luca”, que es un cumbión de antología. Música desconocida en su país por estar situado su autor

---

<sup>8</sup> Su primer CD como solista, *Live at the Fez* (Rodríguez, 2003) fue producido por Kufala, un sello independiente fundado en 2002 que se propone trabajar con base en grabaciones en vivo y distribución directa (sin ediciones ni mediaciones) al público: “We believe the best music is always performed live. Our multitracked artist authorized live recordings are of the highest quality and packaged in unique collectable packaging. Not only do we offer fans an amazing product we also treat our artists with the utmost integrity allowing them to create their art in an environment free of the artistic confinement dictated by most record deals” ([www.kufala.com](http://www.kufala.com)).

al margen de las multinacionales, de las redes de empresarios y promotores, y de la radio y televisión comerciales. Y a pesar de todo, cuando algunos dirigentes ciudadanos sueñan con música, la imagen y el sonido no están lejos de este hijo de clase obrera y barrio popular a quien no conocen pero que aun así es el heredero legítimo de la urbe que hacia mediados del siglo XIX se imaginaba como la Sultana del Caribe.

## Entrevistas, comunicaciones personales

Camacho y Cano, Ángel María, entrevista, grabación magnetofónica, Barranquilla, 1987.

Campo Heilbron, Aníbal, comunicación verbal, Barranquilla, 2007.

Fortou, Emilio, entrevista, Barranquilla, 1987.

Rodríguez, Jay y familia, conversaciones, Nueva York, 1987.

## Bibliografía

Benjamin, Walter. 1977. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*. New York: Schocken Books.

Berman, Marshall. 1989. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

Blanco, Julio Enrique. 1944. "Hacia una Barranquilla Alejandrina". En *Revista del Museo del Atlántico*, 4-5: 1-5.

Bobadilla, Emilio. 1994. *A fuego lento*. Barranquilla: Gobernación del Atlántico.

Carbó Ronderos, Guillermo. 2003. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora*. Paris: L' Harmattan.

Castillo, Roxana. 1998. "Barranquilla, jazz y Jay Rodríguez". En *El Herald*, septiembre 12, pp. 20-21.

Cepeda Samudio, Álvaro. 1977. *Antología*. Bogotá: Colcultura.

Cunin, Elisabeth y Christian Rinaudo. 2005. "Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas". En *Memorias*, año 2, 2. Disponible en [www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias\\_2/articulos/articuloelisabethcunincorregido.pdf](http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_2/articulos/articuloelisabethcunincorregido.pdf), consulta realizada el 7 de marzo de 2006.

*Diario del Caribe*. 1987. "La nueva revelación del jazz". Diciembre 25, p. 10A.

Fernández, Humbert. 1987. "Call him the Saxman: Local Kid Makes Good Vibes". En *The North Hudson Reporter*, November 22.

González Henríquez, Adolfo. 1989. "Rumba costeña en los 20". En *Diners*, 228: 86-87.

Gonzalez Henríquez, Adolfo. 2000. "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano". En Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo (eds.), *Cultura y región*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Gramsci, Antonio. 1975. *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. México: Juan Pablos Editor.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 1997. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Monsivais, Carlos. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Ortiz, Fernando. 1981. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Ortiz, Fernando. 1996. *Los instrumentos de la música afrocubana*, 2 vols. Madrid: Música Mundana.
- Ortiz, Fernando. 1998. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Madrid: Música Mundana.
- Pacini Hernández, Deborah. 1993. "The Picó Phenomenon in Cartagena, Colombia". En *América Negra*, 6: 69-115.
- Peláez, Ofelia y Luis Felipe Jaramillo. 1996. *Colombia musical... Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes.
- Rodríguez, Jay. 2003. *Jay Rodríguez. Live at the Fez*. Disco compacto. Kufala Recordings, KUF0029.
- Rodríguez, Jay. 2005. *El Barrio El Carmen: Notes and Tones and Astral Rains de mi Suavitude*. Correo electrónico, julio 19.
- Rodríguez, Jay. 2008. *Jay Rodriguez. Musician / Composer*. Carpeta promocional.
- Wade, Peter. 1995. *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación.
- Wallis, Roger y Krister Malm. 1984. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Waxer, Lise A. 2002. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press.
- [www.jayrodriguez.com](http://www.jayrodriguez.com), consulta realizada el 6 de marzo de 2007.
- [www.kufala.com/about/index.php](http://www.kufala.com/about/index.php), consulta realizada el 6 de marzo de 2007.

# Festivales de música de gaitas en Ovejas y San Jacinto, una tradición de exclusión hacia las mujeres\*

Alejandra Quintana Martínez\*\*

*El estudio de las mujeres y del modo en que se ven afectadas por sus diversas experiencias musicales nos lleva a una mejor comprensión del uso y el abuso del poder entre los seres humanos.*

Carol Robertson, “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”.

## Resumen

Los festivales de música de gaitas y tambores que se realizan cada año en Ovejas (Sucre) y San Jacinto (Bolívar) fueron creados hace más de veinte años con el objeto de resaltar y preservar los rasgos auténticos y ancestrales de este género popular colombiano (Festival de Gaitas Francisco Llirene en Ovejas, desde 1985, y el de San Jacinto desde 1988). Después de dos años de seguimiento a los festivales y de entrevistar a intérpretes hombres y mujeres, pude observar que, al querer salvaguardar la tradición de la música de gaitas y tambores, los festivales reproducen y fortalecen las desigualdades de género, impidiendo que las pocas agrupaciones de mujeres que participan en los festivales lo hagan en condiciones de igualdad y equidad.

Antes de iniciar, es necesario especificar qué se entiende por género, música popular y tradición en el marco de este escrito. El género es entendido como un término relacional que involucra las representaciones de lo femenino y lo masculino, una categoría contextual basada en relaciones de desequilibrio (poder - subordinación) dadas por un tejido histórico y no por una naturalización asignada y biológica.<sup>1</sup> Al ser una construcción social, o un conjunto de simbolismos culturales creados, que se

---

\* Este artículo es una síntesis del tercer capítulo de la tesis de grado titulada *Género, poder y tradición. Al baile de la gaita el caimán le repica*, Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, agosto de 2006.

\*\* Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Música de la Universidad Javeriana.

<sup>1</sup> Para Joan Scott “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] una forma primaria de las relaciones significantes de poder” (Scott, 1996: 289).

manifiestan en el quehacer cotidiano y profesional, el género (masculino y femenino) proporciona nuevas perspectivas y aproximaciones al estudio de la música. De este interés surge la musicología feminista en los años 70,<sup>2</sup> con investigaciones que van desde el rescate histórico de las mujeres en la música, el estudio de la educación musical como ente androcéntrico que impone estéticas, áreas de conocimiento y reglas que restringen y subyugan lo femenino, hasta la relación existente entre los cuerpos de hombres y mujeres con la escogencia de instrumentos (por ejemplo: percusión masculina/canto femenino) y los significados de género otorgados a los sonidos que emiten (gaita hembra y gaita macho).<sup>3</sup>

En cuanto a la música popular, el semiólogo musical Philip Tagg, en entrevista realizada por Guilherme de Alcear Pinto, intenta dar una definición<sup>4</sup> en la que hace un paralelo que se ajusta a la temática tratada en el presente artículo:

La única razón por la que existe la expresión ‘música popular’ es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. [...] Un buen paralelo es el caso de la ‘historia de mujeres’. Las mujeres son el 51 por ciento de la población mundial pero son generalmente excluidas del mundo universitario-académico, entonces tenés lo que se llama historia de mujeres, para tenerlas en consideración. Igual tenemos que llamar de alguna manera ese afuera de la música para tenerlo en consideración. Pero es solo música, como cualquier otra. Y esas fronteras entre folclore, popular y erudito algunas veces pueden ser realmente falsas y son siempre muy fluidas (Alcear Pinto, 2004: 26).

Más que buscar un “falso” espacio para ubicar la música de gaitas y tambores dentro de lo popular, tradicional o folclórico, lo importante es entender los discursos

<sup>2</sup> En los años 70 empieza a gestarse el campo de la musicología histórica feminista, y se hace pública a principios de los años 90 con Diane Peacock Jezic, Judith Tick, Karin Pendle (*Women & Music*) y Carol Neuls-Bates. Estas mujeres anglosajonas, instrumentistas, directoras y compositoras, iniciaron el complejo trabajo, todavía inconcluso, de rescatar el papel de las mujeres en la historia de la música. A finales de los 90 se realizaron investigaciones desde los estudios de género, como las de Susan McClary (*Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*), Marcia Citron (*Gender and the Musical Canon*), Ruth A. Solie (*Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*) y Lucy Green (*Music, Gender and Education*). Por su parte, la española Laura Viñuela, musicóloga doctorada en Estudios de Género de la Universidad de Oviedo, en su libro *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (2003), hace un recorrido por la musicología feminista; en él encuentra que, mientras las mujeres anglosajonas poseen gran cantidad de material y reconocimiento internacional, los estudios en su país son muy escasos y tienen poca difusión, situación que es aún más desoladora en nuestro país.

<sup>3</sup> “El movimiento motívico realizado por la gaita hembra posee una simbología sugestiva que irremediablemente, dada la imposición cultural de roles de género, se asocia con lo femenino y su corporalidad seductora; y al rol acompañante y marcante de la gaita macho se le otorga un significado evocado masculino; es racional, objetivo y queda ensombrecido por la magia de la hembra” (Quintana, 2007: 11).

<sup>4</sup> Definir qué es música erudita, tradicional, folclórica y popular ha llevado años de debates académicos que no han logrado llegar a un consenso. El etnomusicólogo Bruno Nettl se refiere a esta problemática diciendo: “una gran parte de la música ocupa zonas fronterizas entre esas categorías convencionales de música tribal, primitiva, folclórica, popular y clásica” (1985: 12).

e imágenes que acompañan esta música como un deseo de arraigo, un anhelo de transparencia casi romántico que, al querer mantener una fidelidad hacia el pasado ancestral y mítico, termina por inmortalizar no solo los contenidos y expresiones musicales sino las tradicionales bipolaridades de género, y convierte la tradición musical en sinónimo de desigualdad y exclusión.

El festival de Ovejas ha visto subir a tarima a las agrupaciones de mujeres Las Diosas de la Gaita, de Ovejas, en 1991, Sambumbia, de Bogotá, en 1998 y 1999, Las Amaxonas, de Barranquilla, en 2001 y 2003, entre otras; Lumbalú, de Bucaramanga,<sup>5</sup> viene participando durante cuatro años consecutivos, desde el 2004, tanto en el festival de Ovejas como en el de San Jacinto; pero siguen siendo percibidas como una excepcionalidad.

Gaar expone una preocupación respecto a la participación de mujeres en géneros que son tradicionalmente masculinos como el rock, reflexión que coincide con lo sucedió en los festivales de Ovejas y San Jacinto: “Uno de los problemas es la tendencia a considerar a los grupos de chicas o a las mujeres músicas como una novedad, lo que implica ‘excepcionalidad’. De esta forma nunca se establecerá un sentido de continuidad en la participación de las mujeres en la música popular” (Viñuela, 2003: 103).<sup>6</sup> En los festivales de gaitas ha habido continuidad y profesionalismo en la participación de agrupaciones como Lumbalú, pero al querer mantener una ideal transparencia de lo tradicional campesino e indígena surge una serie de obstáculos que promueven la desigualdad de hombres y mujeres en lo que debería ser un acercamiento libre y autónomo al arte.

## División sexual de la música

Durante los festivales de Ovejas y San Jacinto, mientras la plaza está plagada de parejas jóvenes, de adolescentes, de gaiteros y tamboreros que tocan, y de hombres que toman ron, las mujeres cuidan a su familia y trabajan sin parar, cocinando (desayuno, almuerzo y comida) para la gran cantidad de visitantes y turistas que se hospedan

---

<sup>5</sup> Es importante observar que las agrupaciones de mujeres que participan en los festivales son del interior, de Bucaramanga, Barranquilla o Bogotá, no de los Montes de María; la única agrupación de Ovejas, Las Diosas de la Gaita, participó en 1991, ganó la categoría gaita larga aficionada y después se desintegró. Las integrantes de los grupos del interior son en su mayoría mujeres solteras, universitarias y profesionales que han recibido el apoyo de sus familias y al no tener responsabilidades maternas cuentan con el tiempo y los horarios para poder dedicarse a la música. Las pocas mujeres que tienen hijos o hijas cuentan con el apoyo de sus esposos y familia o —al igual que las mujeres de los Montes de María— buscan opciones para poder conciliar el ser instrumentistas y madres a la vez. Por otra parte, estas agrupaciones no tocan exclusivamente música de gaitas y tambores como lo hacen las agrupaciones de hombres, han optado por hacer música fusión o tocar diferentes géneros musicales debido a la exclusión sufrida en un medio como el de la música de gaitas, en el que prima la dominación masculina.

<sup>6</sup> Se refiere al libro de Guillian G. Gaar, *She's a Rebel. The History of Women in Rock and Roll* (1991).



en sus casas. Es tal el nivel de trabajo por parte de las mujeres que, además de no quedarles tiempo para dedicarse de lleno a la música, en Ovejas, por ejemplo, las esposas y madres de los gaiteros los ven participar en el festival por televisión, en vivo y en directo, así se encuentren a una cuadra de la tarima; el televisor lo ubican en medio de la cocina y ven el festival mientras preparan comida típica para deleitar a los y las visitantes.

Tener que escoger entre trabajar en lo que se pueda para sobrevivir y poder cuidar a la familia o dedicarse a la música no es una situación que se presente solo durante los festivales. En San Jacinto y Ovejas, la cotidiana división entre público-privado<sup>7</sup> afecta la vida musical de las mujeres. Los hombres son protagonistas de los cargos públicos y de la interpretación de música instrumental, tocando gaitas y tambores, haciendo presentaciones en distintos eventos, viajando a festivales, a Bogotá y al exterior, mientras las mujeres se quedan en el pueblo cuidando a hijos e hijas, haciendo artesanías o trabajando el tabaco. Las consecuencias de esta división de roles entre hombres y mujeres son expuestas por Teresa Álvarez, integrante del primer grupo de gaiteras de San Jacinto, Las Diosas de la Gaita:

Yo sueño con volver a tarima nuevamente, sí, porque esto lo llevamos en la sangre, nosotras escuchamos el tambor y ya nos ponemos en seguida... ja, ja, ja, tarareamos, "oye esa tambora vamos a cantar, Candelaria, Candelaria, Candelaria vida mía", y ahí nos ponemos a bailar, eso va en la sangre, nos mueve, como que la nostalgia nos mueve el cuerpo, la emoción nos invade todo...<sup>8</sup>

La nostalgia sentida por Teresa —al igual que la de otras mujeres entrevistadas— es por la tristeza de no haber podido continuar interpretando música de gaitas; siente que su vocación es la percusión, pero la cotidianidad, la costumbre y la tradición heredada de su pueblo la alejaron de ese sueño. Un sueño tradicionalmente masculino que, como veremos, se resiste a adoptar cualquier manifestación pintada de femenino que llegue a apaciguar la virilidad de la música de gaitas y tambores. Estos despliegues de poder en la escena musical son descritos por la musicóloga colombiana

<sup>7</sup> La división privado-público no significa que las mujeres permanezcan aisladas o encerradas y los hombres expuestos, indica que hay roles asociados a lo doméstico, o a la reproducción, y otros relacionados, por ejemplo, con la producción y el manejo oficial o gubernamental. Para el sociólogo Pierre Bourdieu: "Los mismos cambios de la condición femenina obedecen siempre a la lógica del modelo tradicional de la división entre masculino y femenino. Los hombres siguen dominando el espacio público y el campo del poder (especialmente económico, sobre la producción) mientras las mujeres permanecen encargadas (de manera predominante) del espacio privado (doméstico, espacio de la reproducción), donde se perpetúa la lógica de la economía de los bienes simbólicos, o en aquellos tipos de extensiones de ese espacio llamados servicios sociales (hospitalarios especialmente) y educativos o en los universos de producción simbólica (espacio literario, artístico o periodístico, etc.)" (2000: 117).

<sup>8</sup> Entrevista a Teresa Álvarez, intérprete de llamador, 16 de octubre en casa de la familia Álvarez.

Susana Friedmann, quien sostiene que “todo sitio construido por la música implica nociones de diferencia, de límites sociales, culturales, étnicos y de género. También organiza jerarquías de orden político y moral [...] La música, sabemos, es una de las formas menos inocentes de reforzar o de resistir categorías de dominación o dominio” (Friedmann, 2001: 22).

El ejercicio del poder masculino en los festivales de música de gaitas, y especialmente la división sexual de roles esperada por su contexto costeño, generan la exclusión explícita de las mujeres, enmascarada tras argumentos como su falta de talento o de interés por la música. La musicóloga española Laura Viñuela describe una de las formas directas de acallar su participación: “una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública” (Viñuela, 2003: 32).

Es así como la problemática entre mujer y esfera pública descrita por Viñuela y el poder a manos de lo masculino sugerido por Friedmann son variables que se ven evidenciadas en la participación de hombres y mujeres en la música de gaitas y tambores. En el Festival de Gaitas de Ovejas, en octubre de 2004, de setenta grupos participantes en la modalidad de aficionados y profesionales, solo uno tenía una mujer que tocaba gaita macho, otro una mujer que interpretaba llamador,<sup>9</sup> y había uno solo conformado por seis mujeres, Lumbalú. La junta directiva la integran hombres,<sup>10</sup> y son hombres quienes actúan de jurados en todas las categorías del festival; tienen el poder de decidir qué grupos se quedan y cuáles se van. Esporádicamente hay alguna mujer jurado en la categoría de pareja bailadora de gaita infantil, pues se asume que al tratarse de la participación de niños y niñas, las mujeres entienden mejor la dinámica.

---

<sup>9</sup> En el cuarto capítulo de mi tesis, titulado “Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra”, describo la simbología de género otorgada a los instrumentos y de qué manera si una mujer logra entrar a conformar un grupo junto con hombres —no como cantante ni bailadora, como tradicionalmente se espera, sino como instrumentista—, los roles son definidos de acuerdo a si se es hombre o mujer, o al virtuosismo requerido y la jerarquía de los instrumentos dentro de las agrupaciones; en otras palabras, las mujeres tocan los instrumentos aparentemente fáciles —llamador y gaita macho— y los hombres los simbólicamente difíciles y líderes —alegre y gaita hembra—.

<sup>10</sup> Hay casos aislados como el de Glenda Gamero Villaviejo, quien fue presidenta del festival de Ovejas durante dos años (1985-1986), pero renunció debido a la exclusión y las agresiones a las que se enfrentó: “A mí me tocó duro, muy duro, yo sola contra los hombres. Por ejemplo, nosotros teníamos los viernes de gaita, los inventamos, y eso era espectacular. [...] nos mandaban mucho ron de degustación, entonces era la pelea, es que yo no quiero saber nada de eso, ‘¿Ustedes quieren que yo tome? Yo no soy hombre, yo no tomo ron, tómenselo, pero eso sí, con orden’. Un día uno de ellos se me encaró, y lo puse en su sitio, le dije: ‘¡Tu que me levantas la mano y yo te mato!’”, pero así tenía que defenderme, y los demás muchachos: ‘¡Seño no!’, me decían, ‘¡no lo haga!’ Dije: ‘No, es que yo aquí tengo pantalones, soy la presidenta y tengo pantalones; y sin embargo estuve dos años en la presidencia y decidí que ya era imposible’. Entrevista a Glenda Gamero Villaviejo, realizada el 18 de octubre de 2004 en Ovejas, Sucre.

Respecto a la relevancia de la música como espacio revelador de comportamientos y tendencias socioculturales, la musicóloga anglosajona Susan McClary escribe en su libro *Feminine Endings*: “La música y otros discursos no reflejan simplemente la realidad social que existe inmutable fuera de ellos; más bien la propia realidad social se constituye en esas prácticas discursivas” (McClary, 1991: 21). Estas prácticas, además de reflejar e integrar en ellas la realidad social, pueden llegar a perpetuarla, como es el caso de los festivales de gaitas. La reiteración y mantenimiento de discursos tradicionales, con una carga desigual de relaciones y roles de género, hacen que la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores esté mediada por construcciones sociales atávicas del ser femenino o masculino, reflejadas, constituidas y eternizadas a través del discurso musical.

Las mujeres, al intentar entrar en el universo musical gaitero, se encuentran con un contexto que inhibe su intervención, a través de la falta de apoyo, las fuertes críticas, de obstáculos como el exceso de alcohol, y de que su participación dependa de su situación civil —solteras o casadas, con o sin hijos/as—.

## Falta de oportunidades y de apoyo

Las mujeres de las gaitas y tambores, tanto de Bogotá como de los Montes de María,<sup>11</sup> suelen enfrentarse a una maternidad sin el apoyo necesario. María José Salgado, integrante del grupo de mujeres La Bogotana, es madre de una niña de cinco años, y tuvo que llevar a su hija a conciertos porque no encontraba quién la cuidara:

Es muy difícil; para mí ha sido un gran proceso, al principio, mientras estuve embarazada, pude tocar, de hecho toqué mucho, estuve tocando con Curupira, muy activa, fui a Ovejas, a Ecuador de siete meses, a festivales [...] Para cuidarla siempre uno busca medios, están los abuelos, o el papá, nos separamos hace como dos años. Eso es importante porque una cosa es tener hijos dentro de una familia, con papá, un hogar, y otra cosa es tener un hijo y separarse. Yo estoy en el otro grupo, en el guerrero; yo he tenido que tocar con ella montada atrás, o que Curupira tolere que tenga a mi hija de tres meses al lado ensayando, y llore, y tenga que parar para darle leche [...] Ya tiene cuatro, cada vez es más fácil, a medida que crecen, con un bebé eso es terrible.<sup>12</sup>

María José cuenta que fue difícil “enfrentarse a abrir esos espacios” y que los integrantes de su grupo entendieran que estaba viviendo una nueva etapa y no podía

<sup>11</sup> Los Montes de María están ubicados en la parte central de los Departamentos de Bolívar y Sucre en el Caribe colombiano, integrados por municipios de ambos departamentos, entre ellos San Jacinto (Bolívar) y Ovejas (Sucre).

<sup>12</sup> Entrevista al grupo La Bogotana, enero de 2006, Bogotá. María José Salgado, percusionista y gaitera, también integrante del grupo Curupira (única mujer del grupo en ese momento).

seguir los mismos horarios ni la continuidad de los ensayos por el hecho de ser madre. Como veremos ahora, estar inmersas en una cultura predominantemente machista termina obligándolas a recurrir a amigas o abuelas que les colaboran en el cuidado de sus hijos. Esta situación prolonga un ciclo interminable en donde siguen siendo las mujeres —madre, amiga, abuela, hermana o vecina— quienes continúan asumiendo el rol reproductivo; circunstancias especiales que no llegan a cuestionarse las agrupaciones de solo hombres porque, por lo general, mientras ellos ensayan, van a festivales y conciertos, sus mujeres asumen las responsabilidades reproductivas.

Encarnación González, esposa del renombrado gaitero “Toño” Fernández, narra su experiencia: “Toño me abandonó porque se ausentó y las cosas que están lejos, como estuvo él, desterrándose de mí, son un abandono. Todo el mundo habló de los que se fueron a Europa, pero nunca han hablado de las verdes y las maduras que tuvimos que pasar las que nos quedamos” (Gil Olivera, 2005: 119).

Así como Encarnación tuvo que trabajar “en todo lo que podía” para dar de comer a sus hijos y María José cargaba a su hija mientras tocaba gaita o tambor —o recurría a familiares y amigas en Bogotá—, en San Jacinto y Ovejas la solución que también han encontrado algunas mujeres para vivir de la música de gaitas de manera profesional ha sido acudir a la familia, especialmente a sus madres. Las pocas mujeres de los Montes de María que integran grupos de gaitas son por lo general solteras, no tienen responsabilidades maternas o, si las tienen —siendo madres solteras en su mayoría—, dejan a sus hijos e hijas con la abuela, como tradicionalmente se hace en la Costa. Estas circunstancias les facilitan seguir el ritmo nocturno y viajar con sus agrupaciones a festivales en otras ciudades. Raquel Jaramillo, mujer de veintisiete años, madre soltera de Arjona, Bolívar, contaba que dejó al hijo con su abuela para poder participar en el Festival de Gaitas de San Jacinto, y la cantadora Rosa Emilia Hernández, de El Paso, Cesar —quien cantaba en ese momento con Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto— cuenta en el siguiente testimonio que puede viajar dentro y fuera del país gracias a que es madre soltera —por lo tanto no tiene un hombre “que la moleste”— y su madre cuida al hijo, que ya tiene quince años:

Mi hijo está con mi mamá en El Paso [...] soy madre soltera... así puedo ir cantando de un lado para otro [...] Los hombres sí que molestan para la salida. Por ejemplo, yo me vine aquí y me regreso a El Paso, ni permanezco aquí ni permanezco allá, pasan los días y de un lado a otro [...]. Algunas de mis amigas me dicen: “Rosa, chévere tú que estás caminando”. Cuando de pronto, no, que me llamaron para ir a Bogotá, todo el mundo contento [...] Entonces ellas se sientan y dicen: “Qué chévere, a mí me gustaría estar así como tú, que chévere que conozcas, que conozcas mucha gente” [...]; les digo: “Bueno, ruégúenle a Dios para que me vaya así bien todos los días”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Entrevista a Rosa Emilia Hernández, cantante, 17 de diciembre de 2004, Bogotá.

Para Rosa, mujer de cuarenta y cuatro años, las soluciones para seguir “caminando” en su arte han sido no tener un hombre al lado, que la cuestione o prohíba viajar y cantar por todo el país, y dejar a su madre la crianza del hijo. Rosa es una de las pocas mujeres de la Costa que ha podido hacer realidad su sueño de viajar con su música, pero, al igual que los gaiteros, al precio de alejarse de su familia y delegar responsabilidades.

Vemos que el entorno dificulta y aleja a las mujeres de la música de gaitas. Varias de las mujeres entrevistadas en Ovejas y San Jacinto alguna vez tocaron gaitas o tambores, estudiaron en las escuelas de gaitas y conformaron grupos, pero desistieron de la vida musical, a su pesar, por falta de apoyo, al no tener una pareja con quien dividir el trabajo asignado a la esfera privada o debido a la falta de patrocinio. Algunas son madres solteras que trabajan y tienen que asumir el llamado triple rol<sup>14</sup> (productivo, reproductivo y comunitario), que supone labores que no dejan tiempo para ensayar o salir a tocar en diferentes eventos. Por su parte, las mujeres que tienen pareja viven situaciones similares, ya que generalmente la contratación de sus compañeros es esporádica o mal paga; si es gaitero, suele ir a la capital buscando sobrevivir de la música, mientras su compañera entra en el rebusque para dar de comer a hijas e hijos, esperando que a él lo contraten para un toque y mande algo de plata desde Bogotá.

Tuve que entrevistar a muchas de ellas mientras trabajaban, pues estaban cocinando, lavando ropa y atendiendo a invitados, todo a la vez; para ellas era imposible sacar un tiempo libre para concederme la entrevista. Una de las mujeres que perseguí por toda la casa, pues tenía a varias agrupaciones de gaiteros como huéspedes, fue Teresa Álvarez, hija de uno de los gaiteros más reconocidos de Ovejas, “Joche” Álvarez; ella recuerda cuando tenía su grupo de gaiteras y se desintegró: “La tamborera estaba embarazada y subió así a tarima piponota; ella se acomodó el tambor ahí y tocaba; entonces ella, al tener al bebé, se distanció porque ya quedó preñada nuevamente; llevaba tres niños, eran muchos oficios, ¿sí?”.<sup>15</sup>

Las integrantes del grupo tuvieron que dejar la música, y Teresa, una mujer soltera que tendría la libertad de dedicarse a la música y que quiso continuar porque la música de gaitas y tambores le apasiona, no pudo hacerlo por falta de apoyo; ahora

<sup>14</sup> “El trabajo femenino incluye no solo el trabajo ‘reproductivo’ (el dar a luz y las responsabilidades de la crianza de los hijos), necesario para garantizar la manutención y reproducción de la fuerza laboral sino, además, el trabajo ‘productivo’, en actividades generadoras de ingreso. Implica además trabajo ‘comunitario’, desarrollado en el ámbito local” (Moser, 2001: 262). El término “triple rol” fue criticado por feministas peruanas dado el encasillamiento de roles que representa, y en su lugar se propuso el término “jornada redonda”.

<sup>15</sup> Entrevista a Teresa Álvarez, intérprete de llamador, ya citada.

trabaja en casa, es la mano derecha de su padre y atiende a sus hermanos —familia de gaiteros—. Las experiencias narradas por estas mujeres, que tratan de integrarse al mundo de las gaitas y tambores, nos revelan las dificultades que tienen que pasar por el solo hecho de ser mujeres, y la resistencia cultural frente a su participación.

La ausencia o invisibilidad de las mujeres en la música popular se debe a una multiplicidad de factores, y es objeto de estudio por parte de investigaciones feministas de musicología histórica que han encontrado recurrencias como estas: “Falta de dinero para comprar el equipo necesario, falta de espacio para poder ensayar, falta de tiempo para dedicarse a tocar un instrumento, a componer o a dar conciertos. Estos impedimentos materiales, que en muchos casos son también aplicables a los hombres, están marcados en el caso de las mujeres por las restricciones ideológicas” (Bayton, *Frock Rock*, 1998, citado por Viñuela, 2003: 91-92).

Este fragmento hace parte del libro *Frock Rock*, de Mavis Bayton, un estudio de los grupos musicales de mujeres en el Reino Unido, que nos muestra los problemas que enfrentan al incursionar en un género musical como el rock; dificultades similares a las afrontadas por las mujeres de las gaitas y, al parecer, por cualquier grupo de mujeres que intente entrar en un universo marcado por el poder del género masculino.

Además de los problemas logísticos, Simon Frith, en su artículo “Afterthoughts”,<sup>16</sup> afirma que “el control sobre la producción y difusión de la música sigue siendo ejercido por los hombres y el rol más extendido para las mujeres continúa siendo el de consumidoras. El ejercicio del poder dentro de la industria musical es el mismo en 1985 que en 1978”,<sup>17</sup> y en 2008 en la música de gaitas y tambores en Colombia. A pesar de que el artículo fue escrito hace veinte años, en un país con una cultura aparentemente disímil, el ejercicio del poder dentro de la industria musical es el mismo; las mujeres encuentran las mismas dificultades, la falta de apoyo y patrocinio, especialmente cuando se trata de incursionar en géneros musicales tradicionalmente masculinos como son la música de gaitas y el rock.

A pesar de que haya agrupaciones de mujeres universitarias del interior que participan en los festivales, como Lumbalú, Las Amaxonas, La Bogotana o Sambumbia, y que reciben apoyo de las instituciones donde estudian o de sus familias, el control

---

<sup>16</sup> Escrito en 1985 para responder a las críticas del célebre artículo realizado con Angela McRobbie, “Rock and Sexuality”, 1978.

<sup>17</sup> En el estudio realizado por Simon Frith y Angela McRobbie, “Rock and Sexuality”, “[l]os autores pretenden poner de manifiesto la forma en que los estereotipos que operan en el rock funcionan en la construcción de las identidades de género [...], las posibilidades de identificación respecto a los mensajes del rock son más numerosas para los chicos que para las chicas. La producción y difusión del rock están dominadas por los hombres, lo que explica que los modelos de masculinidad que se ofrecen sean más variados” (Viñuela, 2003: 81).

sobre la producción lo siguen manteniendo los hombres. Son los novios, amigos o profesores quienes generalmente las representan, y escogen, entre muchas otras decisiones, qué repertorio debe estar en el CD y cuál no; la tendencia es a no incluir las composiciones de las integrantes y privilegiar las canciones de profesores, directores, o de los gaiteros reconocidos, como parte del mantenimiento de la tradición.<sup>18</sup> Este ejercicio de poder es semejante al de los críticos profesionales de arte, de quienes puede depender el futuro musical o literario de un artista y especialmente de una artista.

En todo caso la entrada de las mujeres a la música poco a poco es más visible gracias a las redes informales. La etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa resalta que la música tradicional funciona a través de redes informales, se trata de géneros populares que no están necesariamente asociados a las estructuras de la industria: venden discos en festivales y graban en estudios caseros con recursos propios o patrocinados por investigaciones musicológicas (Ochoa, 2003: 20). A pesar de que para las mujeres es difícil recibir apoyo, las redes informales de intercambio pueden ser una ventaja. Los grupos Sambumbia, Las Amaxonas y Lumbalú por ejemplo, con sus propios recursos, con el apoyo de sus familias, novios, o las ayudas dadas a las agrupaciones conformadas en las universidades, han podido participar en festivales y grabar sus álbumes.

## La crítica musical, bajo el sesgo de lo masculino

A la falta de apoyo se suma una lista de escenarios que impiden que las mujeres puedan dedicarse de manera activa y profesional a la interpretación y composición de música de gaitas y tambores, entre ellos las formas de proceder de los jurados y críticos.

En octubre de 1999, durante el Festival de Gaitas Francisco Lliré en Ovejas, el grupo Sambumbia, integrado por seis mujeres de Bogotá, obtuvo el primer lugar en canción inédita con la composición “Somos porro” de su director Gustavo González. Tras asistir al festival, el periodista del diario *El Herald* Ernesto MacCausland Sojo, escribió un artículo titulado “Asalto de porro en Ovejas”. Con solo leer el título, sin conocer su contenido, pareciera que, dados los antecedentes violentos de los Montes de María, se tratara de la incursión sorpresiva de un grupo al margen de la ley; y así era, no solo para el periodista sino para los grupos participantes, el hecho de que por

---

<sup>18</sup> La composición de música de gaitas es un área asociada al ejercicio masculino; una acción creativa y metódica cuyo resultado busca el poder de la trascendencia a través de una obra única y original. Lucy Green, analizando el androcentrismo en la composición, afirma: “Parte del perfil musical incluye la idea de la mente tras la música y un aspecto de la idea de la mente consiste en que es masculina” (2001: 52).

primera vez en la historia del festival un grupo de mujeres (o un grupo al margen de lo masculino) ganara el primer puesto en canción inédita y, además, lo hiciera de manera contundente, representaba un acto subversivo, un asalto a la sagrada tradición.

Pero bastó que empezaran a tocar para que todos los pronósticos se desvanecieran entre el aire fresco de los Montes de María. Interpretando un tema inédito, “Somos porro”, las seis bogotanas silenciaron a la plaza de Ovejas con sus primeros acordes. “La tambora, el llamador y el alegre no solo sonaban a tempo, sino que lo hacían con un ritmo arrollador que pronto dejó en silencio la plaza. [...] Había sucedido lo imposible. Las seis bogotanas habían profanado el territorio sagrado de la gaita” (McCausland, 1999).

Lucy Green, en su libro *Música, género y educación*, se refiere a la crítica que suele hacerse a las mujeres que incursionan en la música, como una mirada que se encuentra bajo “las acusaciones de feminidad” (Green, 2001: 89). La aparente falta de técnica, fuerza y liderazgo musical que se atribuye al hecho de ser mujeres hace que no sean juzgadas de manera imparcial, y que prácticamente no tengan salvación: si llegan a cometer algún error durante los ensayos o en la tarima la causa es su feminidad —“tenían que ser mujeres”—, y si tocan igual o mejor que los hombres son percibidas como una excepción a la regla (como en el artículo citado).

Una agrupación de mujeres que tocan música de gaitas y tambores causa conmoción; al tratarse de un grupo de hembras que interpretan música de machos, el discurso es percibido como trasgresor, impropio para mujeres, cuyo actuar se espera sea femenino. Laura Viñuela se refiere a la imagen enigmática que genera una mujer música en un espacio tradicionalmente de hombres: “una interpretación ambigua de la feminidad tendrá connotaciones negativas (‘marimacho’) [...] y será considerada ‘un fracaso’ ” (Green, 2001: 89).

Es tan fuerte el poder del estereotipo heterosexual que señala a lo masculino como norma, que las integrantes del grupo de mujeres Las Amaxonas fueron catalogadas de lesbianas (como si se tratara de una opción sexual displicente) por interpretar música de gaitas y tambores: “La primera vez que nosotras salíamos a un festival [...] todo el mundo nos miraba y listo, pensábamos: ‘Ah, porque somos mujeres y tal’, ¡iNo!!, resulta que todos estaban diciendo: ‘¿Si ves?, esa muchacha que está allá ella es la novia de tal otra’, nos hicieron las parejas, entre todas, y hasta dijeron que una del grupo tenía un pene, ¡iDios!!”.<sup>19</sup>

La entrada de las mujeres a este género musical es juzgada desde el modelo hegemónico, y el resultado es la marginación no solo de las mujeres sino de las múlti-

---

<sup>19</sup> Entrevista a Kelly Rojas, *alegrera* y directora del grupo Las Amaxonas, 13 de junio de 2005, Bogotá.



ples masculinidades y feminidades.<sup>20</sup> La crítica sesgada, personificada en los jurados, asistentes y participantes, representa un mecanismo de defensa que desea conservar la heteronormatividad y el androcentrismo propios de esta música tradicional.

Marcia Citron, en su libro *Gender and the Musical Canon*, además de analizar el androcentrismo en la composición de música erudita y los cánones o reglas que la encasillan, se refiere a las implicaciones de poder que tiene la crítica musical, realizada mayoritariamente por hombres: “El rol de la crítica implica autoridad. Connota intelecto, sabiduría y juicio: una facultad epistemológica de consentir conocimiento en otros [...] Ideológicamente las mujeres han estado separadas del dominio sobre el conocimiento [...] y, en consecuencia, percibidas como deficientes en esa área. [...] El resultado está en que ha habido muy pocas mujeres críticas” (Citron, 1993: 182).

Lo preocupante en el caso de la música de gaitas y tambores es que el criterio de los jurados no está fundamentado en el virtuosismo interpretativo sino en la condición física y la sexualidad, o lo que interpretaríamos en el estudio de Citron como “la facultad epistemológica de consentir fuerza física y masculinidad en otros —hombres—”.

Las pocas agrupaciones de mujeres que han participado en los festivales han desistido por falta de apoyo y porque sienten que San Jacinto y Ovejas son pueblos que nunca les darán la oportunidad de ganar el primer puesto en gaita profesional. Lumbalú es la única que sigue luchando. Las historias descritas por las integrantes de estos grupos nos muestran una sociedad que, valiéndose de los estereotipos contruidos en torno a lo femenino-débil y masculino-fuerte, excluye a las mujeres. Lidón Castillo, fundadora del grupo Las Amaxonas, narra su experiencia en el Festival de Gaitas de Ovejas en el 2001, cuando los jurados las descalificaron porque “les faltaba fuerza”:

Cuando él me dice a mí: “Les hace falta fuerza”, yo le dije: “Entonces nunca ganaremos, ni tampoco me voy a esmerar en venir de nuevo porque si tú me pides fuerza, fuerza no es, tú me puedes pedir técnica, me puedes pedir afinación, me puedes pedir que me apegué más a la tradición, a las melodías de la gaita, pero fuerza no me pidas porque yo no tengo un grupo de machos, yo tengo un grupo es de mujeres” [...]. Entonces mejor cambien las condiciones del concurso y digan: “No aceptamos mujeres en el festival de gaita, porque nunca van a ganar por fuerza, o pongan aparte grupos de mujeres y grupos de hombres porque si ustedes no consideran que las mujeres pueden tocar a la par de un hombre entonces no acepten que mujeres se inscriban en el festival”.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Es interesante observar en los festivales la necesidad de reiterar la masculinidad de los integrantes a través de las letras, la actitud en el escenario y especialmente frente a las mujeres, posturas que exaltan las cualidades del tradicional *hombre caimán*: mujeriego, viril y toma trago.

<sup>21</sup> Entrevista a Lidón Castillo, cantante y guarachera del grupo Las Amaxonas, realizada el 17 de julio de 2005 en Bogotá.

El mito de la fuerza, atribuido de manera exclusiva a los hombres (una fuerza simbólica mas no real, porque sabemos que para interpretar gaitas o tambores no se necesita fuerza sino técnica),<sup>22</sup> representa una variable que determina la aceptación o no de las mujeres en la música, obstáculo al que se suma una variable todavía más fuerte: el abuso y acoso sexual, en medio de un universo que es plenamente masculino y se nutre del ron.

## Los excesos del ron vs. la incursión de las mujeres en la música

Además de tener que convencer a los jurados, participantes y patrocinadores de que no solo van a bailar y cantar,<sup>23</sup> y de que tienen las mismas capacidades que los hombres para interpretar gaitas y tambores en los festivales, las mujeres tienen que evadir a los acosadores. Las integrantes de las agrupaciones participantes en los festivales se han sentido constantemente acosadas por hombres, como contó María José Salgado, integrante de La Bogotana, recordando que cuando se subió a la tarima en el festival de Ovejas le “mandaron la mano”.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Uno de los instrumentos propios de la percusión en la música de gaitas es el *alegre*, el que *repica*. Es el instrumento al que se le reconoce mayor virtuosismo entre la percusión y llama la atención por la vitalidad e impulso necesarios para su interpretación; potencia que pueden desarrollar tanto hombres como mujeres, pero la ternura, fragilidad y delicadeza impuestas culturalmente a las mujeres, y la dureza, fuerza y “berraquera” atribuidas a los hombres hacen que una mujer que toca alegre represente un choque para el orden social y para el ideal femenino de los hombres, y hasta para el de las mismas mujeres. Aunque cada día vemos a más mujeres en la interpretación de la percusión, las *alegreras* entrevistadas contaban que sus profesores de música —todos hombres—, alumnos, alumnas, madres y padres, trataban de persuadirlas de no escoger la interpretación de este instrumento por no ser “apropiado”, o hacían comentarios que buscaban intimidarlas.

<sup>23</sup> La división de actividades artísticas tiene sus raíces en la relación entre masculino - razón y femenino - cuerpo. La cultura construyó mujeres cuyo instrumento es su cuerpo, deben cantar o bailar y embrujar con su estampa sin utilizar ningún otro instrumento que cubra el don seductor de su cuerpo. De esta manera, existe un cuerpo de mujer, material y físico, y un cuerpo racional de hombre. El ejercicio del poder sobre los cuerpos y actuaciones de hombres y mujeres, mediado por las construcciones sociales del género, hace que dependiendo de la percepción cultural que se tiene de ellos se impongan comportamientos y roles en la práctica musical. Lucy Green resalta el canto como un área en la que las mujeres se han desempeñado desde hace siglos, ya que “con independencia de que se introduzca o no en la esfera pública, [el canto] reproduce y afirma en gran medida las definiciones patriarcales de feminidad”: “En primer lugar: [...] La voz es un instrumento musical cuyos mecanismos de producción de sonidos carecen de relaciones intrínsecas con algo que esté fuera del cuerpo. [...] al tratarse de una cualidad propia de su cuerpo, no constituye una amenaza. [...] La segunda manera de afirmar las definiciones patriarcales de la feminidad que encierra el canto tiene que ver con la ausencia de la tecnología en el canto. En el patriarcado, se interpreta que el hombre tiene el control de la naturaleza mediante el dominio de la tecnología y la mujer forma parte de la naturaleza que controla el hombre” (Green, 2001: 37).

<sup>24</sup> Entrevista al grupo La Bogotana, 20 de enero de 2006, Bogotá. María José Salgado, percusionista y gaitera, también integrante del grupo Curupira.

En los festivales, las casetas alrededor de la plaza, tiendas y bares están plagadas de gaiteros, visitantes y habitantes de estas regiones que toman cerveza, aguardiente y ron. Los hombres se emplazan desde temprano a tomar con los amigos, a piropear y, bajo estado de embriaguez o no, acosan insistentemente a las mujeres.

Las agrupaciones de mujeres coinciden en que el exceso de alcohol representa una amenaza a su seguridad, razón por la cual hay resistencia por parte de madres y padres respecto a la incursión de sus hijas en la música de gaitas y a su participación en los festivales. Kelly Rojas y Lidón Castillo, integrantes de Las Amazonas, cuentan que el temor al acoso por parte de los hombres las obliga a andar en grupo tanto en los festivales como cuando salen en la madrugada de los toques en Bogotá; permanecen juntas, se protegen entre ellas, no se despegan de su profesor, de sus amigos o van acompañadas de sus novios.

En el artículo titulado “Algunos elementos característicos de conjuntos y festivales de gaita en la costa caribe colombiana”, Jorge Morales escribe el siguiente párrafo, en el que expone la visión popular de la relación entre el género masculino y el consumo de alcohol. Por otra parte, insinúa que las mujeres no participan en la música de gaitas y tambores porque no beben y, además, no tocan instrumentos:

Los conjuntos de gaitas están compuestos exclusivamente por hombres; las mujeres no tienen papel protagonista, pues no tocan ni beben, sino que observan. En este sentido, las bebidas alcohólicas (ron, aguardiente y cerveza) aparecen como identificadores del género masculino. Los músicos y los asistentes del mismo sexo que ellos, tienen que beber. [...] Ellos manifiestan que con el alcohol, cada parte del cuerpo se estimula y aumenta su sensibilidad, especialmente las manos y la boca, que son las que más directamente tienen que ver con la música (Morales, 1991: 90).

Este tipo de declaraciones confirma el mantenimiento de imaginarios de género que excluyen a las mujeres de la práctica musical y condenan a los hombres al consumo de alcohol. Aunque no se puede generalizar que las mujeres no tocan ni beben, porque hay varios grupos de mujeres que interpretan este género musical y también toman; o asegurar que todos los gaiteros toman, porque hay quienes no lo hacen, el consumo de alcohol en exceso es una práctica estrechamente asociada a la liberación creativa e interpretativa para los gaiteros y su reafirmación de la masculinidad.<sup>25</sup>

Los gaiteros entrevistados aseguran que el ron es indispensable para tocar, no en exceso porque “un gaitero borracho no funciona”, pero los ayuda a desinhibirse. Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto sienten que hay una diferencia al tocar cuando

---

<sup>25</sup> Sería necesario hacer una investigación más profunda sobre la vida privada de hombres y mujeres en San Jacinto y Ovejas, fuera del marco de los festivales, para estudiar cuáles son las tendencias en el consumo de alcohol (quienes toman más, en dónde y en qué ocasiones).

toman o no toman ron, pues esta bebida los anima y libera. Cuando le propusieron a Toño García hacer parte de la agrupación, él no quiso, por temor; Nicolás Hernández le dijo: “Si te tomas dos tragos puedes tocar”... “A lo que me tomé cuatro tragos me acordé... y después de otros cuatro fui aclarando y los compañeros dijeron que podía seguir con ellos”,<sup>26</sup> contaba Toño.

No hay gaitas sin ron. El consumo de alcohol por parte de los hombres en los festivales de San Jacinto y Ovejas es muy alto. Para los hombres en estos pueblos tomar es un acto masculino, que se hace entre compañeros o compadres y el nivel de aguante de alcohol hace parte del ser macho.

Según la investigación del antropólogo Matthew Gutmann en Ciudad de México, estas situaciones recurrentes hacen que el consumo de alcohol se asocie a la violencia masculina y el acoso. Es común ver en los festivales peleas callejeras (aunque los organizadores han tomado medidas que han disminuido los conflictos) y acosos contra las mujeres por parte de hombres ebrios, situaciones que han sido estudiadas por antropólogos/as en diferentes regiones latinoamericanas. Los estudios coinciden en observar las mismas tendencias y consecuencias, que llegan hasta a justificar la violencia por los efectos del alcohol: “En cierto grado, para explicar esas violentas explosiones mucha gente emplea argumentos culturalmente aceptados como ‘los que perpetraron la acción estaban borrachos, por lo tanto no eran responsables de sus actos’ ” (Gutmann, 2000: 277-278).

En San Jacinto y Ovejas los y las habitantes son conscientes de la estrecha relación entre abusos, violencia y alcohol, pero parecen ocultarla, o disminuir su importancia, especialmente a las personas que van a los pueblos durante el festival, para no espantar a visitantes.<sup>27</sup> Hasta los mismos hombres, de los que huyen las mujeres, son conscientes de la realidad en la que viven y por ello prefieren no llevar a sus hijas y esposas a presentaciones en los festivales, por temor a que, bajo los efectos del ron, se presenten abusos: “Son como códigos muy claros, ellos van a tocar y siempre van a la conquista, entonces con roncito y además las niñas jóvenes... y todo ese cuento

---

<sup>26</sup> Asistencia a entrevista realizada por Ana María Ochoa a Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto, el día 24 de junio de 2005 en Bogotá.

<sup>27</sup> Un día llegué al sitio donde me estaba hospedando en Ovejas, a las 2:00 a.m., hora promedio en la que terminan las jornadas del festival, la señora de la casa me preguntó si alguien me había acompañado; al responderle negativamente abrió sus ojos y me dijo en tono fuerte: “Jamás vuelva a hacer eso de venir sola por esas calles... y tampoco se fíe de los hombres que se ofrezcan a acompañarla”, pregunté por qué y no me respondió. Desde ese día, le dio la orden a su nuera de acompañarme de la plaza a la casa y de la casa a la plaza, así quedara a escasas dos cuadras. Después, mientras presenciábamos las presentaciones en tarima, la nuera me contó que en un festival una forastera —como yo— se perdió, dos hombres se ofrecieron a acompañarla y la llevaron por un camino oscuro donde no había nadie, no dijo nada más. (Nota de la autora.)

que se da en una sociedad como la nuestra. Entonces ellos no llevan a sus mujeres a eso, inclusive no les gustaba que sus hijas mayorcitas, de catorce, quince años fueran, porque no van a exponer su mujer e hijas a esa situación”.<sup>28</sup>

La problemática surgida alrededor del alcohol también afecta y preocupa a los hombres. El reconocido gaitero Toño Fernández, quien murió de alcoholismo, se negó a enseñarles música de gaitas a sus hijos porque temía que les sucediera lo mismo.<sup>29</sup> La preocupación relacionada con el exceso de consumo por parte de los integrantes de las agrupaciones derivó en que “hubo un vacío generacional en la interpretación de la música de gaitas...”.<sup>30</sup> A hijos e hijas de la generación de Toño Fernández les era casi prohibido tocar gaitas para no seguir los pasos de sus padres; ellos mismos cuentan que les escondían las gaitas o “se las colgaban bien alto para que no las pudieran alcanzar”.<sup>31</sup>

Esta acumulación de obstáculos nos muestra una preocupante realidad en donde la participación de las mujeres en la música de gaitas y tambores está supeditada a los impedimentos propios de una cultura que enaltece el mantenimiento de una tradición patriarcal y heteronormativa, que trata de confinar a las mujeres al espacio doméstico a través del mantenimiento de arquetipos y normas sociales, vigentes también en las tradicionales reglas de los festivales.

## Tradición, sinónimo de exclusión

Otro de los impedimentos encontrados por las mujeres es el arraigado deseo de conservar la tradición por medio de los festivales, manteniendo, por ejemplo, un formato

<sup>28</sup> Entrevista a Lucía Garzón, 22 de diciembre de 2004, Bogotá. Lucía vivió un año en San Jacinto, después de terminar arquitectura en 1985, y decidió entonces aportar a la gestión de difundir a los gaiteros en Bogotá. Ella narra parte de su experiencia: “Me fui para allá, arrendé una casita y empecé a vivir, cosa que causó de todos modos rasquiña en el pueblo porque allá las mujeres no tienen derecho a vivir solas; como te decía yo, o somos putas, o somos guerrilleras o somos misioneras y yo no catalogaba en ningún perfil, no hacía ninguna de las tres cosas, entonces fue un poco difícil. Sin embargo fue muy bueno porque ellos [los Gaiteros de San Jacinto] fueron mucho respaldo, ellos de todos modos, aunque no son gente poderosa en la economía, sí tienen un estatus por ser músicos. Un estatus que es doble estatus, son músicos valorados porque son los que saben y conocen el mundo y son reconocidos, pero también son subvalorados porque son los borrachines, los que se pierden, los que dejan a las mujeres solas”.

<sup>29</sup> Esta intranquilidad es recurrente en otras culturas, por ejemplo entre los músicos de marimba del grupo indígena maya k'iche' achi de la municipalidad de Rabinal en el departamento de Baja Verapaz, Guatemala, “muchos se preocupan por su propio consumo de alcohol así como el de otros marimbistas. Están conscientes de que la presión constante ejercida por los amigos y otros participantes, de socializar y compartir la bebida en las fiestas, contribuye a su propio problema de alcoholismo” (Navarrete Pellicer, 2001: 69).

<sup>30</sup> Entrevista a Juan Sebastián Ochoa, docente del Departamento de Música, Universidad Javeriana, 19 de enero de 2006, Bogotá.

<sup>31</sup> *Idem.*

grupal de seis integrantes hombres: gaita macho y hembra, alegre, llamador, cantante y tambora.<sup>32</sup> Salirse de ese formato de instrumentos típicos representa una amenaza a la tradición: “Fui a Ovejas como a los quince años a participar en el festival, en 1992, pero con otro grupo de mujeres. Se llamaban Caña Pan y era un grupo organizado por un profesor que se llama Gustavo González, que es de Los Amerindios. Nos fue muy mal, nos fue pésimo, lo único que faltó fue un tomatazo; tocamos un tema a tres gaitas hembras, cuando hicimos eso casi nos matan”.<sup>33</sup>

Al hecho de atreverse a contradecir el formato tradicional, utilizando tres gaitas hembras, se sumó el hecho de ser una agrupación de mujeres, lo cual por sí mismo constituye un elemento trasgresor para la tradicional hegemonía masculina en el escenario.

El anhelo romántico del mantenimiento de la tradición a través de los festivales termina inmortalizando no solo los contenidos y expresiones musicales sino la exclusión de las mujeres. A través de los festivales se busca resaltar y preservar los rasgos originales de las llamadas músicas tradicionales de nuestro país, para ello hay múltiples escenarios como los festivales de gaitas y tambores, de porro, de marimba, de música llanera, de bambuco, entre muchos otros. El antropólogo colombiano Carlos Miñana, quien participa también con un artículo en este libro, escribe lo siguiente respecto a las ambigüedades propias del folclor y sus festivales:

‘La’ cumbia o ‘el’ bambuco ‘folclóricos’ son, en últimas, una elaboración, un producto de los ‘folclorólogos’, lo mismo que ‘el traje típico del sanjuanero’. Se abre, entonces, la casuística, la enumeración de ‘rasgos auténticos’, las bases para los concursos y festivales ‘folclóricos’ con el fin de preservar la ‘pureza’ de las ‘expresiones folclóricas’. En el caso de Colombia estas concepciones han tomado tanta fuerza que el mismo concepto de folklore es ‘intocable’ (Miñana, 2000: 37).

Los espectáculos folclóricos, al querer preservar la pureza originaria de los diferentes géneros musicales, también acogen el contexto y las tradiciones sexistas propias de un país donde existen desigualdades y exclusiones de carácter sexual, étnico, cultural, de clase y de género. Los festivales y la música que se expone en ellos son, entonces, creaciones de “folclorólogos” —hombres por lo general— que, al buscar la perpetuidad de las tradiciones, inmovilizan no solo las características musicales sino una tradición excluyente, que aleja a las mujeres de múltiples dimensiones de la música.

Para garantizar la subsistencia de “rasgos auténticos” los festivales vienen acompañados, además, de reglamentos que buscan organizar y estandarizar las prácticas, con

---

<sup>32</sup> Aunque la inclusión de la tambora es relativamente nueva y en algunos festivales todavía causa resistencia, se puede decir que ya hace parte del formato consolidado.

<sup>33</sup> Entrevista al grupo La Bogotana, citada. María Carolina Cortés, directora del grupo.

artículos que especifican los requerimientos que deben seguir los (no las) participantes. En el caso de los festivales de gaitas y tambores, hay una serie de normas para participar en las categorías gaita larga profesional, aficionado, gaita corta, canción inédita, parejas bailadoras de gaita y decimeros, y aunque no exista un párrafo que prohíba de manera directa la participación de las mujeres, su redacción y aplicación es plenamente masculina y excluye a las agrupaciones femeninas con su discurso.

Además de definir las reglas con artículos de sesgo masculino, describiendo la manera en que los hombres gaiteros y tamboreros —no las mujeres— deben ir vestidos, hay artículos que reflejan un desconocimiento, o evasión, de la situación y condiciones de las mujeres. Este es el caso del artículo séptimo del reglamento del Concurso Nacional de Gaitas de 2006: “En la categoría profesional se ubican aquellos conjuntos que hayan ocupado el primer puesto en el concurso de Gaita Larga Aficionada o interpreten la música de Gaita como *actividad de trabajo remunerado permanente*” (la expresión en cursivas se encuentra resaltada en negrilla en el original). En relación con este artículo podemos resaltar varios puntos: en primer lugar, en la categoría profesional —la más importante— solamente ha ganado el primer grupo de mujeres gaiteras, Las Diosas de la Gaita, en 1991,<sup>34</sup> en los casi veinte años de historia de los festivales de Ovejas y de San Jacinto. Es común oír a los jurados exaltar la participación de las agrupaciones de mujeres y la calidad de su interpretación, pero las ubican en un segundo o tercer puesto. Lidón Castillo relata la respuesta de los jurados al plantear el interrogante:

Considero que había grupos de hombres que en cuanto a afinación y eso estaban en condiciones inferiores que nosotras, lo que ellos decían era que a nosotras nos faltaba fuerza, fuerza, que estábamos inexpertas, que no fuéramos a pensar que íbamos a ganar. Entonces yo dije: “Pero ustedes pusieron a ganar a unas niñas de Bogotá, y esas niñas tocaban mucho menos que las peladas de mi grupo, ¿por qué pasó eso?” [Se refiere a Las Bogotanas que obtuvieron el tercer puesto en gaita aficionada en el año 1998, en Ovejas]. “No, que tú sabes que hay que hacer conocer la gaita a otras partes del mundo, de Colombia, para que ellas se motivaran”, respondió un jurado, y yo dije: “No, eso no debe ser así, lo deben ganar por méritos, ustedes mismos lo están diciendo”. Me dijeron una cantidad de cosas, no, que tal, que ta, ta, ta, bueno, total fue que nos preparamos de nuevo y volvimos el siguiente año [2003]. Pasamos a la segunda ronda y en la segunda ronda nos eliminaron.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Las Diosas de la Gaita fue el primer y último grupo de mujeres en ganar esta categoría. Pero, ¿por qué, si, como hemos visto, el talento de las mujeres tiende a no ser reconocido en los festivales? Tal vez por dar mérito al primer grupo femenino o quizá porque fue idea del gaitero más afamado de la época, “Joche” Álvarez, conformar y dirigir un grupo con sus hijas y sobrinas. Ellas quisieron continuar pero, como cuenta Teresa Álvarez, la falta de apoyo y las labores domésticas lo impidieron.

<sup>35</sup> Entrevista a Lidón Castillo, cantante y guacharaquera del grupo Las Amaxonas, ya citada.

Darle el primer puesto a una agrupación de mujeres en la categoría gaita larga aficionada significa que pueden entrar a participar en gaita larga profesional, al mismo nivel que las agrupaciones de hombres, y dados los antecedentes descritos, pareciera que es una situación que los jurados prefieren evitar. Ellos optan por seguir “motivándolas” con segundos y terceros puestos antes que reconocer su profesionalismo y dejar de lado el criterio de ser hombre o mujer para juzgar la adecuada interpretación y ganar un primer puesto.

El segundo aspecto que podemos develar en el artículo séptimo es la condición de participar en la categoría profesional si los conjuntos “interpretan la música de Gaita como *actividad de trabajo remunerado permanente*” —que resaltada en el reglamento destaca la importancia y relevancia de la frase—. A lo largo de este escrito hemos observado que una de las tantas razones por las cuales las mujeres de Ovejas y San Jacinto no participan en la música de gaitas es la de tener que asumir el triple rol, escenario que impide a las mujeres tener el tiempo necesario para ensayar o adecuarse a los horarios, generalmente nocturnos. Los hombres pueden hacerlo porque suelen delegar sus responsabilidades de reproducción, y hasta de producción, a las mujeres, condición que beneficia el aprendizaje y el libre ejercicio de la profesión musical por parte de los integrantes de agrupaciones de gaitas.

Este alarmante escenario nos muestra que, aunque se tiende a mantener la creencia, tanto en mujeres como en hombres, de que las mujeres no participan en la música porque no están interesadas en ella o sienten poco gusto por la interpretación y composición, la división sexual de roles, la falta de oportunidades y apoyo, la crítica musical, los abusos del ron y las tradicionales reglas de los festivales, son factores que truncan la libre participación de las mujeres en la música. Los impedimentos descritos, aparentemente ocultos, tornan una realidad impuesta y prejuiciosa de abuso y exclusión en un problema propio del desinterés aparente de las mujeres.

### **“Lo musical es político”<sup>36</sup>**

El recorrido por las vivencias de las mujeres músicas de la Costa y del interior del país en su acercamiento a los festivales de música de gaitas y tambores nos expone un panorama revelador, donde las mujeres tienen que enfrentarse constantemente a situaciones en las que el ejercicio del poder masculino excluye y subestima su capacidad creadora e interpretativa.

---

<sup>36</sup> “Lo personal es político” es una frase que acuñaron las feministas liberales de los años 60 y 70, lideradas por Betty Friedan, filósofa, ideóloga y periodista que murió el 4 de febrero de 2006. Cuestionaban el confinamiento de las mujeres al espacio doméstico y la labor invaluable que realizan en la reproducción y crianza de futuros y futuras ciudadanas/os, y sugerían que el Estado debería tomar partido.



Mientras para los hombres ser músicos puede llegar a significar un trabajo profesional remunerado (que además puede ser complementado con la construcción de instrumentos y clases particulares), para las mujeres es muy difícil hacer de la música de gaitas y tambores su opción de vida. Se enfrentan a un entorno que, basado en el ideal cristiano occidental, lucha por mantener unas relaciones de poder que estructuran la familia, la sexualidad y, con ellas, el libre ejercicio de la música; la incursión de las mujeres en este arte significa para el orden social el abandono del ideal de familia, del rol tradicional femenino. La cultura patriarcal interrumpe el potencial creador de las mujeres, en palabras de Molina Petit, “celebrando su feminidad a costa de su desarrollo como ser humano” (Molina Petit, 1994: 186), y por lo tanto como músicas y ciudadanas, convirtiendo lo personal en político.

Para Iris Marion Young, “la idea de ciudadanía como expresión de una voluntad general ha tendido a imponer una homogeneidad de los ciudadanos/as” (1996: 99), consonancia que, al tender hacia el androcentrismo y la heteronormatividad, concede o niega derechos de acuerdo a las jerarquías y exclusiones propias de las estructuras de poder, siendo la música una de sus expresiones.

La problemática responde de igual forma a las “barreras personales” a las que se refiere Diana Maffia; para ella “nadie demanda lo que no sabe que le corresponde” (Mafia, 2001: 2). Debido a la educación androcéntrica, al aislamiento en el que viven estos pueblos y a la dominación masculina del quehacer musical, las mujeres de Ovejas y San Jacinto no son conscientes de los derechos que les corresponden como ciudadanas, del derecho a expresar su individualidad y autonomía a través de la música, del derecho a dejar los imaginarios del espacio doméstico para componer, interpretar y viajar tocando gaitas o tambores, del derecho a “apropriarse y dar direccionalidad a la propia vida” (Vargas, 1996: 3). Pero esta no es una realidad vivida únicamente por las mujeres de los Montes de María; así las mujeres logren integrar un grupo y luchan contra los frenos del poder masculino, las construcciones bipolares de género, que recargan en las mujeres el rol reproductivo, continúan obstaculizando su camino hacia la realización personal como músicas.

Empezar por la recuperación de las contribuciones musicales para afirmar una tradición musical de mujeres en la música colombiana, promover no solo una educación musical libre de inequidades sexuales sino la divulgación y promoción de las composiciones y agrupaciones de mujeres, concretar políticas culturales que contribuyan a la inclusión de las mujeres en la composición, interpretación y producción de música de gaitas y tambores —todo esto con el apoyo de hombres y mujeres<sup>37</sup>— (Thomas, 1994:

---

<sup>37</sup> Florence Thomas sugiere que para lograr una verdadera democracia —y en el caso del resultado de esta investigación, para lograr que las mujeres puedan desarrollarse musicalmente— es necesario empezar

167), constituyen importantes pasos hacia una ciudadanía plena y equitativa. Es en la libertad de expresión, en la libre opción y en la práctica de sí donde se consolida una verdadera autonomía y se gana un gran terreno en la lucha por la deconstrucción de las bipolaridades tradicionales de género, a través del libre ejercicio del arte.

## Entrevistas

Álvarez, Teresa, intérprete de *llamador*, 16 de octubre en casa de la familia Álvarez, 16 de octubre de 2004, Ovejas, Sucre.

Castillo, Lidón, cantante y guachera del grupo Las Amaxonas, 17 de julio de 2005, Bogotá.

Gamero Villaviejo, Glenda, 18 de octubre de 2004, Ovejas, Sucre.

Garzón, Lucía, 22 de diciembre de 2004, Bogotá.

Hernández, Rosa Emilia, cantante, 17 de diciembre de 2004, Bogotá.

Ochoa, Juan Sebastián, docente del Departamento de Música, Universidad Javeriana, 19 de enero de 2006, Bogotá.

Rojas, Kelly, alegrera y directora del grupo Las Amaxonas, 13 de junio de 2005, Bogotá.

Salgado, María José, percusionista y gaitera del grupo La Bogotana, también integrante del grupo Curupira, enero de 2006, Bogotá.

## Bibliografía

Alencar Pinto, Guilherme. 2004. "La normalidad es loca y extraña". En *Brecha*, 30 de julio, 26. Disponible en [www.tagg.org/articles/brechaivw0407.htm](http://www.tagg.org/articles/brechaivw0407.htm)

Amelang, James y Mary Nash. 1990. *Historia y género: las mujeres en la europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnánim.

Bayton, Mavis. 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford - New York: Oxford University Press.

Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Citron, Marcia. 1993. *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University Press.

Festival Nacional de Gaitas. 2006. *Reglamentos generales*. En [www.festivaldegaitas.com/concurso/articulos.htm](http://www.festivaldegaitas.com/concurso/articulos.htm), consulta realizada el 16 enero de 2006.

Friedmann, Susana. 2001. "El cuerpo, el goce, la mujer y la música". En *Otras palabras. Mujeres, cuerpos y prácticas de sí*, agosto-diciembre, 9: 17-22.

---

por "el patio de atrás", hacer una verdadera reflexión y acción que busque compartir entre hombres y mujeres el rol reproductivo. En la práctica musical es necesario que hombres y mujeres entiendan que para que las mujeres puedan participar activamente en la música de gaitas y tambores y que los hombres puedan asumir responsablemente su papel de padres y esposos, necesitan de colaboración y apoyo mutuo: "si estamos hablando de género y democracia, estamos hablando de una nueva dialéctica de las relaciones ente hombres y mujeres y no servirá de gran cosa redefinir una identidad femenina si una nueva identidad masculina no le corresponde".

- Gaar, Guillian G. 1991. *She's a Rebel. The History of Women in Rock and Roll*. Seattle: Seal Press.
- Gil Olivera, Numa Armando. 2005. *Mochuelos cantores de los montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire, volumen II*. Bogotá: Kimpres.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*, Madrid: Morata.
- Gutmann, Matthew. 2000. *Ser hombre de verdad en la ciudad de México. Ni macho ni mandilón*. México: Colegio de México.
- Mafia, Diana. 2001. "Ciudadanía sexual. Aspectos personales, legales y políticos de los derechos reproductivos como derechos humanos". En *Feminaria*, XIV, 26/27: 28-30.
- McCausland Sojo, Ernesto. 1999. "Asalto de porro en Ovejas". En *El Heraldo*, octubre.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Miñana, Carlos. 2000. "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". En *A Contra Tiempo*, 11: 37-49.
- Molina Petit, Cristina. 1994. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Madrid: Anthropos.
- Morales Gómez, Jorge. 1991. "Algunos elementos característicos de conjuntos y festivales de gaita en la costa caribe colombiana". En *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 2, 10: 89-101.
- Moser, Carolina. 2001. "Ajuste desde la base: mujeres de bajos ingresos, tiempo y triple rol en Guayaquil". En Gioconda Herrera (comp.), *Estudios de género*, pp. 275-295. Quito: FLACSO. Disponible en [www.flacso.org.ec/docs/antgenero.pdf](http://www.flacso.org.ec/docs/antgenero.pdf)
- Navarrete Pellicer, Sergio. 2001. "El Bien y el Mal: música, alcohol y mujeres". En *Latin American Music Review*, Spring/Summer, 22, 1: 63-82.
- Nettl, Bruno. 1985. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Ochoa, Ana María. 2001. "El sentido de los estudios de música populares en Colombia". en *Actas Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de la Música Popular*. Disponible en [www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ochoa.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Ochoa.pdf)
- Quintana, Alejandra. 2007. *¿Por qué se apellidan gaita y tambor macho y hembra?* Ponencia para el Primer Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales, Bogotá. Disponible en [www.acofartes.org.co/ActasdelEncuentro.htm](http://www.acofartes.org.co/ActasdelEncuentro.htm)
- Robertson, Carol. 2001. "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres". En Francisco Cruces (comp.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 383-411. Madrid: Trotta.
- Scott, Joan. 1996. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 265-302. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Porrúa.

- Thomas, Florence. 1994. "Género y democracia". En Ricardo Sánchez Ángel, Alejo Vargas Velásquez, Patricia Pinzón de Lewin, Germán Palacio, Florence Thomas, Darío I. Restrepo, Julio Silva Colmenares y Camilo Villa Van Cotthem, *Democracia real y formal*, pp. 151-172. Bogotá: Instituto para el Desarrollo de la Democracia Luis Carlos Galán..
- Vargas, Virginia. 1996. "Reflexiones en torno a los procesos de autonomía y la construcción de una ciudadanía femenina en la región". En Cecilia Loria, (comp.), *Feminismo en transición, transición con femenino. Memoria del Foro Internacional sobre Ciudadanía y Reforma del Estado*, pp. 58-69. México: Grupo Educación. Disponible en [www.institutoarendt.com.ar/salon/material\\_consulta/Reflexiones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_autonomia.pdf](http://www.institutoarendt.com.ar/salon/material_consulta/Reflexiones_en_torno_a_la_autonomia.pdf)
- Viñuela, Laura. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- Young, Iris. 1996. "Vida política y diferencia de grupo: una crítica del ideal de ciudadanía universal". En Carme Castells (ed.), *Perspectivas feministas en teoría política*, pp. 99-126. Barcelona: Paidós.

## Tradición *versus* mercado en la música del Caribe colombiano\*

Jorge Nieves Oviedo\*\*

Tomemos como punto de partida la existencia de dos grandes líneas que trazan las dinámicas de las prácticas musicales en el Caribe colombiano: la tradición, por un lado, y el mercado, por otro. Se trata de preguntarnos qué tanto define la una y qué tanto depende de las lógicas del otro. Para contestar estas preguntas y las que de ahí se desprenden, revisemos ciertos componentes del campo de la producción de bienes musicales, algunas posiciones ocupadas por diferentes agentes y los intereses que defienden, y conceptos que nos ayuden a comprender el proceso en su complejidad.

Se hace claro que la tradición es enunciada e invocada como sacralizadora, esto es, instancia suprema de lo que debe o no hacerse, cuando los folcloristas necesitan acrecentar o mantener su capital simbólico. Como dice Néstor García Canclini:

Renato Ortiz encuentra que el desarrollo de los estudios folclóricos brasileños debe mucho a objetivos tan poco científicos como los de fijar el terreno de la nacionalidad en la que se fusionan lo negro, lo blanco y lo indio; dar a los intelectuales que se dedican a la cultura popular un recurso simbólico a través del cual puedan tomar conciencia y expresar la situación periférica de su país; y el afirmarse profesionalmente en relación con un sistema moderno de producción cultural, del que se sienten excluidos (1990: 197).

Los tradicionalistas dominan los espacios comunicativos ligados a los festivales donde se pretende recrear y mantener dicha tradición. Es conocido que alrededor de estos se organizan ámbitos institucionales de discusión como los foros y conversatorios, además de las tertulias espontáneas que al calor de copas se forman en diferentes espacios conexos como cantinas, casetas, parrandas en casas particulares, etc. La consecuencia directa es que los músicos terminan produciendo dos tipos distintos de bienes musicales según que el propósito sea concursar y aparentar que se acepta el canon o participar libremente del mercado y, en consecuencia, jugar según sus reglas y

---

\* Este texto es una versión de parte del primer capítulo del libro *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano, 2008.

\*\* Licenciado en Literatura. Maestría en Etnoliteratura. Profesor Universidad de Cartagena.

lógicas. Para corroborarlo basta con contrastar las ejecuciones en tarimas de festivales con las de tarimas de casetas y las grabaciones de los distintos ganadores. Esta relativa libertad cobija a los músicos de acordeón porque los géneros ligados a esta música son los dominantes en el mercado. No sucede así con géneros y modalidades que han ido perdiendo protagonismo en el mercado o que nunca lo han tenido, como las músicas de gaitas o de bandas del Sinú y la sabana Caribe que se juegan un prestigio en el contexto folclorista del que dependen en buena parte sus contratos futuros.

## **Músicos folclóricos y músicos populares profesionales**

Tal vez el aspecto más importante en la discusión con los discursos del folclorismo (que se autoenuncian como defensores de la tradición pura) tenga que ver con la distinción que debe hacerse entre quienes se dedican a ciertas prácticas musicales tradicionales como parte de una actividad complementaria y aquellos que se han convertido en profesionales. Para los primeros, reproducir las matrices tradicionales tal cual, es una práctica apenas natural, están en “su elemento”. Han aprendido a ejecutar ciertos géneros con ciertos instrumentos y a cantar determinados repertorios con este o aquel modo tradicional de vocalización, mediante la interacción con otros músicos, por imitación, por iniciativas personales etc., todo ello dentro de comunidades sonoras bastante uniformes y por lo general circunscritas a ámbitos geoculturales definidos. Los músicos tocan y cantan con soportes comunicativos directos que dependen de espacios sociales establecidos, como fandangos, parrandas, cumbiambas, etc. (cfr. Nieves Oviedo, 2004).

Pero a medida que se fue expandiendo el mercado de la música con la intervención de múltiples factores y agentes (emisoras, disqueras, empresarios de casetas) se hizo necesaria una profesionalización de los músicos. Al mismo tiempo, estos empezaron a existir en comunidades sonoras que por las mediaciones establecidas se transformaron en heterogéneas, de manera que la oferta de bienes musicales ya no era monopolio de los músicos típicos tradicionales y los usuarios de tales bienes se repartían en espacios geoculturales diversos y dispersos en áreas geográficas amplias. Entonces había que competir con un mercado diversificado por las mediaciones del cine, la radio, las disqueras, las casetas, lo que obligaba a adaptaciones como el uso de uniformes para mostrar profesionalismo, el uso de nombres que “pegaran”, el acomodo a los animadores de emisoras y casetas con sus tics y sus nominalizaciones arbitrarias, y sobre todo, la casi obligatoriedad de tocar repertorios de moda para poder ser competitivos. Como lo plantea Olavo Alén Rodríguez:

Un fenómeno característico de la región Caribe ha sido el desarrollo de un tipo de música que prefiero llamar “música popular profesional”. Esta música ha estado muy vinculada a la conservación de auténticas tradiciones y actitudes musicales tomadas

de la música folclórica de nuestros pueblos, pero impregnada de elementos técnicos —tanto en la creación como en la interpretación— que la asocian a la música profesional academizada a lo largo de varios siglos en Europa (2001: 1).

Muchos músicos, al mismo tiempo que aprenden sus tradiciones musicales, también aprenden los sistemas de escritura musical de la tradición moderna europea, escriben en notación musical sus composiciones, estudian con maestros o en algunas escuelas de música como las de Barranquilla o Cartagena de Indias, y se familiarizan con técnicas y manejo en los estudios de grabación (aprender a sobregresar, grabar con otros instrumentos pregrabados sonando al tiempo, etc.) o con el uso de consolas de sonido, micrófonos, amplificaciones, empleo o no de efectos, etc. Ya estos músicos no pueden ser denominados tradicionales: es más apropiado llamarlos músicos populares profesionales.

El problema radica en que los folcloristas han querido obligar a estos músicos populares profesionales a reproducir estructuras, géneros y modos de ejecución propios de las matrices tradicionales y con ello han coartado sus posibilidades expresivas y creativas. Es decir, quieren aplicar a músicos populares profesionales exigencias que, si acaso, solo valen para los “músicos folclóricos”, o sea aquellos que se inscriben deliberadamente en las tradiciones campesinas de la música regional.

Se presenta una intensa competencia entre distintos modos de concebir y hacer la música. Por un lado, el folclorismo que quiere mantener congeladas unas formas musicales y practica discriminaciones y descalificaciones para quienes se apartan de la ortodoxia. Por otro, muchos músicos que ya sea por su talento, ya sea por las presiones del mercado o por una combinación de ambos factores, terminan innovando y transformando las tradiciones. La situación se complica cuando el discurso de los folcloristas es aceptado y enunciado por músicos que se han establecido en el juego de tradiciones, mediaciones y mercado, como una crítica a los nuevos que se atreven a cambiar.

Aquí puede ayudar la conocida idea de Bourdieu de la lucha que se vive en los campos (Bourdieu, 1997; 1990; Bourdieu y Wacquant, 1995). En estos, entendidos como juegos de fuerzas e intereses, por lo general se escenifican intensas luchas entre los consagrados que detentan el poder o los reconocimientos dentro del campo y que por ello poseen un gran capital simbólico, y los recién llegados, que a punta de heterodoxias socavan el poder de los primeros y abren sus propios espacios de existencia. En el caso de la música popular del Caribe colombiano la cosa se complica más porque a) los músicos con un gran capital simbólico no controlan ni el nivel de la producción ni el de la distribución en el mercado, y b) para las disqueras, si lo nuevo vende, vale.

El problema se sitúa al nivel de los discursos que rigen la recepción de la música popular en el Caribe colombiano, esto es, depende de las valoraciones de base que alimentan imaginarios populares sobre lo que es o no es nuestro, o hasta dónde llegan

las libertades creativas de los músicos y su capacidad para negociar con el mercado. La tensión implícita genera luchas por las denominaciones que se deben emplear para los géneros musicales y por las características de lo que debe reconocerse como propio o no, y definiciones de aceptabilidad que rigen el proceso en sus varios niveles y que terminan por ser determinantes en la vida del músico. Cabe preguntarse a qué tipo de intereses responden los discursos de los folcloristas cuando se asumen como defensores de la tradición. Qué tipo de motivación puede haber en el afán por canonizar prácticas culturales de carácter popular.

Para entender la lógica con la que se mueven estas dinámicas cabe apoyarse en las distinciones de Walter J. Ong (1994) entre culturas de oralidad primaria y de oralidad secundaria. Si bien la escolaridad ha ampliado la base de lectores en la región Caribe de Colombia, no podemos decir que las culturas populares acusen el impacto de la escritura que Ong analiza para las culturas del Primer Mundo. Aquí se mantiene una dinámica mixta en la que si bien la legalidad descansa sobre códigos escritos, muchos aspectos de la vida comunitaria dependen de reglas invisibles, de marcos globales de pensamiento completamente anclados en tradiciones muy viejas y cuya naturaleza es predominantemente oral. Eso nos propone la idea de que en las prácticas culturales que los sujetos populares realizan en el Caribe las pautas que regulan las interacciones entre sujetos, los vínculos de maestros y aprendices, las instrucciones acerca de aquello que se está haciendo (aprender a tocar un instrumento, aprender a preparar un plato o una bebida, aprender a fabricar cierto objeto) son de naturaleza oral en un sentido primario, no pasan por el filtro letrado, no están sujetas a la lógica de una racionalidad moderna de naturaleza instrumental.

Pero el discurso de los folcloristas pertenece al orden letrado. Hace parte de herramientas de pensamiento que se producen en articulación con espacios comunicativos donde la escritura es dominante. Mientras que las prácticas folclóricas, en tanto objeto de estudio, pertenecen al orden espontáneo de la oralidad popular, el supuesto discurso de conocimiento, el registro y análisis de los folcloristas pertenece al orden calculado del saber centrado y marcado por la escritura. Y aunque suena obvio, esta diferencia no es despreciable cuando lo que nos preguntamos tiene que ver con la legitimidad que puedan tener o no los folcloristas para pasar del ejercicio epistemológico al legislativo. Es válido preguntarse y preguntarles con qué derecho quieren determinar lo que debe ser aceptado como tradicional y por lo tanto verdadero y lo que debe ser rechazado por inauténtico. Cuántas veces se ha negado a los artistas populares el libre derecho a la experimentación y a la innovación en nombre de supuestas legitimidades asentadas en nada más que la decisión legislativa de los folcloristas. Los discursos fundamentalistas sobre la cultura y la identidad tienden a controlar los imaginarios que los sujetos se forman sobre sus diferentes experiencias, en este caso con relación a la



música. Se establece, de hecho, una lucha entre los modos de representación ancestrales, los modos mediados por las industrias de bienes culturales de consumo y los modos legitimados por los folcloristas.

## Patrones de aceptabilidad en la música del Caribe

El discurso de la tradición es enunciado por los folcloristas y por algunos músicos consagrados cuando les conviene. En el mercado, por su parte, solo circulan los discursos publicitarios que toman estereotipos de la tradición cuando funcionan en sus prácticas de mercadeo, como sucede con los sombreros “vueltaíos”, hamacas, palmeras, trompetas o acordeones y afines. Y el público en este caso constituye aparentemente el polo pasivo, el de la recepción, sin más función que aceptar y consumir o rechazar e ignorar. Sin embargo las investigaciones de consumo cultural en América Latina (cfr. Sunkel, 1999), entre otras, demuestran que el papel del público es mucho más selectivo de lo que suele reconocerse y, sobre todo, que está segmentado según diferentes tipos de preferencias, en buena parte dependientes de las comunidades sonoras que se constituyan y de sus correspondientes patrones de aceptabilidad dominantes. En términos de la investigadora brasileña Marta Tupinambá de Ulhôa es un asunto de “pertinencia”, dependiendo de la “comunidad sonora” de que se trate. Aprovechemos estas ideas para profundizar en la discusión:

El concepto de pertinencia fue desarrollado de acuerdo con Gino Stefani, por Luis Prieto en la fonología, para clasificar lo que es importante para los hablantes de una lengua, o sea, los trazos y contrastes válidos, aspectos que son tomados en consideración y significan alguna cosa para los sujetos en oposición a los aspectos ignorados. Lo que es pertinente o no, dicho no solo de los que son manifiestos, sino también del uso específico que se hace de ellos. La pertinencia en el campo de la música sería por tanto, la identidad bajo la cual un miembro de un grupo sonoro conoce un hecho musical (Tupinambá de Ulloa, 2000).

Este “conocimiento” determinará lo que se reconoce como propio o no, lo que se decide escuchar en las fiestas familiares, lo que se escoge como base de atracción, si al salir de rumba se prefiere un salseadero o un sitio de vallenato, o un sitio *cross over*, además de la música que se compra en discos o casetes y el tipo de emisora de radio que se escucha o los canales musicales de televisión por cable que se sintonizan.

“Pertinencia tiene que ver no con el significante, o el evento sonoro ‘sino con el punto de vista bajo el cual viene a ser considerado por los usuarios normales’ ” nos dice la autora (2000: 2). En mi opinión, la pertinencia que se asigne o no a eventos sonoros de carácter musical depende de una estructura más vasta, la de los patrones socioculturales que rigen las elecciones en todos los ámbitos según una competencia específica portada por los usuarios, la cual depende del conjunto de *habitus* que los conforman

como sujetos.<sup>1</sup> Esto permite establecer los ámbitos de aceptabilidad que rigen en un grupo específico.

Para el caso de la música en el Caribe colombiano habría que investigar no solo las preferencias musicales (en los varios tipos de recepción descritos arriba) sino el discurso de valoración que los usuarios pueden producir sobre tales preferencias. Qué se valora como positivo y qué se rechaza, bajo qué justificaciones explícitas o implícitas, espontáneas o solicitadas. Si bien en los contextos comunicativos populares de nuestra región estos discursos por lo general son espontáneos, expresados en estilos no formales y bajo el calor de una conversación de amigos mientras se consume licor y se escucha música, para conocer formulaciones más elaboradas sobre la música que se prefiere habría que investigar a través de métodos de encuesta y entrevista, sin olvidar el inevitable inconveniente de que estas técnicas registran un discurso solicitado y no permiten recoger aquello que espontáneamente la gente dice en sus espacios comunicativos usuales, como se sabe.

Estos patrones de pertinencia que guían las aceptabilidades vigentes en una región o en una comunidad sonora, en una época histórica dada, no siempre corresponden al tipo de valoraciones que nacen desde los discursos de las prácticas estéticas institucionales, sean escuelas o conservatorios de música, sea la crítica en revistas especializadas y periódicos. Los sujetos populares, al menos en el Caribe colombiano, suelen configurar sus propias pertinencias conforme a códigos básicamente emocionales que alternan entre “me gusta” y “no me gusta” (+ “me gusta” / – “me gusta”), es decir, las aceptabilidades populares no se estructuran sobre una comprensión conceptual (fundada en lo académico o en saberes alternativos), sino que dependen de empatías fuertes o débiles, según los entrenamientos adquiridos en el entorno básico de socialización, según los niveles de experiencias de aprendizajes que los hayan podido modificar o enriquecer y, en consecuencia, según las competencias específicas que se tengan ante las propuestas musicales que circulan.

Para la situación de la región Caribe de Colombia pueden identificarse sin dificultad:

- a) La aceptabilidad regida por las matrices tradicionales. Cobija prácticas musicales y géneros de origen campesino, usa un soporte comunicativo directo y su aprendizaje se da en el seno de comunidades relativamente homogéneas. En este nivel pueden ubicarse los “músicos autóctonos” o propiamente “folclóricos”.

---

<sup>1</sup> He discutido ampliamente estos asuntos en “Acerca de la competencia sociocultural” (1997).

- b) La aceptabilidad que se articula en el mercado. Depende de lo que suena en la radio y en menor medida en la televisión, lo que está de moda, y, básicamente, está determinada por las políticas y prácticas de las empresas de la industria discográfica y los niveles de éxito medidos en los volúmenes de ventas.  
Con frecuencia la segunda se presenta disfrazada de la primera; pero también, muchas veces, se nos presentan productos híbridos en los que el peso de la industria musical se nota a pesar de que se los intenta vender como si fueran puros y tradicionales. Aquí se ubican los “músicos populares profesionales”.
- c) La aceptabilidad legislada por los folcloristas, que ha terminado permeando los festivales, los grupos de música y danzas, especialmente de universidades y centros culturales, los discursos al uso en el periodismo ligero y, claro, las creencias de personas sin mayor formación influenciadas por estos niveles de incidencia del folclorismo.

El problema surge cuando se quiere imponer este último nivel a los músicos y compositores del segundo. En estos patrones de aceptabilidad del discurso del folclorismo tampoco hay unidad ni coherencia. Porque igual se nos presenta como folclóricos a los Gaiteros de San Jacinto que a la música de Lucho Bermúdez, cuando de todos es sabido que este músico tomó tradiciones de gaitas y bandas sinuano-sabaneras para traducirlas a un formato de *big band*, cambiando el *tempo* y combinando con bajo y piano para producir un sonido que pudiese circular debidamente “limpiado” en los salones de baile de las ciudades latinoamericanas, apoyado en una gran difusión radial. Es decir, se nos presenta un típico producto híbrido de la fusión de matrices tradicionales con mediaciones como si fuera folclor. O encontramos vehementes defensas del “folclor vallenato” en artículos de prensa, libros, folletos de festivales, que distinguen entre lo que puede ser tipificado como autóctono y lo que simplemente ha tenido éxito en el mercado (como llamar folclor vallenato a la música de Diomedes Díaz).

La aceptabilidad funciona en espacios socioculturales específicos, y es posible establecer diferencias entre los modos como establecen aceptabilidades los propios productores musicales, esto es, los músicos, los empresarios, las disqueras; los modos que predominan entre los consumidores, esto es, el público que asiste a presentaciones, compra discos, sintoniza emisoras; y aquellos de quienes intentan producir discursos de reconocimiento de los hechos musicales, esto es, folcloristas, estudiosos de la música, comentaristas de prensa, musicólogos, etc. Los niveles sociales en que se articulan estos patrones de aceptabilidad definen muchos aspectos en el quehacer de los músicos. De esto depende en qué circuitos de distribución se insertan, qué nivel de beneficios económicos obtienen, cómo se ganan o pierden los prestigios que garanticen éxito y continuidad o marginación. Y por ello, que la aceptabilidad de los folcloristas

quiera regir las prácticas de los músicos populares profesionales no puede tener una consecuencia diferente a la marginación de estos de los circuitos principales de producción, circulación y consumo de bienes musicales en las sociedades actuales.

Para entenderlo se puede recorrer brevemente la evolución del estatus del músico en la región Caribe de Colombia. A comienzos del siglo XX los músicos de las bandas tenían un claro prestigio que se asentaba en ser protegidos por las instituciones oficiales y las élites regionales, recibir entrenamiento en las prácticas de notación y lectura de la música europea y estar, en consecuencia, capacitados para tocar repertorios aceptados como solemnes o cultos o apropiados. Los géneros de la música popular estaban excluidos (cfr. García Usta y Salcedo Ramos, 1994; Gutiérrez, 2000 y Muñoz Vélez, 2001).

Al mismo tiempo, existían tocadores de cumbiambas y fandangos, músicos populares que se dedicaban a géneros musicales marginados de los circuitos ciudadanos y que con frecuencia llevaban una vida trashumante, pues el nomadismo era la única forma de difusión de su arte. Estos rebuscadores tenían menos condiciones económicas que los primeros, no habían recibido entrenamiento en la música académica y su aprendizaje era puramente comportamental. Con frecuencia se veían obligados a “inventar” y por ello virtudes como el repentismo y la capacidad para la improvisación eran altamente valoradas.

Por una serie de factores que no están claramente establecidos, gradualmente los músicos de bandas fueron incorporando canciones de los géneros populares y combinando mazurcas y polcas con cumbias y porros, y conformaron lo que hoy constituye una tradición con géneros propios y modalidades expresivas características. Lo curioso es que al mismo tiempo se fueron marginalizando, las bandas dejaron de ser subvencionadas, los músicos se vieron abocados a luchar en el mercado y la posibilidad de éxito pasó a depender de la capacidad para asumir los géneros populares y tratar de sobrevivir tocando en los espacios estrictamente populares, compitiendo con las gaitas y desplazándolas muchas veces y asumiendo todas las consecuencias de tal pérdida de estatus.<sup>2</sup>

Para la primera mitad del siglo XX los músicos populares ejercían un oficio de bajo valor social, con poca remuneración y que les acarreaba una no tan infundada fama de aventureros, plurales en amores, bebedores de licor y llevadores de una vida desordenada. Abundan los testimonios en este sentido. Alguna vez, Francisco Zumaqué Gómez recor-

---

<sup>2</sup> No existen suficientes fuentes para documentar de una manera precisa tal proceso. Se puede uno apoyar en las implicaciones que se desprenden de Fortich (1994), Wade (2002) y, según González Henríquez (2000), en la *Historia doble de la Costa* de Orlando Fals Borda.

daba que su abuela contaba cómo en su juventud, cuando alguna muchacha se portaba mal era amenazada con un “¡ojalá la vida te castigue y te cases con un músico!”.<sup>3</sup>

Adlai Stevenson Samper nos presenta otro ejemplo:

Era tan de pobres su música —dice Leandro Díaz que algunos acordeoneros no tenían plata para pagar un cajero y la mayoría tocaba a cambio de tragos o por un sancocho. Leandro Díaz es amargo para describir esos tiempos más allá de la cometa. Según Leandro, “los acordeoneros eran seres de baja ortografía, despreciados por casi toda la sociedad. Seres que vivían y vestían mal, tomaban trago durante tres días y no se cambiaban de ropa” (2003: 55-56).

García Usta y Salcedo Ramos presentan varios casos, como el que citan en su capítulo “Landeros, el rey de la cumbia”:

A los 17 años, siendo un muchacho buido, de labia fácil, Landeros estaba más interesado en hacer vida aparte y convencerse a sí mismo de sus mandarrias prácticas como hombre que en enrolarse como músico por aquellas perdideces, en un oficio que su padrastro, Dolores Estrada (como tantos otros campesinos acosados por prejuicios feudales inmemoriales) consideraba despreciable (1994: 117-118).

Si se lo piensa desprevénidamente, no se trataba solo de prejuicios feudales; algo de razón debían de tener aquellos hombres acostumbrados a trabajar duro en el campo, formados en tradiciones en las que la música era un complemento de otras actividades, solo presente a la hora de divertirse un poco, al creer que una persona que quería ganarse la vida únicamente cantando y tocando música, bebiendo y fornicando, viajando y gastando lo ganado, no podía ser considerada como dedicada a un oficio respetable. También el caso de “Toño” Fernández, quien según García Usta “desobedeció los escrúpulos de su padre y de los viejos campesinos de su misma vereda que consideraban el oficio de músico de gaita como una ocupación indigna” (García Usta y Salcedo Ramos, 1994: 171). Antes, el autor ha dicho:

Aquellas prohibiciones y estigmas pueden entenderse como la correa de transmisión doméstica de viejos complejos culturales que, sobre todo, despojaban al pueblo de su voz interior. Además, los músicos y trovadores populares eran considerados —gracias a la inevitable bohemia que acompañaba y enriquecía la tradición trovadoresca— como una cáfila de borrachos ociosos, gentes de perdición (García Usta y Salcedo Ramos, 1994: 170).

Con independencia del tono cuestionador con que el autor trata el problema, el hecho es que para varias generaciones en el Caribe colombiano el oficio de músico

---

<sup>3</sup> Entrevista publicada en un número de la Revista *Coralibe*, cuando la dirigía Marco A. Contreras, del que no tengo más datos.

popular era despreciable. No la actividad de la música, cabe aclarar. Se podía ser músico, aunque no se perteneciera a las élites, siempre y cuando esta actividad hiciera parte del divertimento social. Quiero ilustrarlo con unos ejemplos. Mi tío abuelo materno, Manuel Pastrana, de clase media acomodada, tocaba tiple y acordeón, pero únicamente en su casa o en las de amigos, los fines de semana y como un ejercicio privado. En Sahagún, doña Isabelita Miranda, dama de la élite local, tocaba violín y piano para las visitas elegantes, y en cada pueblo de las provincias del Caribe colombiano había una o varias isabelitas mirandas y manueles pastranas a quienes, perteneciendo a las élites locales o a sectores medios, se les permitía tocar instrumentos. Eso sí, en el repertorio se privilegiaban las canciones “europeas” (vales, polcas, mazurcas). O sea, se aceptaba la práctica de la música siempre y cuando no se volviera la profesión de la persona.

En la segunda mitad del siglo XX se dio el proceso de mediaciones e hibridaciones en que los medios masivos irrumpieron y ganaron protagonismo, y los repertorios de referentes propios de las matrices tradicionales se mezclaron y fusionaron con las matrices emergentes de las nuevas formas de existencia urbana y sus imaginarios. Claro que las prácticas tradicionales de raíz campesina no desaparecieron, lo que es apenas natural en sociedades donde los tiempos y los destiempo de lo moderno y lo posmoderno se sobreponen y entrelazan con lo arcaico, permitiendo que al lado del mercado y su voracidad “simbolofágica” coexistan prácticas culturales de raíz campesina, aquellas que sirven de pretexto para que se enuncien los discursos del tradicionalismo folclorista.<sup>4</sup>

Gradualmente el mercado de bienes musicales (discos y casetes, instrumentos nacionales e importados, equipos electrónicos de amplificación) se fue estabilizando, con lo cual empezó a exigir competencias específicas que correspondieran a las tecnicidades que ahora determinaban las dinámicas de las prácticas musicales; se hizo necesario un mayor nivel de profesionalismo, lo que finalmente condujo a segmentaciones diastráticas en las prácticas musicales: músicos profesionales, ligados por contratos más o menos estables con orquestas, conjuntos y/o casas disqueras; músicos profesionales nómadas que cambiaban de agrupación cada cierto tiempo, sin vinculación estable; músicos callejeros, dedicados al rebusque en cantinas de pueblo, parrandas de ricos o medio ricos, playas o plazas de las ciudades del Caribe; configurando todos ellos estratos que definieron niveles diferenciales de ingresos y con ello niveles también diferenciales de calidad de vida y de reconocimiento social.

---

<sup>4</sup> Como lo ha ilustrado ampliamente García Canclini (1990); lo ha discutido con rigor Martín-Barbero (1998) y aparece bajo una perspectiva de discusión novedosa y estimulante en Ochoa (2003). La idea de “simbolofagia” es una adaptación de la “glotofagia” estudiada por el lingüista francés Louis-Jean Calvet (2005).

Estos procesos han llevado a una situación actual de doble cara. Por un lado, músicos populares marginales, con ingresos bajos y poco nivel de reconocimiento social. Por otro, grandes figuras de éxito en el mercado con un nivel de vida material alto, reconocimiento nacional e internacional y hasta merecedores de títulos como “maestro”, y en el medio, una incontable legión de aspirantes a subir o mejorar sus condiciones, dedicados a lo que se ofrezca, sea tradición, sea moda, sea lo que la gente espera, con independencia de los criterios de aceptabilidad que regulen los distintos segmentos de público. ¿Qué hace la diferencia? La respuesta no gusta a los folcloristas pero no hay otra. La diferencia la hace el tipo y calidad de vinculación con los circuitos de producción, circulación y consumo de bienes musicales, o sea, con el mercado masivo.

Ahora: ¿por qué los gaiteros y los músicos de bandas de viento sinuano–sabaneras son marginales, ganan poco y arrastran una existencia llena de penurias, salvo excepciones?<sup>5</sup> ¿Por qué los músicos que se dedican a géneros exitosos en el mercado, como el vallenato de consumo, la salsa y la música de baile comercial, tienen un mejor nivel de vida, en su mayoría ganan más y se mueven en un marco de reconocimiento mayor? No sobra matizar un poco, ya que entre estos extremos se mueven también “estratos”: músicos, compositores y cantantes dedicados a los géneros comerciales con éxito mediano o precario, condenados a reproducir las modas y sin que esto les signifique un ascenso real y consagratorio, por más que se muevan en círculos limitados de aceptación relativa, lo que a lo sumo les permite mantenerse.

Si se trazan las líneas fuertes de este panorama es innegable que mientras los conjuntos vallenatos y los combos y orquestas tienen un nombre distintivo que se usa como atractor de públicos para las presentaciones masivas en estadios y plazas de toros, o en las casetas o fiestas de clubes abiertas al público, en muchos casos las bandas sinuano–sabaneras son anunciadas simplemente como “una banda cordobesa” o “una banda de la región”, o peor todavía, “una banda papayera”. Esto quiere decir que la no existencia en el mercado masivo como producto dominante hace que en ciertos contextos de consumo musical directo no se tenga ni siquiera un nombre reconocible. Lo cual no niega que las bandas de vientos en el contexto del Sinú y la sabana Caribe tienen prestigios específicos y nombres reconocidos; bandas como la 19 de Marzo de Laguneta, la Juvenil de Chochó o la San José de Tolviejo tienen nombres propios distinguibles de cualquiera otra o de las tradicionales Bajera y Ribana de San Pelayo. ¿Pero por qué una vez se sale del marco regional, cuando la promoción de un evento musical de carácter comercial se juega en espacios ciudadanos como Barranquilla o Cartagena, muchas de ellas se convierten simplemente en “una banda de la región”?

---

<sup>5</sup> Muchos médicos, odontólogos o abogados son compositores y/o músicos de gaita, pero lo viven como una pasión, no como una profesión.

De todos modos la aceptabilidad que rige en los contextos de consumo no necesariamente es la misma que rige las propias prácticas de los músicos. Entre ellos se dan relaciones fluidas que les permiten “migrar” de unos formatos a otros, cambiar de grupo, trabajar al mismo tiempo en una banda para unos toques y en una orquesta para otros. Durante decenios este proceso ha permitido que algunos músicos en una época sean trompetas de una banda, luego de una orquesta, para aparecer en otro baile con otra banda, o el caso de los que tocaban el bajo eléctrico en un combo y la segunda guitarra en un trío de serenateros, o casos como el de José Plutarco Julio, conocido como “Julio Bombo”, quien empezó tocando el bombo en una banda y luego hizo carrera tocando la tumbadora o timba en el conjunto de acordeón de Alejo Durán.

Lo que quiero mostrar es que entre los músicos nunca han existido las fronteras rígidas según géneros y tipos de música que intentan congelar los folcloristas; más bien se dan relaciones mutantes y variables en las que muchas veces el recorrido del músico marca todo un ciclo acomodado a las realidades de un mercado musical diversificado. Sólo así puede uno entender por qué cantantes como Eliseo Herrera y Tony Zúñiga grabaron con orquestas con formato de banda modernizada, como la Sonora Cordobesa o Pedro Laza y sus Payeros, y también con un conjunto mixto como Los Corraleros de Majagual, entre otros. O cómo Juan Piña hizo carrera como corista de la Orquesta de los Hermanos Martelo, luego fue voz líder de la exitosa Juan Piña y La Revelación, grabó vallenatos y se ha dedicado muchos años a cantar las voces agudas en los coros de las grabaciones de los paseos vallenatos de consumo. O el caso de la Banda 19 de Marzo de Laguneta, dirigida por el maestro Miguel Emiro Naranjo, ganadora de muchos premios regionales y nacionales (Festival del Porro de San Pelayo, Encuentro Nacional de Bandas de Sincelejo, Concurso Nacional de Bandas de Paipa) que en una época organizó “El Combo de la 19” con formato de trompetas, saxos, bajo eléctrico y batería simplificada de platillo, campana y timbaletas, en el cual las trompetas eran tocadas por los mismos trompetistas de la banda, los clarinetistas tocaban los saxos, el del redoblante tocaba la batería, en un proceso de versatilidad movida por la necesidad de competir con éxito en el mercado. Lo importante de este ejemplo es comprender que el “combo” permitía tocar la música de moda fuera o no tradicional, lo que estaba restringido para la banda, una de las más prestigiosas y por tanto sometida a una fuerte presión de los folcloristas.

¿Por qué la Banda 19 de marzo de Laguneta tuvo que recurrir a estos procedimientos? ¿Por qué las bandas regionales del Caribe no han podido evolucionar plenamente aceptando los desafíos de conquistar mercados que vayan más allá de las limitadas posibilidades de los mercados locales del Sinú, la sabana Caribe y algunos otros puntos? ¿Por qué las fusiones que algunos conjuntos de gaita intentan reciben



las descalificaciones de los directivos y se les impide mostrarse en las tarimas de los festivales? ¿No podría abrirse en estos una categoría para las innovaciones que permitiera a los músicos presentar sus propuestas, de manera que sean la aceptación o apatía del público las que definan su camino?

Sé que va a sonar drástico, pero el fundamentalismo de los folcloristas es el directo responsable del limitado mercado en el que se mueven músicos populares a los que hay que considerar semiprofesionales, como los de los conjuntos de gaitas y los de las bandas regionales, con el consecuente detrimento de sus ingresos y nivel de vida. Este discurso, que con razones más o menos válidas se opone a la falsificación comercial, no debe seguir detentando el poder para discriminar las posibilidades de músicos que tienen el derecho a considerar el sonido universal planetario como su interlocutor privilegiado y que tienen, en consecuencia, el derecho a aprovechar con libertad las opciones que ofrecen la tecnología, las fusiones, las mezclas como base para una interpelación crítica y creativa de las matrices tradicionales. Querer imponer purismos folcloristas a músicos populares profesionales es permitir que las músicas de gaitas y bandas sigan siendo marginadas de los grandes circuitos musicales contemporáneos, mientras quienes se mueven con libertad en ellos haciendo fusiones inteligentes, como Carlos Vives, Moisés Angulo o Cabas, se benefician de lo que es un patrimonio común. Cuando el folclorista no vive de la música le queda fácil defender las tradiciones como incontaminables; cuando el folclorista hace depender su capital simbólico y sus privilegios de la fuerza con que imponga su visión y discurso, es fácil entender su celo.

Respeto al legado de la tradición musical, sí, pero con libertad crítica. Oponerse al autoritarismo del discurso folclorista con el derecho a la creatividad y a la experimentación. Comunidades sonoras híbridas como las que hoy constituyen al Caribe colombiano (según tendremos ocasión de analizar más adelante) no admiten más actitudes de intolerancia como las que caracterizan a quienes con el argumento de defender lo “propio” de lo “ajeno” no solo ignoran las dinámicas contemporáneas de las músicas populares latinoamericanas, sino que asumen una posición que es una de las causas más directas de la pobreza y marginación en que viven muchos músicos populares de nuestro Caribe.

Pero también, y es crucial subrayarlo, debe reconocerse que quienes quieren seguir repitiendo los estilos y géneros de la tradición, en acuerdo con las pautas que ha canonizado el discurso folclorista, tienen todo el derecho a hacerlo, pero ello no los faculta automáticamente para desconocer a quienes ensayan otros caminos.

Es cierto que muchas figuras (consagradas y nuevas) han sucumbido a las imposiciones del mercado. Es cierto que no siempre el resultado de las fusiones es satisfactorio desde el punto de vista de su calidad musical. Es cierto que alrededor de la

promoción de las figuras de éxito se mueven intereses que enriquecen principalmente a las disqueras mientras dejan a los músicos y compositores marginados del grueso de los beneficios que su arte produce. Pero también es cierto que hoy el oficio de músico ya no arrastra automáticamente el desprestigio de otros tiempos. Cuando se mira el nivel de vida material de los músicos y cantantes exitosos no aparecen marginalidad, alcoholismo o degradación física como marcas centrales (lo que no niega que en algunos sectores de estos medios se siga moviendo el vicio y formas desordenadas de vida). O sea que aunque el mercado ha contribuido muchas veces a la deformación de las tradiciones, al mismo tiempo ha sido un factor decisivo a la hora de desmontar los prejuicios que durante decenios se manejaron alrededor de la profesión musical.

Sigamos de nuevo a Adlai Stevenson Samper cuando remata su artículo diciendo que

[...] hoy los músicos se desplazan en autobuses refrigerados a sus toques en pueblos y fincas. Sus presentaciones y contratos generan un proceso comercial que mueve miles de millones de pesos anuales. Atrás, muy atrás, quedaron los tiempos de los largos itinerarios en que los músicos vallenatos tocaban por sancocho y ron, en medio de parrandas épicas en que se retaba al tiempo y al olvido (2003: 64).

Esto no significa dejar de reconocer que el mercado no tiene corazón. Así como muchos músicos y cantantes han logrado progresos materiales notorios también hay figuras que en su momento produjeron mucho dinero a las disqueras y a los intermediarios avivatos y terminaron sus días en la miseria, ya sea por la falta de solidaridad y compasión de quienes se lucraron con su arte, ya sea por la falta de visión profesional de los mismos artistas, o por la tradicional desprotección estatal a los cultores de las artes populares. Quiero citar solo tres nombres que ilustran tres historias tristes: Lucy González, Emilia Herrera e Irene Martínez, todas mujeres populares, todas talentosas y explotadas, todas muriendo en la miseria.

## Bibliografía

- Alén Rodríguez, Olavo. 2000. "Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. La música popular y la investigación". En: *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant. 1995. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

- Calvet, Louis-Jean. 2005. *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fortich, William. 1994. *Con bombos y platillos*. Montería: Domus Libri.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Usta, Jorge y Alberto Salcedo Ramos. 1994. *Diez juglares en su patio*. Bogotá: ECOE.
- González Henríquez, Adolfo. 2000. "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano". En Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo (eds.), *Cultura y región*. Bogotá: CES - Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez, Édgar J. 2000. *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas. Cultura popular 1910-1930*. Medellín: Lealon.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Muñoz Vélez, Enrique. 2001. "Cartagena festiva: el once de noviembre y sus signos culturales". En *Aguaita*, diciembre, 6.
- Nieves Oviedo, Jorge. "Acerca de la competencia sociocultural". En: *Revista Historia y Cultura*, 5.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2004. "Comunidades sonoras del Caribe colombiano". En *Historia y Cultura*, segunda época, 1.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2008. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ong, Walter. 1994. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stevenson Samper, Adlai. 2003. "El vallenato en tiempo de difusión". En *Huellas*, 67-68.
- Sunkel, Guillermo (coord.). 1999. *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Convenio: Andrés Bello.
- Tupinambá de Ulhôa, Marta. 2000. "Pertinencia e música popular - Em busca de categorías para análise da música brasileira popular". En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación.

# Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano\*

Deibys Carrasquilla Baza\*\*

En la actualidad resulta difícil afirmar que las prácticas, significados y representaciones que se construyen alrededor de las músicas tradicionales permanecen aisladas de las dinámicas de las industrias culturales. Sobre todo en momentos en los que estas músicas son consumidas en lugares distantes de los de sus orígenes y en los que, tras la búsqueda de nuevas tendencias o propuestas comerciales, empiezan a fusionarse con ritmos populares, transformando radicalmente las formas de producción e insertándolas en nuevos procesos y territorios a partir de su contacto con la industria musical. En este texto intento reflexionar en torno a esas interacciones, tomando como ejemplo el caso de las músicas del Caribe colombiano, con énfasis en actividades locales del departamento del Magdalena y resaltando los procesos de resignificación y ampliación de la cobertura identitaria generados a partir del contacto con lo global económico.

Hablar de música tradicional puede resultar controversial, sobre todo si dicha reflexión se realiza incluyendo un gran componente de la industria musical. Existe un gran sector —académico y no académico— que la concibe con cierto halo romántico, como si se tratara de elementos supervivientes de un pasado lejano que han permanecido inmunes a las transformaciones en el tiempo. Los cambios contemporáneos son percibidos como degradaciones que atentan contra la producción de estas prácticas y por lo tanto aparecen tensiones en torno a lo tradicional, aunque últimamente una gran mayoría resalta la importancia de las propuestas que lo toman como base. Este texto se centra en la idea de la música tradicional<sup>1</sup> como un elemento que se encuentra

---

\* Este artículo se realizó con base en la ponencia presentada en el XI Congreso de Antropología en Colombia, en el Simposio de Música y Sociedad, celebrado en Santa Fe de Antioquia entre los días 24 y 26 de agosto de 2005. Se basa en la tesis de grado para optar al título de Antropólogo de la Universidad del Magdalena, titulada *La industria que suena: cómo se oye en el Magdalena? Influencias de lo global en la música tradicional*. Agradezco a Mauricio Pardo y Elisabeth Cunin por su ayuda para la asistencia y participación en el Congreso y por la revisión de este artículo.

\*\* Antropólogo de la Universidad del Magdalena.

<sup>1</sup> Tanto la noción de música tradicional como el concepto de tradición han sido debatidos ampliamente; debido a esto, algunos han decidido usar otros conceptos con el fin de nombrar estas expresiones y sus procesos. Considero que siguen siendo útiles ya que en la actualidad corresponden a una categoría social

en un proceso de negociación entre distintos escenarios y elementos que en muchas ocasiones constituyen los principales aspectos para su definición y exaltación, como es el caso de lo económico.

## Industrias y consumos culturales

Un concepto que ha venido despertando interés y que se ha posicionado en las ciencias sociales es el de las industrias y consumos culturales. Se trata de la toma de conciencia y la aceptación de que el sistema capitalista ha penetrado hasta en los sectores menos imaginados, por lo que resulta necesario pensar los procesos a través de los cuales la cultura se toma como una actividad económica explotable. En este análisis se abren dos direcciones: estudiarlos desde la perspectiva de la producción, fenómeno que ha sido abordado a partir del estudio de las industrias culturales, y en segundo lugar desde los usos y las apropiaciones de estos productos a través de los consumos culturales.

Las industrias culturales han contribuido en los procesos de globalización (García Canclini, 1999), “mundialización de la cultura” (Ortiz, 1998), “en la historia de la consolidación nacional de los países latinoamericanos” (Yúdice, 2001: 1) y en la conformación de regiones transnacionales. El cine y la televisión mexicanos, el rock argentino, la música y la literatura chilenas así como las colombianas, entre otros elementos culturales, al mismo tiempo que desempeñan un papel importante en sus lugares de origen como símbolos nacionales, contribuyeron a la generación del concepto de lo latinoamericano (García Canclini, 1999; Martín Barbero, 2000; Ochoa, 2003; Yúdice, 2001). El reggae de Bob Marley, la salsa, el reggaetón y otros ritmos caribeños de gran éxito en el siglo XX contribuyeron también a hacer más visible la región internacional del Caribe tanto insular como continental, y los circuitos de circulación de las nuevas tendencias musicales. La difusión de estos elementos culturales fue posible gracias principalmente a dos factores: la consolidación de las industrias y la empatía de sus productos con los consumidores de estas regiones; y por otro lado a los medios de comunicación que permitieron integrar estos elementos en la memoria y prácticas de los ciudadanos consumidores, para utilizar el concepto de García Canclini.

García Canclini sostiene que el consumo cultural es “el conjunto de procesos de apropiación de usos y productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999: 42). En la actividad de comercialización de cualquier

---

y analítica, la primera dado que sugiere un proceso histórico continuo, el segundo porque es un tipo de música sobre el cual se han construido una serie de representaciones. Considero que la mezcla o fusión ha sido una constante en la música del Caribe colombiano, por lo tanto hace parte de la tradición.

producto cultural, de un CD o libro, es importante en términos del análisis del consumo lo que significa, cómo es valorado su contenido, o quién es el autor. Por ejemplo, en Colombia no es lo mismo comprar un *best seller* de Paulo Coelho, que un texto de García Márquez. Ambos serían tema de análisis del consumo cultural, pero tendrían implicaciones distintas de identificación regional y en cuanto a lo que significa García Márquez como símbolo nacional, es decir que el análisis está conectado a una serie de relaciones y construcciones simbólicas.

Industrias y consumos culturales no pueden pensarse como hechos separados, ya que cada uno depende del otro, y como plantean Martín Barbero (2000) y García Canclini (1995) a partir de ellos se puede llegar a la reflexión en torno a la construcción de identidades. De acuerdo con mi intención de indagar en torno a la relación entre música tradicional e industrias y consumos culturales en el Caribe colombiano, es preciso detallar un poco más las características de la industria musical.

## Industria musical

La invención del fonógrafo en 1877 por Thomas Alva Edison marcó un hecho decisivo para la transformación de las músicas del planeta. La posibilidad de contener los sonidos en un recipiente representaba un cambio radical en relación con la manera en la que las personas hacían uso de estas expresiones culturales, en el sentido de que no era imprescindible un grupo musical, ni el espacio, evento público o reunión para escuchar música. Con el desarrollo de la tecnología, aparecieron diferentes formas para la captura de los sonidos y una serie de instrumentos para el transporte y almacenamiento de la música. Discos de acetato, casetes, discos compactos, *minidiscs*, discos versátiles digitales (DVD) y reproductores de MP3 se han constituido en esos instrumentos y avances en la tecnología para transportar y escuchar músicas más allá de sus lugares de origen y en el momento que se quiera. Con el inicio del desarrollo de la tecnología digital, el interés se centró más allá del transporte y almacenamiento, y ha pasado entonces al diseño de formatos livianos que garanticen una excelente reproducción (WMA, WAV, MP3) y permitan la transmisión por Internet.

De manera simultánea a estos procesos, se fueron concretando y fortaleciendo las actividades de producción y comercialización de la música, lo que dio inicio a los primeros rasgos de la industria musical, que ya para los años 50 del siglo XX era bastante fuerte y contaba con un repertorio de géneros y ritmos de diferentes lugares del planeta. En los años 80 la producción musical se concentró en compañías transnacionales conocidas como las *majors*: Sony, Warner, BMG, Polygram, Universal y EMI (García Canclini, 1999; Ochoa, 2003), y fueron surgiendo compañías independientes que distribuían las músicas locales a diferentes lugares del mundo en asocio con las compañías transnacionales (Ochoa, 2003). Estos hechos han contribuido a que se pongan

en curso procesos de transformación de las músicas locales, sobre todo en lo que tiene que ver con su representación, uso, significado y producción local.

En este contexto de transformaciones y constitución de la industria se fueron afianzando procesos de orden social y cultural. Músicas asociadas a zonas geográficas determinadas pasaron a desempeñar un papel fundamental en las relaciones sociales y en las prácticas culturales locales. Dos casos son útiles para mostrar las diferentes formas en que se dan los procesos de globalización<sup>2</sup> de las músicas. Uno de ellos es el de la música rock, la cual rápidamente pasó a convertirse en un elemento para la construcción de identidades en distintos lugares del mundo, en distintos idiomas, con características claras, muy ligada con lo joven, con lo extrovertido, lo crítico, moderno y contestatario (Frith, 2001). En segundo lugar tenemos la música salsa y su difusión por Latinoamérica y el mundo, su asociación con lo festivo y su presencia en lugares diferentes de los originarios de sus ritmos base, relacionada también con la diáspora caribeña. En Colombia ocasionó procesos diferentes: en Cali, con la producción de un sonido salsero muy particular y en el Caribe colombiano a partir del consumo de los éxitos internacionales del momento.

De acuerdo con Ana María Ochoa (2003), la circulación de las músicas depende en gran parte de la conformación de la estructura de la industria y en particular de sus transformaciones en las últimas dos décadas. Las *majors* mantienen el monopolio discográfico, por lo general de los grandes artistas que aseguran la venta de millones de copias de discos de jóvenes talentos prometedores. En segundo lugar se encuentran las productoras independientes, “desarrolladas por los bajos costos en tecnología de digitalización, son encargadas de la producción y/o distribución de músicas locales de diferentes partes del mundo”. Por otro lado se encuentra el sistema de intercambio de discos compactos, que por lo general se realiza en festivales o encuentros de música tradicional (Ochoa, 2003), aunque en la mayoría de los casos que he conocido, este intercambio se da entre grupos musicales técnicos y académicos no comerciales.

Precisamente desde las productoras independientes poco a poco se fue conformando un nuevo mercado en el cual las músicas locales, étnicas o tradicionales pasaban a ser el nuevo producto. En él, aparecían cada vez más nuevos consumidores del espectáculo de la diversidad cultural, quienes querían tener un contacto más allá

---

<sup>2</sup> Considero que músicas como el rock o la salsa se han globalizado, pero respecto a las músicas tradicionales del Caribe colombiano, pienso que se han articulado a un circuito transnacional de consumo de músicas regionales. La diferencia radica principalmente en los fenómenos o prácticas que las primeras han generado en diferentes lugares: en Japón, por ejemplo, existen grupos de salsa, y toda Latinoamérica se ha inspirado en el rock anglo.

de las imágenes exóticas de la National Geographic y veían en estas músicas una opción frente al conjunto de músicas dominantes del mercado.

### ***World music*: la hora de las músicas étnicas regionales**

Con los procesos de desarrollo tecnológico y fortalecimiento de la industria cultural se ampliaron los productos ofrecidos al público, por lo que en poco tiempo cada país comenzó a ser invadido por una gran variedad de ritmos que no se encontraban clasificados bajo ningún género musical asociado a los que se habían venido comercializando.

En el verano de 1987 “veinticinco personas de compañías discográficas independientes, promotores de conciertos, programadores de radio y otras personas activas en la promoción de músicas de otras partes del mundo en Inglaterra” se reunieron para discutir las dificultades de mercadeo de dichas músicas. Uno de los objetivos claros de esta reunión fue explorar la posibilidad de incrementar las ventas. Se percibía como obstáculo el hecho de que “no existía una categoría identificable para describir esta música; los dueños de las discotiempos no sabían si llamarla internacional, étnica o folclórica o algún equivalente y estaban inclinados a rechazarla, ante la ausencia de un espacio de catalogación apropiado” (Sweeney, 1991, citado en Ochoa, 2003).

En Europa surge la categoría *world music* como un concepto para clasificar las músicas étnicas no occidentales, provenientes de África, Asia y América Latina principalmente. De acuerdo con Ochoa, “la categoría nace como un proyecto clasificatorio vinculado a una estrategia comercial que permita mediar la relación entre productores y consumidores” (2003: 30). Se desarrolla de la mano de reconocidos artistas de la música pop como David Byrne y Peter Gabriel. A partir de la formalización de la categoría se afianzó la entrada de diferentes músicas locales que se insertaron en nuevos procesos vinculados a lo global económico, lo cual a su vez contribuyó a las transformaciones de las músicas en sus contextos locales. En este proceso se han fortalecido sellos independientes que mercadean en pequeña escala músicas étnicas de distintos lugares del planeta, entre ellos Real World, World Village, Ocora y Putumayo Records.

Por otro lado, este concepto es muy criticado porque las relaciones que se presentan en la producción de las músicas de esta categoría reproducen relaciones colonialistas y evidencian una relación desigual entre Primer y Tercer Mundo:

... curiosamente, algunas etiquetas comerciales y ciertos comentaristas musicales estaban tratando de llamar al rock de Okinawa “la world music del Japón”, indicando con ello el halo exótico de esta música pero, al mismo tiempo, indicando la presencia de un colonialismo cultural en relación Okinawa - Japón comparable al de la relación entre Europa con África, el Caribe o el mundo Árabe (Hosokawa, 1998: 211).

Autores como Stasi (2000) y Carvalho (2004) analizan desde esta perspectiva crítica la categoría de *world music*. El primero, porque sus sonidos —principalmente



la percusión— evocan frecuentemente la idea de lo primitivo, de la supervivencia de un pasado lejano, hecho que se encuentra frecuentemente asociado a la música africana y a su diáspora americana. El segundo autor analiza estos procesos desde lo que él denomina “los fetiches transnacionales”. De acuerdo con estos planteamientos, es necesario pasar a mirar qué representan estos elementos dentro de la estrategia comercial.

Uno de los aspectos cruciales en la producción de las músicas dirigidas a la categoría mencionada consiste en la autenticidad. A este respecto Ochoa sostiene que:

El imaginario de autenticidad que se construye desde esta categoría se hace por esta estructura comercial de interacción entre lo regional y lo global y por los modos de mediación que establecen estos grandes ídolos de la canción *pop*. ¿Cuáles son los elementos que lo constituyen?

El primero es el de la construcción global de la región sobre un topos ecológico descontextualizado. En las músicas del mundo elementos tales como el respeto a la naturaleza, la espiritualidad, el vínculo con las verdaderas raíces del ser interior se despliegan como valores fundamentales, colocando la categoría peligrosamente cerca de la de las músicas de la nueva era (*new age*). El ser que da acceso a ese mundo interior es obviamente el otro descontextualizado: África, Asia, América Latina y Australia, pero sin la opacidad de sus conflictos. Así, en las páginas de Internet de estas discografías o en los modos de hacer la publicidad de estos discos en los países del norte, se ofrece la posibilidad de un viaje (con todos los elementos propios que se supone que indica lo exótico) sin la necesidad de salir de la propia casa, y sin las molestias de los conflictos de lo local (Ochoa, 1999: 177).

Estos elementos son lo que denomino el *contexto cultural* de las producciones discográficas, en el que se describe la cultura local con el fin de respaldar la autenticidad del artista y su música. Presenta la imagen de la cultura exótica y atrasada del Tercer Mundo que es la materia prima de la producción, frente a una cultura moderna del Primer Mundo consumidor.

La autenticidad es el elemento que las legitima como verdaderas músicas del mundo y es el principal componente para el establecimiento de las relaciones colonialistas mencionadas, y por lo tanto, para que sean consumidas por europeos y norteamericanos. Sin embargo, me queda la inquietud en cuanto a analizar, bajo estos términos, qué subyace tras el consumo de estas músicas en esos lugares distantes, sobre todo en estos tiempos de multiculturalismo cuando la diferencia se presta como principal elemento discursivo, no solamente para lo comercial, como en este caso, sino también para políticas globales como las del patrimonio intangible de la UNESCO, en las cuales la música tiene gran espacio. Y sobre todo, quisiera tratar de ver si hay una relación entre los intereses de la industria cultural y las expresiones declaradas patrimonio de la humanidad.

Con estos interrogantes se podrían elaborar múltiples hipótesis: ¿será que esa relación, que ubicaría a los europeos y norteamericanos como dominantes, es la base para el consumo de estas músicas?, o ¿será que esas relaciones se mantienen en la tensión de lo civilizado - salvaje, moderno - primitivo, con la que se define Occidente?, o ¿estas músicas (del mundo) como un conjunto, han tenido la capacidad de interpelar a actores sociales cuyas bases identificatorias se fundamentan en la negación de las músicas populares dominantes del mercado y que ven en aquellas lo opuesto, y un conjunto de características atractivas?

Más allá de cualquier especulación, quiero resaltar que criterios de autenticidad de las músicas clasificadas en esta categoría, muy ligadas con lo africano (más exactamente en América con la herencia africana) median en la producción y transforman la puesta en escena de estas músicas, crean representaciones distorsionadas de lo local en los contextos globales donde son consumidas, transforman lo local y causan efectos en los lugares de origen de estas expresiones culturales en cuanto a sus representaciones, variaciones y prácticas. A continuación pretendo describir algunas de las influencias de estos procesos de articulación a las dinámicas globales de las industrias culturales de las músicas del Caribe colombiano, no solo desde la *world music*, sino tratando de mirar las transformaciones de las prácticas musicales locales a partir de su conexión con circuitos en los que se comercia la cultura y se construyen identidades y representaciones.

## La música tradicional del Caribe colombiano en la industria musical transnacional

La región Caribe colombiana es un área geográfica, cultural y musicalmente diversa. Es producto de mezclas culturales que la historiografía musical aún no ha descrito ampliamente para definir los aportes de lo amerindio, africano e hispano-árabe. Cuenta con una variedad de ritmos producto de estas mezclas que son clasificados<sup>3</sup> bajo criterios poco claros y conflictivos, como el de tradicional, asociado generalmente con lo autóctono, lo propio y lo folclórico, aunque este último no es completamente claro. En segundo lugar se encuentra lo popular, cuando variaciones de estas músicas son incorporadas al mercado masivo, incluye los conjuntos vallenatos y las bandas de viento con las que se interpretan porros, fandangos y cumbias. Lo popular está asociado también con el pueblo y con lo comercial masivo, y por lo general puede ser considerado

---

<sup>3</sup> Me refiero a las clasificaciones sociales o de las personas que se mueven en el campo de la música. Todas estas construcciones sociales se realizan a partir de distintos elementos: académicos, políticos o de la industria; sin embargo, se han alimentado bastante desde la folclorología, disciplina que dominó estos estudios en Colombia hasta finales de los 80.

tradicional o folclórico cuando no se han transformado drásticamente su formato instrumental y sus rasgos estructurales (estilísticos) predominantes.

La vinculación de las expresiones musicales locales del Caribe colombiano con los escenarios internacionales y de la industria musical transnacional no es un fenómeno de las últimas décadas. Se ha dado con diversos matices relacionados con los intereses y características de la industria musical. Lo que comento a continuación no son datos que evidencien un proceso histórico lineal, sino ejemplos de las situaciones más conocidas en que las músicas tradicionales se han articulado con los escenarios globales. Para esto señalo tres episodios de cuatro formas diferentes de acceso de las músicas tradicionales del Caribe colombiano a las dinámicas globales de la industria musical. Todos ellos sucesos importantes de la historia musical del Caribe colombiano.

La gira mundial de la compañía de Delia y Manuel Zapata Olivella<sup>4</sup> entre 1956 y 1958, en la que, entre otros músicos, participaron los Gaiteros de San Jacinto, podría aparecer en la historia como uno de los actos representativos de presencia internacional de la música tradicional, al igual que la presentación de Totó la Momposina en la entrega del Nobel de literatura y otras apariciones tempranas del vallenato en países como México y Venezuela (Nieves, 2004). Se trató de una propuesta respaldada por el cariz académico y la investigación de campo de los Zapata Olivella y por el impulso que desde dentro del país se le dio a la gira. Además, como consecuencia del primer aspecto señalado, las muestras musicales se encontraban enmarcadas en un contexto en el que representaban elementos culturales costeños considerados por muchos (en ese momento y ahora) como tradicionales.<sup>5</sup>

Un segundo episodio inició en los años 40, cuando la industria no había alcanzado la velocidad y masividad necesarias para el mercado global (Ochoa, 2003). Los protagonistas fueron músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán y José Benito Barros. Estos artistas y sus bandas transformaron los contenidos y espacios de consumo de la música costeña a nivel nacional, traspasando las fronteras de raza y clase social a través del blanqueamiento y la modernización de la música costeña (Wade, 2002), a través de un complejo proceso que propició la internacionalización de la música costeña y la

---

<sup>4</sup> Los Zapata Olivella fueron personajes importantes que trabajaron en torno a la cultura del Caribe colombiano. Manuel, médico de profesión, se vinculó ampliamente al folclor, la literatura y a la defensa de las poblaciones negras, desde la investigación aportó diversas ideas; y Delia, desde la danza, contribuyó a la difusión de ese tipo de expresiones de la cultura de la costa norte de Colombia. Ambos fueron personajes importantes reconocidos en el medio como conocedores del folclor del Caribe colombiano cuyos planteamientos fueron la base en el proceso de difusión de la cultura costeña.

<sup>5</sup> Consideradas tradicionales, debido en gran parte a los investigadores del folclor, los Zapata.

posicionó como símbolo nacional, hasta ocupar el lugar que por mucho tiempo entre las élites había tenido el bambuco, ritmo del interior andino.

Un tercer episodio presenta dos formas diferentes de vinculación de lo tradicional local con la industria musical transnacional, en un contexto diferente y más acelerado. En primer lugar por medio de las dinámicas de la *world music*, “donde un artista del primer mundo descubre y promueve a uno del tercer mundo” (Ochoa, 2000). Totó la Momposina, Petrona Martínez y el Sexteto Tabalá, en distintos momentos y con distintos repertorios, entraron a formar parte de la categoría de la *world music* como representantes de la música colombiana. En segundo lugar, encontramos ‘grandes artistas’<sup>6</sup> que fusionan ritmos locales del Caribe colombiano con músicas masivas y de gran trascendencia mundial, como el rock, con el fin de buscar nuevas sonoridades, como en los casos de Carlos Vives y Andrés Cabas.

En el Caribe colombiano estos procesos son aparentemente conocidos, pero quiero resaltar que en ese proceso de vinculación con la industria surgen una serie de personajes que se convierten en íconos, en paradigmas y referentes de identidad para los músicos y los habitantes locales. A través de ellos se popularizan las canciones y los ritmos; estos artistas famosos se convierten en la principal fuente para la construcción simbólica de la música en el Caribe e influyen sobre las formas de producción de los grupos, los cambios en la instrumentación y en determinados elementos musicales que ellos presentan, e inciden en las resignificaciones de los valores culturales asociados a las músicas locales. El primer síntoma asociado a la vinculación de música tradicional del Caribe con la industria global lo constituye la revaloración de estas expresiones en lo local, tras el éxito internacional obtenido por algunos artistas. Estos íconos de la música del Caribe poseen características distintas y han incursionado en la industria global de distintas maneras y en diferentes momentos.

Continuaré ahora con la descripción de ejemplos de estas situaciones, en las que artistas como Carlos Vives, Andrés Cabas y Joe Arroyo, desde una propuesta de fusión, lograron articular tradiciones de la tierra<sup>7</sup> a sonidos industrializados, fusionando sonidos y culturas.<sup>8</sup> Y por otro lado miraré a Totó la Momposina y a Petrona

---

<sup>6</sup> Hago referencia al carácter masivo con el que se consumen sus músicas y con el que se realiza su producción discográfica, y no al producto cultural que ofrecen.

<sup>7</sup> Me refiero a la continua alusión que los artistas hacen al lugar de procedencia de los ritmos musicales, con lo cual contribuyen a los procesos de ‘localización’ de estas expresiones culturales.

<sup>8</sup> La mezcla de culturas ha sido un tema frecuentemente utilizado, sobre todo para definir a la región Caribe. Por otro lado, se asocia también con la “hibridación” de García Canclini (1990) o el mestizaje desarrollado por varios autores (Cunin, 2003; Wade, 1997, 2002, 2003); sin embargo, lo que quiero resaltar aquí está asociado a la idea de fusión planteada desde la música. Un debate en torno a este tema plantea que la fusión es algo inherente a la música o que se termina en una confusión. Considero que lo importante de la fusión como mezcla de culturas es que articula elementos diferentes en uno solo,

Martínez, quienes a través de sus discos incluyeron la música del Caribe colombiano en el repertorio de las músicas del mundo.<sup>9</sup>

Carlos Vives nació en Santa Marta y vivió toda su juventud en Bogotá; incursionó en la música con tres discos de rock en español entre 1986 y 1989: *Por fuera y por dentro*, *No podrás escapar de mí* y *Al centro de la ciudad*. Sin embargo, lo que lo catapultó a un reconocimiento nacional fueron las telenovelas, principalmente *Escalona*, que incluyó un gran número de canciones de uno de los compositores del vallenato de mayor reconocimiento en Colombia: Rafael Escalona. En 1991 y 1992 la disquera nacional Sonolux lanzó los discos con las canciones de la telenovela, y así Vives empezó a ser reconocido como cantante de vallenatos.

En 1993, con su grupo La Provincia, seleccionó una serie de clásicos del vallenato y produjo con Polygram el disco *Clásicos de la provincia*, que alcanzó un éxito jamás esperado. En este disco se inicia la integración de una serie de elementos que enriquecen el concepto de fusión más allá de la simple mezcla de sonidos. En cuanto a los géneros musicales, por un lado con el rock —sobre todo en la canción “La gota fría”— incorpora sonidos de amplio reconocimiento: bajos, guitarras eléctricas y baterías con gran calidad de interpretación; y por la imagen irreverente, su actitud, vestuario y otros elementos se le asocia también con el rock y por lo tanto con los jóvenes (Frith, 2001). Por otro lado están los vallenatos clásicos, con la caja, la guacharaca y el simbólico acordeón como principal figura en el plano de lo material y lo sonoro, además de la gaita como elemento de notable presencia de la “tradición”. Además el disco incluyó imágenes de Vives en conversaciones con los grandes juglares del vallenato, como Leandro Díaz y Emiliano Zuleta, personajes clásicos con los que intentaba fortalecer su autenticidad.

En *La tierra del olvido* (1995) la propuesta madura, la imagen gira en torno a la tierra y a los indígenas, con lo que Vives trata de garantizar su autenticidad haciendo referencia a ancestros más remotos y creando un contexto cultural, muy parecido a la producción de la *world music* pero también a las músicas de la *new age*. Aunque este disco no alcanzó el éxito del anterior se convirtió en un hito musical, sobre todo por los videos y la proyección multicultural que se planteaba en ellos.<sup>10</sup> En sus posterior-

---

ampliando, de esta manera, la cobertura identitaria y de consumo de las músicas. Ver como ejemplo de esto el caso de Vives.

<sup>9</sup> Una descripción detallada se puede encontrar en Carrasquilla (2005).

<sup>10</sup> Las gráficas y el contenido musical de este disco juegan con asociaciones con íconos públicos del Caribe colombiano, como la champeta, música que ha sido asociada a la población negra cartagenera, el fútbol, con la imagen del Pibe Valderrama, y el boxeo con la del ex campeón mundial Pambelé. También se relacionan con lo híbrido del vallenato, la música de los arhuacos (“Jam en Jucúmei”) y la evocación de los Kogui mientras caminan por la Sierra.

res trabajos: *Tengo fe* (1997), *El amor de mi tierra* (1999), *Déjame entrar* (2001) y *El rock de mi pueblo* (2004), se reproduce la base de la sonoridad de *La tierra del olvido*, aunque sin el componente de lo multiétnico, desplazado por valores culturales del estilo de la obra de García Márquez.

En estos trabajos resalta la relación que Carlos Vives establece entre lo local y lo global, como en las canciones “Décimas”, “El canté” y “Pitán pitán”. En esta última toma como base el ritmo tradicional de Santa Marta, la guacherna o tambora samaria, e historias y símbolos de la ciudad, y los hace parte de su producción (*El amor de mi tierra*). Y en su más reciente producción, *El rock de mi pueblo*, realiza una equivalencia entre este ritmo que ha calado mundialmente y las músicas locales del Caribe colombiano. La propuesta de fusión de Vives es algo que va más allá de la mezcla de sonidos o instrumentos, es la receta perfecta para conquistar a un público tan diverso y marcado regionalmente como el colombiano, el latino y el del mundo. Lo étnico, lo local y tradicional forman parte de la materia prima para la obra de Carlos Vives, hecho que lo convierte en uno de los principales íconos de la música del Caribe en el ámbito local, regional, nacional y global.

El segundo caso es el de Totó la Momposina, como es conocida popularmente Sonia Bazanta, la principal representante de la música tradicional del Caribe colombiano en el exterior. Su participación en la ceremonia de entrega del premio Nobel de literatura a García Márquez y en el festival WOMAD fueron los eventos internacionales que le brindaron la posibilidad de afianzar su reconocimiento nacional y empezar a ser tenida en cuenta en el exterior. Esto permitió que con su producción discográfica *La candela viva* (1993),<sup>11</sup> del sello Real World, se difundieran entre el público nacional e internacional las actividades que había iniciado con sus presentaciones, e inmediatamente entró a ser parte de la categoría *world music*, representando la casilla de la música colombiana.

Totó ha incorporado en sus producciones variados ritmos de la música tradicional, incluidos algunos que en los escenarios locales no son tan percibidos como tradicionales, como los porros y fandangos que han aparecido en sus recientes producciones (*Carmelina*, 1996, y *Pacantó*, 2002). Debido a su trayectoria, en una gran cantidad de escenarios internacionales y nacionales y en diversos medios de comunicación, Totó es vista en el Caribe colombiano como la mayor representante de la música tradicional en el exterior.

En el ámbito internacional se relaciona frecuentemente a Totó con la música cubana, debido a que en sus producciones ha incluido un ritmo que en el departamento

---

<sup>11</sup> En 1987 ya había salido un disco titulado *Totó cantadora*, sin embargo su producción y circulación fue reducida y ni siquiera llegó a Colombia.

de Bolívar es denominado como sexteto o son palenquero.<sup>12</sup> Sin embargo, la versión que ella interpreta se relaciona más con el formato original cubano.<sup>13</sup> Además de los procesos de representación local, este hecho resalta otro elemento en la discografía de Totó: el contexto de lo cultural, un elemento siempre ausente en las músicas populares pero que en el caso de la *world music* da la facilidad de asumir los sonidos y narrativas en territorios distantes. Teniendo en cuenta los planteamientos de Ochoa (2003), un ejemplo de este contexto que pretende garantizar la autenticidad de las músicas locales lo encontramos para la música de Totó en las páginas web donde se promocionan sus discos,<sup>14</sup> como la de Afro Pop World Wide ([www.afropop.org](http://www.afropop.org)), relacionada con el festival WOMAD y la promoción de las músicas que hacen parte de la *world music*: “su guía a la música africana y a la música del mundo a través de la radio pública y de la web”:

La legendaria vocalista colombiana Totó la Momposina reúne la música de tres razas, porros indígenas, puyas y gaitas con cumbia afro-latina, mapalé y sexteto. Totó nació en el pueblo de Talaigua en el norte de Colombia, en la isla de Mompos. Tal como su nombre lo sugiere, Talaigua fue antaño tierra indígena. La invasión española forzó hace quinientos años tierra adentro a la población. “La música que yo toco tiene sus raíces en una raza mezclada —explica— las flautas son precolombinas, los tambores son por supuesto africanos, y la guitarra viene del conquistador”. Sin embargo, señala que la guitarra española tiene sus raíces realmente en el África mora.

Si muchas de sus canciones suenan un poco cubano, es por una buena razón. Durante el siglo XIX hubo enormes olas de inmigrantes cubanos a lo largo del Caribe colombiano ubicado cerca de Barranquilla. Estos esclavos trajeron con ellos música cubana que llevó al desarrollo del sexteto, el primo colombiano del son cubano.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> A principios del siglo XX fueron traídos obreros cubanos al Ingenio Providencia, en las cercanías del Palenque de San Basilio, de quienes los músicos palenqueros aprendieron a interpretar el son cubano, para luego dar forma a la versión local de este ritmo.

<sup>13</sup> Para mayor información de estas influencias y relaciones ver Portaccio (2003).

<sup>14</sup> Ver como ejemplo la página [www.realworldrecords.com](http://www.realworldrecords.com)

<sup>15</sup> [www.afropop.org](http://www.afropop.org). El texto original en inglés dice: “*Legendary Colombian vocalist Toto la Momposina brings together the music of three races, indigenous porro, puya and gaita with Afro-Latin cumbia, mapalé and sexteto. Toto was born in the northern Colombian village of Talaigua, in the island of Mompos. As its name suggests, Talaigua was once an Indigenous land. The Spanish invasion five hundred years ago forced the population inland. ‘The music I play has its roots in mixed race,’ she explains. ‘The flutes are pre-Columbian, the drums of course are from Africa, and the guitar from the conquistadors.’ However, she points out that the Spanish guitar actually has its roots in Moorish Africa. If many of her songs sound a bit Cuban, it is for good reason. Through the 19th century, there were huge waves of Cuban immigration along the northern Caribbean Colombian shores near Barranquilla. These slaves brought with them Cuban music, which led to the development of the sexteto, Colombia’s cousin to Cuba’s son.*”. La exageración y equivocación histórica de plantear “enormes olas de inmigrantes cubanos” para referirse a algunos centenares de cubanos que fueron traídos a los ingenios y cultivos de caña de azúcar como obreros, y en ningún caso como esclavos, a principios del siglo XX, refuerza sin embargo las imágenes de ancestros “auténticos” que forman parte de la *world music*.

Los discos *Carmelina* y *Pacantó* muestran cómo Totó la Momposina continúa incluyendo el sexteto, porros y fandangos, para lo cual se vale de instrumentos que en los espacios locales son ajenos a la estructura tradicional, pero que en lo global no alteran la imagen de autenticidad de la artista. De *Pacantó* (2002) se destaca la inclusión de una canción en lengua africana, con lo que el elemento negro se superpone al supuesto aporte indígena que es subrayado en la descripción cultural y en los discursos que se encuentran en otras páginas promocionales en el contexto nacional.<sup>16</sup> Se podría decir que la música tradicional expuesta por Totó se ha africanizado, o por lo menos se ha vuelto más negra a partir de su vinculación con lo global económico, sobre todo desde la *world music*, en la cual lo africano —o lo derivado de este elemento— ocupa un lugar privilegiado en la producción de las músicas locales.

Siguiendo las tendencias de Totó y Vives, a principios de siglo XXI aparecen las producciones de Petrona Martínez y Andrés Cabas, quienes pasan a convertirse en referentes de la música costeña a partir de su inscripción en la esfera global. Petrona Martínez empieza a desempeñar el papel de principal representante de la música tradicional del Caribe, dada la ausencia de Totó en los escenarios colombianos, además de que es representada como “más” tradicional que la Diva descalza.

Ligados a la producción disquera de música popularailable se encuentran músicos y artistas que incorporan composiciones y ritmos locales de música tradicional del Caribe colombiano, como Joe Arroyo, el Checo Acosta y Moisés Angulo. El primero de ellos, en producciones como *Sus razones tendrá* (1994), *Deja que te cante* (1998), *Cruzando el milenio* (1999) y *En sol mayor* (2000) ha incorporado tamboras, chandés y cumbias de compositores locales no comerciales. Aunque se distinguen otros artistas con formatos y propuestas análogos es importante resaltar el caso de los arriba mencionados porque son protagonistas de la conexión local/global de la música del Caribe colombiano.

## Escenarios locales en contextos globales

La inserción de las músicas locales en las dinámicas de lo global económico de las industrias culturales ha provocado cambios en las formas de representación y producción de las músicas socialmente conceptualizadas como tradicionales. En el departamento del Magdalena encontramos los casos del municipio de San Sebastián, donde se desarrollan prácticas asociadas a la música tradicional en un área rural, y de Santa

---

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, la que realiza la discográfica que comercializa sus discos en Colombia, MTM, en [www.discosmtm.com/totolamomposina](http://www.discosmtm.com/totolamomposina)



Marta, ciudad en donde las prácticas de la música tradicional se desarrollan a través de procesos más acelerados debido a su carácter urbano.

En esta parte quiero mostrar los datos etnográficos que evidencian dichas transformaciones en las que varios artistas han emergido como referentes y símbolos portadores de las expresiones de la música tradicional. Las relaciones que las personas locales establecen con estos artistas icónicos no son homogéneas y se mantienen en la tensión entre lo tradicional-moderno y entre las disputas de la autenticidad. Los impactos se intensifican a medida que existe una relación estrecha entre alguno de los íconos y las músicas locales.

Las propuestas de fusión de Vives, Cabas y otros son aceptadas por la mayoría de los músicos locales y percibidas como parte del desarrollo de las músicas tradicionales. Los músicos locales las toman como ejemplos, incluyen nuevos instrumentos y sonidos en sus propias formas de producción musical e incorporan a su repertorio las músicas que han sido popularizadas por aquellos artistas.

San Sebastián es un municipio del sur del departamento del Magdalena, ubicado a orillas del río que lleva este mismo nombre, en la región inundable de la depresión Momposina del Caribe colombiano, en el que se producen ritmos tradicionales conocidos como bailes cantaos, también en ocasiones denominados ritmos de tambora, entre los que se encuentra el chandé.<sup>17</sup> En años anteriores, el chandé tenía sus espacios de producción durante las pascuas decembrinas, en las que eran conocidas como las *noches de chandé*.

En este municipio, Álvaro José “El Joe” Arroyo participó como artista invitado para cerrar el V Festival del Chandé del año 1997. Luego de haberlas escuchado de la propia voz de la autora, grabó en dos mosaicos seis canciones de María de Jesús Palomino, “La Chula”, con la casa disquera transnacional Sony Music, trabajos que salieron al público en las producciones discográficas *Deja que te cante* (1998) y *Cruzando el milenio* (1999). Estas canciones fueron “Tamarindo seco”, “La garrapata”, “El huevo”, “Indio y guayuco”, “El pañuelo” y “La mata de patilla”, las cuales alcanzaron éxito nacional y ratificaron el reconocimiento de Joe Arroyo como intérprete reconocido de la música del Caribe colombiano.

Simultáneamente, “La Chula” iba saliendo del anonimato y pasaba a convertirse en personaje local y regional a partir del rápido reconocimiento de su vínculo con el

---

<sup>17</sup> Al parecer, la depresión Momposina es la principal área para la producción del chandé, pues no he encontrado registros de esta expresión por fuera de esta ella. Este ritmo está asociado con los bailes cantaos y en el Cesar, Bolívar y Magdalena hace parte de los ritmos de tambora (Carbó, 1993; 1999). Su conocimiento regional se expandió a partir de su presencia en el Carnaval de Barranquilla, con la canción himno de este evento: “Te olvidé”, del músico plateño Antonio María Peñaloza. En los departamentos de Sucre y Córdoba se denomina chandé a una de las variantes de la música de acordeón.

trabajo del Joe, y del título mismo de la canción “Mosaico de La Chula”. Desafortunadamente falleció cuando empezaba a beneficiarse de esto y a realizar giras por el departamento, aprovechando la promoción que el chandé recibía por su contacto con la industria musical. Se produce así una nueva valoración de lo cultural a partir de su conexión con la industria musical que contribuye con los procesos de resignificación de la música tradicional del Magdalena. Algunos de estos aspectos se ven reflejados en los siguientes fragmentos de canciones:

María Palomino  
hoy vengo a cantarte  
Estos versos míos  
quiero recordarte.  
Hoy todos los folcloristas  
Hoy todos los folcloristas  
Nos unimos en este dolor...  
Que Dios te tenga en la gloria, ¡Chula!  
Revivió nuestro folclor.  
El Festival del Chandé  
Este año sí tiene bulla  
Es porque lo están haciendo  
En homenaje a la Chula.<sup>18</sup>

En el contexto rural del Caribe colombiano, tras el éxito de las bandas de viento y la posterior llegada de los picós<sup>19</sup> y equipos de sonido a principios y mediados del siglo XX, respectivamente, los espacios en los que se daba el desarrollo y uso de la música tradicional, como las noches de chandé<sup>20</sup> celebradas en diciembre, habían desaparecido, y con ellos gran parte de la tradición musical de estos pueblos. Solo unos cuantos grupos mantuvieron la base de sus ritmos tradicionales. A finales de los años 80 e inicios de los 90, obedeciendo a una tendencia general nacional y a una política oficial para el rescate de las tradiciones, incentivadas por el programa CREA y Colcultura, empezaron a aumentar los festivales<sup>21</sup> y los encuentros de música tra-

---

<sup>18</sup> Fragmentos de las canciones “Chandé - chandé” y “Homenaje a La Chula”, de Gabriel Jiménez “Troyo”, cantador de la agrupación Raíces del Chandé, interpretadas en San Sebastián, Magdalena, durante la celebración del VII Festival del Chandé, homenaje a María de Jesús Palomino, “La Chula”, en 2005.

<sup>19</sup> Los picós —derivación de la voz inglesa *pick up*— son grandes amplificaciones que se utilizan en el Caribe colombiano para animar las fiestas. Los de ciudades como Cartagena, Barranquilla y Santa Marta son más grandes que los de las áreas rurales, por lo general reproducen vallenatos y champetas.

<sup>20</sup> Festividades celebradas en el mes de diciembre durante los días 8, 14, 24 y 31. Las personas de la población salían a cantar y bailar durante estas noches. El ritmo variaba dependiendo el lugar. Para más detalles de estas festividades ver Carrasquilla (2005) y Rey Sinning (1995).

<sup>21</sup> Ya existían festivales en la región, como los de la Cumbia en El Banco y el Vallenato en Valledupar.

dicional. Varios grupos retomaron sus actividades y se empezaron a generar nuevos procesos ligados a la producción de la música tradicional.

En este contexto se creó en San Sebastián el Festival del Chandé, en 1989, con el fin de:

... recuperar las tradiciones que por causas del modernismo se han perdido. Además con el festival se crea un ambiente de convivencia o de sana convivencia. Aquí en este tipo de evento se olvida la gente de cualquier tipo de diferencias de cualquier índole que se tenga y todo el mundo se entrega a la fiesta y a disfrutar de recuperar las tradiciones que se han perdido (Gustavo Rangel, entrevista realizada en 2004, citada en Carrasquilla, 2005).

La relación entre Joe Arroyo y La Chula es un ejemplo de los procesos de contacto entre las músicas locales del Caribe colombiano y las industrias culturales transnacionales; se generan así transformaciones en lo local, relacionadas con procesos identitarios y de resignificación de los valores culturales asociados a la música. Dichos procesos se manifiestan, sobre todo, en la manera como La Chula se va convirtiendo en el principal símbolo local portador de la cultura y la tradición. De este modo, junto al festival, surgieron elementos de fortalecimiento identitario y de sentido de pertenencia en torno a lo cultural, la mayoría de ellos articulados a las dinámicas de las industrias culturales. Es en este contexto donde adquiere sentido la última frase de la canción: “Que Dios te tenga en la gloria / revivió nuestro folclor”. Es decir, el folclor revive en el contexto de los acontecimientos arriba mencionados, lo cual hace visible el proceso de construcción identitaria desde los discursos y prácticas.

En este mismo contexto se presentan una serie de representaciones que revelan la articulación de estos procesos locales con el contexto de la industria cultural y de los íconos de la música del Caribe colombiano:

Nosotros siempre traemos grupos que de cualquier manera su música se identifique con nuestro folclor; si no del chandé, por lo menos de la costa. Inclusive Bananas toca chandé, Joe Arroyo que lo hemos traído toca chandé, acá nunca vas a ver... un conjunto vallenato por ejemplo, aunque toca música folclórica de la costa, siempre estamos buscando lo que es tambores. Y para aprovechar que esos grupos que tocan el chandé, escuchen a nuestros compositores para ver si se puede sacar del anonimato a los compositores de chandé, eso también estimula y deja caminos abiertos.

Este año nosotros íbamos a traer a Totó la Momposina y a Moisés Angulo, pero Totó viajó a Inglaterra con compromiso previo y Moisés Angulo viajó a Estados Unidos, él no precisaba cuando iba a regresar, si el 20, entonces no se quiso comprometer, tú sabes lo que maneja Moisés que conserva las raíces del folclor, uno no puede hablar de Carlos Vives porque es en dólares. Tal vez me comentaron por ahí que podíamos hablar con Cabas, que es de eso, y con Cabas es más fácil porque él es de Barranquilla, se puede hacer la conexión. Se sabe uno que va a venir a escuchar tambor y que va a venir a promover algún artista de aquí, algún compositor de aquí, esa es la idea de lo que nosotros manejamos (Nancy Díaz, entrevista, 22 de diciembre de 2004).

Estas escenificaciones de las expresiones musicales locales han llevado a que en la actualidad exista una marcada distinción entre al menos tres concepciones y usos de la música tradicional. Para unos, esta se define en contraposición a lo comercial y sus espacios se reservan para los encuentros, festivales y otros eventos de carácter cultural en los que la música deja de ser un elemento integrativo —para bailar, para divertirse— y pasa a convertirse en un espectáculo para ser observado. La participación del público se reduce a la de ser espectador, contrariamente a lo que sucedía en épocas anteriores, cuando existía una interacción constante entre los músicos, los participantes, la música y el baile, y por tanto a la música como a los bailes se les denominaba de la misma forma: chandé, cumbia, bullerengue, etc., y se clasificaran como *bailes cantaos*.

En el contexto urbano de la ciudad de Santa Marta<sup>22</sup> las prácticas asociadas a lo tradicional se manifiestan principalmente de dos formas y se sitúan siempre en esa tensión entre lo tradicional y lo moderno. Por un lado, existen grupos intérpretes de la música tradicional que la ejecutan conservando el formato instrumental, frecuentemente en el marco de actividades académicas y culturales. Por el otro, existen —y son la gran mayoría— grupos que fusionan ritmos e instrumentos tradicionales y modernos, como bajos, pianos, timbales, y los que hacen parte de las bandas, como clarinetes, saxofones, trombones y platillos, por lo que algunos de ellos son conocidos como tambobandas o tambopapayeras.<sup>23</sup> Estos últimos participan en todo tipo de fiestas para las que son contratados en la ciudad, y su origen se asocia frecuentemen-

---

<sup>22</sup> Para más detalles del caso de Santa Marta ver Carrasquilla (2005) y Pardo (2005).

<sup>23</sup> Las tambobandas o tambopapayeras de la ciudad de Santa Marta son grupos que inicialmente interpretaron música tradicional y que actualmente han incorporado instrumentos modernos para la interpretación de los ritmos bailables comerciales solicitados durante sus presentaciones. Se destacan los grupos Hermanos Anaya - Mulford y La Tromba Samaria, entre otros. Este último grupo es quizás uno de los más antiguos y representativos de la ciudad, debido a su forma particular de interpretación musical; además, y teniendo en cuenta las relaciones entre músicas locales e industrias culturales que he venido presentado, son conocidos por la mención que hace Carlos Vives en la canción “El canté” (*El amor de mi tierra*, 2001), en la cual dice: “Ay toca toca que toca la botella rui señor y el taca taca que taca de Carrucha y de Colón”; estos últimos son integrantes y codirectores del grupo La Tromba Samaria.

El nombre de tambobanda o tambopapayera proviene de la incorporación de parte de la instrumentación típica de las bandas de viento o papayeras al conjunto instrumental de las tambores. Los instrumentos de banda incorporados fueron inicialmente el clarinete y el saxofón, pero con el tiempo se han incluido en el repertorio platillos, bombos y redoblantes. La música de bandas es tradicional en muchos pueblos, como los de la sabana (Córdoba y Sucre), pero también del Magdalena y Cesar. Sus ritmos básicos son los porros, fandangos, marchas y pasodobles en escenarios donde lo religioso se integra con lo festivo; los dos primeros ritmos mencionados se usan para animar fiestas patronales y corrales, y los segundos en actos religiosos como procesiones. Las bandas reciben el nombre del patrono o patrona del pueblo o de la fecha en que es celebrado su aniversario, como la del 26 de Julio en Santa Ana o la San Luis Beltrán en Tenerife, ambos en el Magdalena. “Tambora” se denomina en Santa Marta al conjunto instrumental de música tradicional con que se interpretan ritmos folclóricos como cumbia, mapalé, puya, etc.

te con antiguos grupos tradicionales que a mediados de los años 80 pasaron de ser grupos de barrios, de toques espontáneos y gratuitos, a grupos con ánimo de lucro, transición en la cual consideraron necesario crear nuevos sonidos, para lo cual era indispensable la inclusión de nuevos instrumentos.

Los grupos musicales oscilan entonces entre estos dos tipos de ejecución; y existen algunos que se definen entre lo cultural y lo comercial. Sin embargo, los considerados culturales no son ajenos a las dinámicas de la industria, como cuando interpretan los mosaicos de cumbias al estilo del Checo Acosta o incluyen los recientes éxitos de Joe Arroyo, debido a que su interpretación asegura el éxito con el público, aunque estos grupos conservan características *tradicionales*. Es frecuente encontrarse con que los grupos y personas integrantes asumen una doble característica, en cuanto a que son partícipes tanto de la tambora en su versión tradicional como de la que tiene fines económicos, y crean de esta manera una dualidad entre estas dos características definidas circunstancialmente.

En la ciudad de Santa Marta las construcciones simbólicas surgidas en torno a lo global económico de las industrias culturales, y por ende a los íconos de la música tradicional, también se encuentran mediadas por lo cultural y por lo comercial. Sin embargo, predomina Carlos Vives como personaje representativo, por ser originario de esta ciudad. Dos de sus canciones han tenido influencia en las prácticas musicales de la ciudad a partir de la interacción local - global. La canción “Pitán pitán” (*El amor de mi tierra*, 2001) se articuló a las dinámicas locales en dos aspectos. En primer lugar, al convertirse en referente del equipo de fútbol de la ciudad, el Unión Magdalena, pues Vives le dedica esta canción. En segundo lugar, porque toma la base rítmica de la tambora samaria o guacherna y la denomina “pitán pitán”, haciendo referencia al sonido de guacherna que se oye en el estadio. A partir de ahí el golpe comenzó a ser llamado entre los músicos como “pitá pitá”, haciendo alusión al sonido tradicional de la tambora samaria y a la manera en que lo había llamado Vives.

## Conclusiones

La vinculación entre la música tradicional del Caribe colombiano y las industrias culturales ha contribuido a que las construcciones simbólicas de los habitantes de esta región se amplíen de los espacios locales al ámbito regional. Pero estas ampliaciones no se dan gracias a las interacciones locales particulares, sino a través de los personajes que de una u otra manera promocionan y difunden la música de origen local a través de los medios de comunicación, y así las identidades vinculadas a lo musical pasan a ubicarse en una magnitud espacial mayor vinculada con lo regional. En este proceso en el que se erigen los íconos de la música del Caribe colombiano, las representaciones y nociones de autenticidad empiezan a debatirse desde lo local, como en

el caso de Totó la Momposina, a quien se le critica su versión estilizada de la música tradicional,<sup>24</sup> o también su interpretación del sexteto o son palenquero<sup>25</sup> en canciones como “La sombra negra” o “Chi chi maní” (*La candela viva*, 1993); o en el caso de Carlos Vives. Sin embargo estas representaciones no alteran la admiración por estos personajes, ya que estos artistas tienen sus orígenes en los territorios del Caribe colombiano y con ese elemento aseguran gran parte de su autenticidad.

Si bien la transformación de la música tradicional se observa en las variables de los formatos instrumentales y por ende en la selección de nuevos ritmos y canciones, uno de los cambios tiene que ver con su significado. A partir de la vinculación con lo global económico, la música tradicional del Caribe colombiano no solo ha adquirido un nuevo valor y un nuevo significado, según he mostrado anteriormente, sino que también se inscribe en un cambio más general de significado de lo cultural, como se puede advertir en la distinción que se establece entre los grupos comerciales y culturales.

Las pautas del consumo y la producción de la industria actúan como uno de los elementos principales para las transformaciones de la músicas, en el sentido de que los consumidores que contratan los grupos y asisten a los eventos eligen los ritmos y canciones que van a ser interpretados, y los gustos que marcan estas elecciones están influenciados por la industria, ya que son las canciones popularizadas por los personajes anteriormente mencionados las que comúnmente se piden en las presentaciones, al igual que las que figuran en los discos grabados por los artistas. La relación entre música tradicional e industria musical tiene a la vez incidencias en los productos que se dirigen al mercado regional, así como al nacional y al global, y en las maneras como estas músicas son ejecutadas por los practicantes locales.

La relación entre música tradicional e industria musical transnacional ha contribuido a la revalorización y resignificación de estas expresiones musicales. Sin embargo, estos procesos, al igual que las transformaciones actuales de estas expresiones, no se deben solo a estas vinculaciones; también hay que tener en cuenta los diferentes programas gubernamentales en el nivel nacional, departamental y municipal, así como las iniciativas privadas y el interés de grupos de personas de cada municipio, entre ellos gestores culturales, músicos, profesores y coreógrafos, por el rescate de valores

---

<sup>24</sup> De acuerdo a las conversaciones con Fulvia Cuello en Talaigua Nuevo, Bolívar (2004), Totó le daba una caracterización distinta a la música tradicional, a diferencia de Petrona Martínez, “que sí lo hace como debe ser”. Revisando la vida y formación de Totó podemos resaltar que esto se debe a los cursos de expresión corporal que tomó en París.

<sup>25</sup> Según Roosevelt González (2005) la versión de Totó es la versión cubana del sexteto por la inclusión de guitarras. En diferentes descripciones de la música que Totó interpreta se resalta la influencia cubana en la música costeña. Sin embargo, en los sextetos actuales, como Los Hijos de Benkos y el Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque, estos instrumentos están ausentes.

culturales locales. Este conjunto de factores a su vez ocasiona transformaciones en la industria, en cuanto a la incorporación en su repertorio de los ritmos y canciones de las músicas tradicionales del Caribe colombiano.

La música tradicional en el Caribe colombiano se encuentra negociada en diferentes sectores y espacios, se ve a veces fusionada con otros ritmos y alterna su interpretación con ritmos populares y bailables. A partir de su vinculación con la industria surgieron íconos de la música del Caribe colombiano a través de los cuales los productores locales y los habitantes de los diferentes municipios se sienten identificados, y la imagen de lo tradicional se juzga y construye en torno a ellos. Los ritmos que estos artistas interpretan pasan de ser producidos en sus lugares de origen, a ser incluidos en los repertorios de cada uno de los grupos de los diferentes municipios y ciudades. Se ponen en marcha así procesos de reespacialización al poder contar los grupos locales con los ritmos de las diferentes localidades del Caribe colombiano, desde cumbias y porros, divulgados a nivel nacional e internacional por las orquestas pioneras desde los años 1940, hasta ritmos que solo recientemente han trascendido el marco de lo local, como bullerengues y chandés.

## Referencias

- Afropop World Wide. "Totó la Momposina". En [www.afropop.org/explore/artist\\_info/ID/321/Toto%20la%20Momposina](http://www.afropop.org/explore/artist_info/ID/321/Toto%20la%20Momposina), consulta realizada el 21 de marzo de 2006.
- Arroyo, Joe. 1995. *Sus razones tendrá*. Disco compacto. Sony Internacional.
- Arroyo, Joe. 1998. *Deja que te cante*. Disco compacto. Sony Internacional.
- Arroyo, Joe. 1999. *Cruzando el milenio*. Disco compacto. Sony Internacional.
- Arroyo, Joe. 2000. *En sol mayor*. Disco compacto. Sony Internacional.
- Carrasquilla, Deibys. 2005. *La industria que suena. ¿Cómo se oye en el Magdalena? Influencias de lo global en la música tradicional*. Tesis de grado, Universidad del Magdalena, Santa Marta.
- Carbó, Guillermo. 1993. "A ritmo de... Tambora tambora". En *Huellas*, 39: 27-58.
- Carbó, Guillermo. 1999. "Tambora y festival. Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional". En *Huellas*, 58-59: 2-14.
- Carvalho, José Jorge. 2004. "Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales". En Jaime Arocha (comp.), *Utopía para los excluidos: el multiculturalismo en África y América Latina*, pp. 47-77. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Cuello, Fulvia, entrevista, 13 de marzo de 2004, Talaigua Nuevo, Bolívar.
- Cunin, Elisabeth. 2003. *Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: Institut Français

- d'études Andines - Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Universidad de los Andes - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Díaz, Nancy (presidenta de la Fundación para la Promoción del Chandé - Fundachandé, de San Sebastián), entrevista, 22 de diciembre de 2004, San Sebastián, Magdalena.
- Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En Francisco Cruces (comp.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1999. "El consumo cultural en América Latina, una propuesta teórica". En Guillermo Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- González, Roosevelt. 2005. Comunicación personal
- Hosokawa, Shuhei. 1998. "Okinawa latina: la Orquesta Diamante y la errante identidad de los emigrantes nipón-peruanos". En *Antropología*, marzo-octubre, 15-16: 205-226.
- Martín Barbero, Jesús. 2000. "Industrias culturales". En Jesús Martín-Barbero, Javier Machicado y Marisol Cano, *Industrias culturales*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia - Siglo del Hombre.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2004. "Matrices musicales del Caribe colombiano". En *Aguaita*, 10.
- Ochoa, Ana María. 1999. "El desplazamiento de los espacios de autenticidad, una mirada desde la música". En *Antropología*, 15-16: 171-183.
- Ochoa, Ana María. 2000. "El multiculturalismo en la globalización de las músicas regionales colombianas". En Jesús Martín-Barbero y Fabio López (eds.), *Cultura, medios y sociedad*, pp. 101-113. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ortiz, Renato. 1998. *Los artífices de una cultura mundializada*. Bogotá: Fundación Social - Siglo del Hombre.
- Ortiz, Renato. 1999. "Diversidad cultural y cosmopolitismo". En Jesús Martín-Barbero, Fabio López y Jaime Jaramillo (eds.), *Cultura y globalización*, pp. 29-52. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pardo, Mauricio. 2005. *Una música fuera de los medios de comunicación: identidades diferenciales, ejecución y consumo en "la tambora" de Santa Marta, Colombia*. Ponencia presentada en el XI Congreso de Antropología en Colombia, Santa Fe de Antioquia.
- Portaccio Fontalvo, José. 2003. *La música cubana en Colombia y la música colombiana en Cuba*. Bogotá: Disformas Triviño.
- Real World Records. "Totó la Momposina y sus tambores". En [www.realworldrecords.com/artists/toto-la-momposina-y-sus-tambores](http://www.realworldrecords.com/artists/toto-la-momposina-y-sus-tambores), consulta realizada el 19 octubre 2005
- Rey Sinning, Edgar. 1995. *El Hombre y su río*. Santa Marta: Gráficas Gutenbberg.



- Quintero, Ángel. 1999. "Identidad y globalización de la música salsa, redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo". En *Antropología*. 15-16 : 183-203.
- Quintero, Ángel. 1998. "Enormes sonidos ¿de pequeños países? Migración y globalización de la música salsa". En Sonia Báez Hernández, Anadeli Bencomo y Marc Zimmerman (coords.), *Ir y venir, procesos transnacionales entre América Latina y el norte*. Santiago de Chile - Houston, Texas: Bravo y Allende - University of Houston - LACASA.
- Stasi, Carlos. 2000. "World music y percusión: ¿primitivismo revisitado?" En [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)
- Sweeney, Phillip. 1991. *The Virgin Directory of World Music*. New York: Henry Holt.
- Totó la Momposina 1993. *La Candela viva*. Willshire: Real World.
- Totó la Momposina 1995. *Carmelina*. Bogotá: MTM.
- Totó la Momposina 2000. *Pacantó*. Bogotá: MTM.
- Vives, Carlos. 1986. *Por fuera y por dentro*. Disco larga duración. Bogotá: FM Discos.
- Vives, Carlos. 1987. *No podrás escapar de mí*. Disco larga duración. Bogotá: Sony CBS.
- Vives, Carlos. 1989. *Al centro de la ciudad*. Disco larga duración. Bogotá: Sony CBS.
- Vives, Carlos. 1991. *Un canto a la vida - Escalona*. Disco compacto. Bogotá: Sony Music.
- Vives, Carlos. 1992. *Escalona, vol 2*. Disco compacto. Bogotá: Sony Music.
- Vives, Carlos. 1993. *Clásicos de la provincia*. Disco compacto. Bogotá: Sonolux.
- Vives, Carlos. 1995. *La tierra del olvido*. Disco compacto. Bogotá: Sonolux.
- Vives, Carlos. 1997. *Tengo fe*. Disco compacto. Bogotá: Sonolux.
- Vives, Carlos. 1999. *El amor de mi tierra*. Disco compacto. Bogotá: Sonolux.
- Vives, Carlos. 2001. *Déjame entrar*. Disco compacto. Bogotá: Sonolux.
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe.
- Wade, Peter. 2003. "Repensando el mestizaje". En *Revista Colombiana de Antropología*, 39.
- Yúdice, George. 2001. "Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica". En [www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric01a02.htm](http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric01a02.htm)

# Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad\*

Michael Birenbaum Quintero\*\*

## Resumen

Este artículo aborda prácticas y discursos sobre la música afropacífica para esbozar el régimen de representaciones de los afrocolombianos y la manera en que estructura las intervenciones de los actores que se posicionan en él. Para explicar el auge de lo afro en Colombia introduzco el neologismo “etnodiversidad”, y examino sus manifestaciones en el contexto del mercado y el Estado neoliberal. Rastreo la emergencia histórica de la etnodiversidad y sus transformaciones en la modernidad y la posmodernidad en donde se inscribe la importancia de la música y lo sonoro, y examino algunas instancias de su realización en el mercado y en las políticas culturales colombianas actuales.

Sugiero la importancia de algunas de las mobilizaciones de la música afropacífica en el movimiento afrocolombiano y en el Festival Petronio Álvarez<sup>1</sup> y miro su relación con dos regímenes de autenticidad en juego: la noción de autenticidad de los actores locales y la noción de autenticidad de los que los ven. Propongo que entre los dos media una manera de tecnología social para movilizar la música, que llamo, siguiendo a Escobar, “tecno-producción”. Examino cómo esta tecnología, precisamente en su meta de salvaguardar la autenticidad, ha transformado las prácticas musicales. Finalmente, interrogo las repercusiones políticas de la etnodiversidad y sus mobilizaciones musicales sobre la vida de la gente afropacífica.<sup>2</sup>

---

\* Este texto se basa en trabajos etnográficos realizados en el país desde 2002, bajo becas de la Fundación Tinker (junio - agosto de 2002) y el Intercambio Institucional Internacional de la Comisión Fulbright (enero de 2005 - abril de 2006) y como investigador asociado al ICANH (enero de 2005 - julio de 2006), con músicos, activistas e instituciones involucrados con la música afro del Pacífico sur colombiano. Mis profundos agradecimientos a todos ellos y ellas. Además quisiera agradecerles a Mauricio Pardo y Elisabeth Cunin por invitarme a presentar una ponencia en el XI Congreso de Antropología en Colombia, de la cual viene este artículo. A Mauricio Pardo en particular, mis agradecimientos por tomarse el tiempo de editar este texto. Obviamente, los fallos que contiene son completamente míos.

\*\* Ph.D. en Etnomusicología de la New York University.

<sup>1</sup> Festival de la música afropacífica que tiene lugar anualmente en Cali desde 1996.

<sup>2</sup> Este artículo se enfoca en las prácticas musicales de la gente negra del Pacífico sur (es decir, de la parte costera de los departamentos de Valle, Cauca y Nariño), dejando por fuera a otras formas musicales que seguramente tienen mucho que ver, desde el reggaetón tumaqueño hasta la chirimía chocoana.

## La etnodiversidad

Con “etnodiversidad” no me refiero a la pluriculturalidad latinoamericana, ni al multiculturalismo oficial, tampoco a la mercantilización de la cultura o la emergencia de diversos movimientos etnoculturales dentro del ámbito político latinoamericano. Más bien veo esos fenómenos como manifestaciones de la etnodiversidad, el conjunto discursivo y estructural que los subyace, que es un campo de significación y acción en que la otredad cultural ha llegado a tener valor. Este núcleo de significación ha sido construido por actores múltiples que van desde las entidades internacionales que implementan las políticas sobre los “patrimonios culturales” hasta los músicos campesinos que los practican. En medio están la academia, el Estado (tanto en sus manifestaciones locales como nacionales), la iglesia, los gestores, los activistas, los empresarios y otros. En el Pacífico, los músicos de los arrullos de santos y otras prácticas tradicionales también tocan en los festivales culturales, en las misas afro de la iglesia pos-teología de la liberación y en los grupos de fusión. Todos estos contextos muestran los discursos fundamentales de la etnodiversidad —el valor de las culturas étnicas marginalizadas.

Al utilizar el neologismo “etnodiversidad” aludo a la idea de la biodiversidad, uno de los conceptos más influyentes en los estudios —y políticas— en el Pacífico, como lo ha mostrado el seminal trabajo de Arturo Escobar (1996). Como un campo que consolida ciertas ideas sobre la cultura, la etnodiversidad emerge en un momento muy particular, simultáneo con el de la biodiversidad como campo de nociones de la naturaleza. Ambas emergen simultáneamente con la “nueva cara del capital, llamémosla posmoderna”, que ha surgido con la crisis pos-Fordista (Escobar, 1996: 127), en la que el control monopólico sobre los derechos de propiedad intelectual de los bienes ha superado el control de los medios de su producción, ya subcontratados, como el objetivo de la adquisición capitalista. Es por eso que se ha generalizado el proceso de prospección de bienes genéticos y culturales en lugares recónditos como el Pacífico colombiano. Si la prospección de la naturaleza se manifiesta en la llegada de científicos de empresas farmacéuticas y ONG ambientalistas, en la cultura se nota por la muy creciente aparición de antropólogos<sup>3</sup> y de músicos del interior, armados con sus *mini-discs*, en pueblos costeros como Guapi (Cauca) con el fin de grabar toques para uso en sus composiciones. Y como los recursos naturales de las tierras selváticas repentinamente se volvieron objeto de contestación política, la música afropacífica y

---

<sup>3</sup> A nosotros, los científicos sociales, el sistema académico nos exige que tengamos cierto “derecho de propiedad intelectual” sobre una población en particular, para ponerlo de una manera intencionadamente burda. De todas maneras, es claro que el nuevo surgimiento de lo afro en representaciones nacionales también nos llamó la atención.

otras expresiones culturales étnicas también han llegado a ser centrales en las políticas institucionales, desde las organizaciones de base hasta las entidades estatales locales y nacionales, y en el concepto mismo de la colombianidad.

La etnodiversidad tiene sus gérmenes en la idea de la variedad regional como parte del nacionalismo cultural en Colombia. Los escritos costumbristas y etnográficos del siglo XIX y la República Liberal de las décadas de 1930 y 40 vieron cierta valoración de la cultura de un *Volk* nacional concebido regionalmente (véase Silva, 2005). De otra parte, como Ochoa lo ha propuesto, lo sonoro en particular ayudó a mermar la influencia de la modernidad letrada a favor de la “modernidad aural” (2006).<sup>4</sup> La costeñización de la cultura nacional en la segunda mitad del siglo XX también tiene que ver con la modernidad, proceso que Wade ve no solamente en la generalización en el interior de avances tecnológicos como la radio que entraron por la cosmopolita costa atlántica, sino también en las modernas relaciones que la música costeña provocó con el cuerpo, la sexualidad, y los roles de género (2000), una modernidad lúdica que tiene que ver, de acuerdo con Adorno y Horkheimer (2002 [1944]), con un sentido moderno y capitalista de la delimitación entre las horas del trabajo y el ocio en horas “libres”, y el concepto del consumo como ocio. Si este proceso se basó en la progresiva tropicalización del país, y el juego de escondite que “el modernismo jugaba con el primitivismo” (Hall, 1992/1996: 467), el sentido implícitamente racial de este modelo de la modernidad solía esconderse dentro de un discurso regionalista (Wade, 2000). La etnodiversidad, en cambio, empieza a funcionar plenamente en Colombia cuando la etnia y la raza dejan de ocultarse dentro de las iconografías regionales y emergen en términos raciales. Ahora, las músicas imaginadas regionalmente más que racialmente —el porro y la cumbia orquestados, y recientemente la gaita folklórica— han empezado a ceder a géneros vistos y explícitamente representados como negros más que como regionales, como el bullerengue caribeño, las músicas del pueblo de San Basilio de Palenque, y por supuesto, las músicas afropacíficas.<sup>5</sup> Hay aquí un cambio en énfasis del sentido de “lo popular,” de una ruralidad regionalista a un sentido de lo étnico. Este cambio señala el auge de la etnodiversidad.

La biodiversidad y la etnodiversidad surgen al momento de la transformación de una zona percibida como un salvaje “infierno verde” sin mayores valores a un territorio de riquezas naturales y culturales. En el caso del litoral Pacífico, los años recientes han visto no solamente una transformación discursiva del “infierno verde”

---

<sup>4</sup> No es casual que el Nobel García Márquez una vez caracterizó su más famosa novela como “un vallenato de 400 páginas” (Ochoa, 2005).

<sup>5</sup> Las cuales rara vez se enfocan en las historias sincréticas o los elementos euro-descendientes de estas músicas, tales como los patrones armónicos ibéricos del alabado.

a la biodiversidad sino también un movimiento paralelo en el campo de la cultura. El geógrafo Ernesto Guhl, escribiendo sobre la costa vallecaucana en 1948, señalaba que “el negro es desordenado, perezoso, sin cultura [...] por lo general, no se dedica a faenas agrícolas sino que vive de la mística brujería y de la esperanza de encontrar una rica mina de oro”. Hoy, en cambio, leemos (según la Jornada Regional de Cultura Popular) que

[e]l Pacífico es baile, danza, ritmo, contoneo [...] es percusión [...] El Pacífico es canto [...] El Pacífico es memoria literaria oral viva [...] El pacífico es fiesta profano-religiosa [...] El Litoral Pacífico colombiano es riqueza. Pero la riqueza verdadera está en su gente y en su historia. Nuestra gente. Nuestra historia (Herrera, 1990: 116).

El programa del Festival Petronio Álvarez inclusive denomina a la música afropacífica “patrimonio cultural” de la nación (*Convocatoria*, 1996/2002). Ello significa una ruptura discursiva de la “mística brujería” “sin cultura” al “patrimonio cultural”. Las negritudes colombianas, o al menos sus expresiones culturales, hacen parte de la cara que Colombia proyecta al mundo, como en la presentación en 2005 de música de las negritudes de las dos costas, como el bullerengue y lumbalú del Atlántico y los alabados y jugas del Pacífico, en Francia, organizada por una reconocida antropóloga y funcionaria cultural. El lumbalú palenquero acaba de conseguir la denominación de Patrimonio Inmaterial de la UNESCO —una designación que se ve como un camino al desarrollo económico generado por el turismo y el mercado cultural (Pizano Mallarino et al., 2004).

## Usos de la cultura en la etnodiversidad

La diversidad, entonces, hace parte de un nuevo régimen de representación nacionalista en Colombia. Por encima del viejo modelo de “una raza, un Dios, una nación” (Wills Obregón, 2000, citado por Ochoa, 2003: 45) en el que la diversidad étnica figuraba como los restos indigeribles de la integración nacional, la diversidad se ha vuelto elemento central de la identidad nacional, aludida en cifras sobre la cantidad de mariposas, orquídeas y ranas endémicas al país, o la cantidad de lenguas indígenas, artesanías o estilos musicales.<sup>6</sup> Esta representación surge en un momento de crisis para las representaciones nacionalistas frente a las vergonzosas representaciones, tanto nacionales como internacionales, de la generalización del conflicto.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Las simultáneas menciones de las coloridas poblaciones étnicas y la flora y fauna guardan semejanza con los textos de exploradores y científicos decimonónicos que en sus labores de descubrir las posibilidades de desarrollo de la nueva República simultáneamente clasificaban la flora, la fauna y los “tipos humanos” de las varias regiones.

<sup>7</sup> Esta situación ha planteado un verdadero dilema para los artistas colombianos entre la crítica social y el sensacionalismo, el rescate de lo utópico o el ocultamiento de la tragedia.

Otra parte de la etnodiversidad es el surgimiento de lo étnico también en el campo del mercado, algo que Arocha ha nombrado el “etno-boom” (2005).<sup>8</sup> Se trata de una manifestación de la etnodiversidad en las industrias culturales del país: la moda, las casas disqueras, la publicidad y la cinematografía, y la racha de documentales cuasi-etnográficos sobre poblaciones rurales afrocolombianas y sus manifestaciones culturales y especialmente musicales. Pero traspasa lo comercial; bajo el signo de la etnodiversidad, las culturas regionales, ahora explícitamente racializadas, se incorporan simultáneamente al mercado cultural y a las identidades nacionales y regionales. Buen ejemplo es el Festival Petronio Álvarez.

“El Petronio”, como suele llamarse, es una considerable fuente de atracción y prestigio para las comunidades afropacíficas por su tamaño, perfil como concurso, premios en efectivo y su cobertura de todo el litoral hasta Ecuador e inclusive de las ciudades del interior. Convoca centenares de participantes y en su novena versión en 2005 reunió alrededor de setenta grupos y setecientos músicos. Para el municipio de Cali, que lo patrocina y administra, el Petronio busca utilizar la música afropacífica para reinventar la identidad regional de tal manera que concierte un pretendido papel económico como el portal a las riquezas del Pacífico. Entre los objetivos del evento, organizado y patrocinado por la Alcaldía de Cali, están:

Estimular la creación, interpretación, difusión y proyección del al [sic] música del Pacífico a nivel nacional e internacional [...]

Preservar los aspectos fundamentales de la tradición musical del Pacífico como patrimonio cultural de identidad de la región y del país.

Fomentar procesos de recreación de la música vernácula del Pacífico, acorde con las nuevas tendencias y del desarrollo mundial.

Incentivar el interés de compositores, intérpretes, músicos en general e investigadores por el conocimiento, interpretación, estudio e investigación de la música del Pacífico.

Convertir la ciudad de Cali en el centro de promoción y difusión de la música del Pacífico.

Brindar al Valle del Cauca y a Colombia un gran evento cultural que a partir de lo musical, sirva como fuente de atracción a visitantes, generando nuevos desarrollos turísticos (*Convocatoria*, 1996/2002: 1).

---

<sup>8</sup> No carece de ironía que Arocha haya abordado el tema. Como campeón de la legitimidad de lo negro como sujeto antropológico en los 80, Arocha impulsaba la idea de que las prácticas afrocolombianas se deberían entender como fenómenos verdaderamente culturales (Restrepo, 1997). Yo veo, entonces, en su discusión del “etno-boom”, un rastro de remordimiento de que su mismo esfuerzo por demostrar la legitimidad cultural de lo afrocolombiano como sujeto antropológico y político terminó proveyéndole al mercado capitalista un nuevo repertorio de bienes culturales.

En el sentido desarrollista/comercial, el Petronio es una instancia de “creación de propiedades” para el mercado (Streeter, 1996: 164). En la época de la etnodiversidad, la cultura es una de las fuentes de este tipo de nueva propiedad (véase Yúdice, 2003). En el caso específico de Cali, esta creación de propiedades entra en la dinámica geopolítica, lo que en Miller et al. (2002) se denomina la “nueva división internacional del trabajo cultural”. La labor del Petronio aparece entonces como la de hacer de Cali un centro regional para el procesamiento (por ejemplo en el tercer objetivo citado arriba) y mercadeo del nuevo bien de la música afropacífica.

Pero las políticas culturales de la etnodiversidad van mucho más allá del mercado, a ser también un proyecto y una tecnología políticos. El reconocimiento cultural también sirve para delinear y convocar conjuntos políticos. En Cali, el giro hacia el Pacífico como fuente cultural que se pretende con el Festival Petronio Álvarez no es universalmente aceptado ni en la ciudad ni en el departamento, pero hace posible para los funcionarios municipales un discurso etnocultural cuando les conviene, ya que Cali es una ciudad con una gran minoría afrodescendiente (a pesar de que mucha de esta población tiene raíces en regiones culturalmente distintas del Pacífico, como el Norte del Cauca, y de la falta de resonancia que la música afropacífica tiene para muchos negro-caleños nacidos en la ciudad).

A nivel nacional, las políticas multiculturalistas tienen que ver con la re-organización del Estado a un modelo neoliberal que transfiere responsabilidades a las poblaciones locales/“diversas”, incluyéndolas en las dinámicas de la gubernamentalidad a través de políticas de reconocimiento como el multiculturalismo y la descentralización (Gros, 1997; Restrepo, 2004: 280). Eso va en concordancia con la tendencia del Estado neoliberal, de encargar las tareas que antes tomaban lugar en la esfera de la política formal al mercado y más generalmente a la “sociedad civil”. Estas tareas a veces pasan incluso al ciudadano individual, como en las campañas para la “cultura ciudadana”. Por eso, la larga historia de la política cultural como tecnología de formación de sujetos (Miller, 1993) toma nuevos sentidos en Colombia, donde la etnodiversidad coincide con la violencia, de tal forma que las exposiciones culturales buscan producir una ciudadanía “pacífica” (doble sentido frecuentemente veces empleado en el Petronio) y tolerante de la diferencia (véase Ochoa, 2003).<sup>9</sup>

Finalmente, ya que la tendencia neoliberal es la de delegar responsabilidades y derechos particulares en varios sectores de la población (Rose, 1999), la cultura se

---

<sup>9</sup> Dentro de la instrumentalización de las políticas multiculturales como estrategia para lograr la gobernabilidad en la violenta nación colombiana se ha encargado explícitamente al Ministerio de Cultura (muchas veces denominado “el Ministerio de Paz”) la misión de perseguir estos fines a través de la movilización de la cultura y el multiculturalismo (véase Ochoa, 2003).

presta como una manera de delinear esos sectores. Vemos por ejemplo la definición de la cultura expresada por la UNESCO y reproducida en Colombia, como muestra Ana María Ochoa (2003), en la Ley General de Cultura de 1997:

La cultura debe ser considerada como el conjunto de los *rasgos distintivos* espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que *caracterizan* a una sociedad o a un grupo social... [La] diversidad se manifiesta en *la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos* y las sociedades que componen la humanidad (UNESCO, 2001; cursivas agregadas).

Este concepto de la cultura en la etnodiversidad se destaca por los términos “antropológicos” en que la cultura se concibe como múltiple, obviamente una ruptura con la idea de la eurófila élite letrada de la cultura como “civilización”. Pero también importante es el énfasis en la cultura como signo de la diferencia entre los pueblos. Así la cultura se entiende no tanto como una manera de ser, sino más bien como un logo o lema que distingue un grupo humano. De hecho, es una definición muy cultural la que se ha usado para identificar las “comunidades negras” merecedoras del derecho del territorio colectivo en la Ley 70 del 1993:

[las] comunidades negras [son] el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones y costumbres dentro de la relación como poblado, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distingue de otros grupos étnicos (Ley 70 de 1993: capítulo 1, artículo 2, sección 5).

Así la cultura permite que el Estado distinga entre los grupos “verdaderamente” étnicos y los grupos que no lo son (Gros, 1997) para poder distribuir derechos y responsabilidades particulares a los primeros.<sup>10</sup>

## La etnodiversidad y el movimiento afro

La emergencia de lo cultural en las políticas estatales no ocurrió sola, sino que fue una concesión a las mobilizaciones de los movimientos etno-políticos —indígenas y afrocolombianos— alrededor del proceso constituyente, los cuales rompieron con la participación en los partidos políticos tradicionales o la noción de lucha de clases que caracterizaban la política durante el grueso del siglo XX, para basarse en una platafor-

---

<sup>10</sup> Este es el caso, por ejemplo, entre las comunidades negras del Pacífico y las del norte del Cauca; las primeras son vistas como auténticamente culturales y por lo tanto merecedoras de territorios colectivos, las segundas se imaginan menos como grupo *étnico* que como grupo marcado *racialmente* pero participante de la misma cultura de sus vecinos mestizos, y por lo tanto no merecedor de derechos especiales como comunidad negra (véase Ng'weno, 2007, 2008).



ma de identidad y derechos culturales. La versión estatal de estas políticas culturales<sup>11</sup> sigue siendo ambigua,<sup>12</sup> pero al menos ha dado una apertura para las movilizaciones culturales de los movimientos.

La movilización de cultura, y específicamente de la música, hace parte de las tácticas del activismo afrocolombiano desde sus inicios. Algunos de los participantes en las discusiones que produjeron el reconocimiento de las negritudes colombianas en la Constitución del 91 y la Ley 70 ya tenían trayectorias en la puesta en escena de las manifestaciones culturales tradicionales para fines etno-políticos. La protesta popular en la ciudad costera nariñense de Tumaco que estalló en el llamado “tumacazo” de 1988 incluyó un fuerte protagonismo de un sector estudiantil y artístico, que también trabajó en la fundación del Festival del Currulao, que era una explícita llamada de atención, a través de las movilizaciones culturales, a las autoridades en Pasto y Bogotá sobre la diferencia cultural del litoral y su marginalización política e infraestructural (véase Aristizábal, 2002).<sup>13</sup>

La cultura fue llevada para similares fines hasta a las reuniones anteriores a la aprobación de la Constitución, donde algunos representantes del Estado, desde un “paradigma de negación”, sostenían que “las culturas afrocolombianas o negras [...] no existían [...] y] que la noción de la etnicidad y cultura afroamericanas era una invención oportunista...”, en una palabra, que la cultura afropacífica era inauténtica (Jaime Arocha, entrevista, 31 marzo, 2005). Después de las intervenciones de varios académicos aliados, un grupo de participantes del movimiento negro llevó

... la cultura allá a la sesión. Cantamos alabados [cantos funerarios tradicionales en el Pacífico], echamos décimas, un compañero habló en lengua palenquera, y eso paró el debate. Estaban ahí con las bocas abiertas porque habíamos demostrado que sí tenemos una identidad cultural, que hacemos cosas que no hacen los demás colombianos (Hernán Cortés, c.p.,<sup>14</sup> 1 de mayo, 2005).

Reconociendo la eficacia de lo cultural y especialmente de la música para esta labor de “visibilización” (¿o será más bien “audibilización?”), algunas organizaciones de base han empezado a producir CD de música tradicional, muchas veces con nuevas letras sobre el territorio, los derechos o la violencia (por ejemplo, Comunidad de Cacarica, 2000, 2003; Centro Cultural Mama-U, s.f.).

<sup>11</sup> Aquí cabe recordar la distinción que Ochoa hace entre *cultural policy* como estrategia institucional y *cultural politics* como tácticas de las organizaciones de base (2003).

<sup>12</sup> Considérense, por ejemplo, los vaivenes de la Ley Forestal.

<sup>13</sup> Es aquí que vemos los efectos culturales de la descolonización que describe Cornel West (1990).

<sup>14</sup> Distingo entre “comunicación personal” (c.p.) y entrevista en que la segunda se grabó y es una citación exacta, mientras las c.p. son reconstruidas de las notaciones del campo y por lo tanto podrían ser un poco distintas a las palabras originales.

## **El icono musical: encarnando y movilizand o la autenticidad**

La música ha tenido un papel muy importante en todas las movilizaciones culturales alrededor de lo afro por tener un carácter doble. Por un lado, la música sirve como metonimia de la particularidad cultural de los afrocolombianos. La música es imaginada como expresión esencial de las culturas afrodescendientes a nivel global, como sugieren (de manera muy diferente) Radano (2003) y Gilroy (1993), y en Colombia también figura en el imaginario como repositorio de lo más tradicional y ancestral de la cosmovisión afrocolombiana. Pero la música también tiene una ventaja que no tienen otras manifestaciones culturales como el lenguaje corporal o los sistemas de parentesco: es eminentemente apta para la diseminación. El carácter plástico de la música permite su difusión en formas tan variadas como los conciertos en vivo, los CD, el formato mp3, la radio, o como fondo sonoro de un video.

En su papel metonómico, entonces, la música sirve para evocar la totalidad cultural, funcionando como una versión taquigrafiada de toda una matriz cultural y experiencia histórica. Como en el caso del activista en la Constituyente citado arriba, ayuda a convencer a los escépticos de la realidad de la especificidad etnocultural de los afrocolombianos. Según esta lógica, presente también en la declaración de la UNESCO y la Ley General de Cultura de 1997, el poder mostrar una cultura diferente es tan importante políticamente como el acto de vivirla. Esto implica un cambio importante en la relación entre la cultura material o expresiva (los objetos y las prácticas), y la cultura vivida (la cotidianidad, la sociabilidad, es decir, la matriz cultural que sostiene sus manifestaciones artísticas; véase Miller, 1993). Sin embargo, hay una manera de mediar entre los dos registros de la cultura: la autenticidad.

En el concepto occidental, una obra de arte se entiende como auténtica si refleja una realidad (véase Williams, 1977: 95-97). En sus manifestaciones actuales, vistas desde la etnodiversidad, esa autenticidad se basa en la capacidad de un objeto para metonimizar la matriz cultural que la produjo y así funcionar como icono de esa matriz y de los que la viven. Debe ser claro, sin embargo, que la autenticidad es construida, en referencia a tradición, basada en un lugar específico, historia, ritual, sinceridad e, irónicamente, en su no-instrumentación y no-comercialización (véase Beverland, 2005). Esta autenticidad se hace más difícil de mantener cuando la música es sujeta a los procesos de diseminación y espectacularización que exigen las políticas culturales. La música toma en estos procesos un papel tan central porque encarna la polivalencia que exige la etnodiversidad: es difundible y potencialmente rentable, y por ende sirve para las instrumentalizaciones que le exigen el mercado y las políticas de representación de la etnodiversidad, mientras por otra parte, se entiende como auténticamente y orgánicamente representativa de una experiencia cultural o una interioridad sentida.

Sin embargo, a menudo hay una brecha entre los significados en el momento de producción y de recepción de la música. Recordando el uso de los alabados en las discusiones sobre la Constitución del 1991, notamos que lo que se cantó ese día fue auténtico en el sentido de ser creíble como icono cultural de la afrocolombianidad para los dudosos. Pero no fueron auténticos como cantos funerarios en el sentido tradicional: es decir, no hubo muerto en la sala para velar. Podemos distinguir entre estas dos esferas con dos términos desde la metodología lingüística: “émico” y “ético”. Émico se refiere a descripciones hechas por los miembros de un grupo social, y ético a las descripciones sobre ese grupo hechas por observadores externos.<sup>15</sup> Las autenticidades émicas y éticas pueden alinearse o contrariarse, organizándose así en figuras y formas bastante variadas. Muchas son las prácticas éticamente vistas como inauténticas que sin embargo son generalizadas en la cotidianidad émica, por ejemplo, el reggaetón en el Pacífico. Y viceversa: la ruralidad tan importante en nociones éticas de la afrocolombianidad no es siempre aceptada émicamente por la gente negra residente en las ciudades en el interior del país (véase Wade, 1994).

Sansone ha notado una contradicción en la formación actual de identidades: aunque hay “abundantes oportunidades para manifestarse como diferente, las maneras de expresar la diferencia son curiosamente similares” (2003: 4-5). Las versiones éticas de la autenticidad buscan asimilar la diferencia según sus propios criterios, especialmente cuando el gremio ético no tiene el necesario conocimiento del gremio local.

Feld (1996) usa el término “esquizofonía” para denominar esta brecha entre el significado de la música en el contexto de su recepción y sus significados y prácticas en su contexto original. Pero, *pace* Feld, en el caso de las músicas tradicionales, los consumidores, por lejanos, ingenuos y desinformados que sean, siguen notando en ella su otredad, vislumbrada en lo ronco de las voces y el compás de los tambores, pero no entendida en su especificidad. Por su gran presencia en el mercado a nivel global, las músicas afrodescendientes ya tienen un repertorio de imágenes para proyectar en la pantalla vacía que es esa huella de diferencia. Como una música afroamericana, se entiende la música afropacífica como rítmica y “caliente” (tal como fue la recepción de la música de la costa atlántica según Wade, 2000) o a veces se le extrae de sus orígenes negros un sentido político inherente como una música de resistencia, ya sea en textos antropológicos<sup>16</sup> o en su mismo mercadeo.<sup>17</sup> Estas nociones, relacionadas,

<sup>15</sup> Es importante tener en cuenta que son categorías analíticas más que realidades materiales puras o fijas.

<sup>16</sup> El trabajo de Motta (1997, 2005) da unos ejemplos de este género de escritura antropológica.

<sup>17</sup> Birenbaum Quintero (2005) examina lo mismo en el caso de la champeta.

hacen parte del viejo tropo que ha vinculado la musicalidad con la negritud desde los primeros contactos entre europeos y africanos, como muestra Radano (2003), representaciones que, ya sea en el mercado, en el movimiento étnico o en las políticas culturales estatales, tienen como referente anterior nociones preexistentes de la negritud. Es decir, un público ético puede imponer en una expresión musical sus propias nociones de autenticidad por encima de una autenticidad émica. Por eso, la alteridad étnica tiene un doble carácter en la etnodiversidad: su diferencia que la delinea y su similitud con otras diferencias reconocidas.

## La (tecno-)administración de las autenticidades y las identidades “creíbles”

La música afropacífica, entonces, como reificación movilizable de la diferencia etnocultural, funciona dentro de la contradicción que postula Sansone: es una manera muy eficaz de representar la diferencia gracias a su capacidad para hacerla familiar, plegando los variados significados del contexto tradicional en un vehículo profundamente difundible y aprehensible desde lo ético. Facilita la adaptación de los conceptos émicos de la autenticidad a las exigencias de versiones globales de la autenticidad identitaria y cultural. Sin embargo, el equilibrio entre la autenticidad metonomizada y la diseminación es precario, dadas las varias interpretaciones émicas y étnicas a las cuales la música es objeto. Por lo tanto, la música tiene que ser administrada de tal manera que retenga tanto su autenticidad como su potencial movilizador. En la mediación entre estos “régimenes de valor” (Myers, 2001) separados y a veces casi irreconciliables, la discusión de Escobar sobre el manejo de naturaleza en la biodiversidad es instructiva.

Escobar examina tres “régimenes de producción” de la naturaleza” (Escobar, 1996: 126): naturaleza orgánica, naturaleza capitalizada y tecno-naturaleza.<sup>18</sup> La primera consta de los sistemas económicos y culturales extra-modernos dentro de los cuales las poblaciones locales —indígenas o negras en el caso del Pacífico— utilizan y dan sentido a su entorno natural.<sup>19</sup> Este régimen orgánico sería en el caso de la música y la cultura el comprendido por las lógicas, estéticas y funciones tradicionales de las prácticas musicales en sus contextos locales. En los términos del doble carácter de

---

<sup>18</sup> Es importante destacar que Escobar ve estos régimenes de producción de la naturaleza como fenómenos diacrónicos e históricos, no como etapas evolutivas, y reconoce la simultaneidad de los tres en la actualidad, aunque dentro de una estructura de poder desigual.

<sup>19</sup> Escobar señala el peligro de caer aquí en un “primitivismo ambiental”, pero destaca que “se puede afirmar como hecho antropológico que las gentes locales, los capitalistas de la palma africana y los prospectores de la bio-diversidad encarnan muy distintos *sistemas de significación-uso* de la naturaleza” (1996: 126, énfasis en el original).

la música, la cultura orgánica sería auténtica pero difícil de diseminar, ya que la diseminación implica su separación de los elementos culturales no-musicales (como el ritual) que le dan sentido en este contexto.

Por su parte, el régimen de la “naturaleza capitalizada” es la producción estandarizada y la explotación industrial de una materia prima (Escobar, 1996: 127). Las prácticas musicales del Pacífico por lo general nunca fueron incluidas en una dinámica parecida, que tendría su máxima expresión musical en Colombia en la comercialización de las músicas de la costa atlántica en el molde del “sonido paisa” de los 60 y 70 (Wade, 2000), aunque existen los ejemplos contemporáneos de Peregoyo y su Combo Vacaná (1966), y las menos conocidas grabaciones del tumaqueño Leonidas “Caballito” Garcés con Don Américo y sus Caribes (1963), que fueron sometidas a un tratamiento parecido pero menos intenso o sostenido. En todo caso, en estas manifestaciones se destacan más su posibilidades de diseminación que sus pretensiones de autenticidad.

La tecno-naturaleza de Escobar es “un proceso de producción de naturaleza y de valor que preserve la base natural del recurso” (1996: 127). Así busca conservar una naturaleza amenazada por la explotación masiva. Así, la “tecno-naturaleza”, además de *conservar*, pretende *producir* la naturaleza desde el micro-nivel genético, a veces en alianza con las comunidades locales. El equivalente cultural de la tecno-naturaleza funciona a través de tecnologías sociales que conservan las prácticas culturales a través de la producción de su autenticidad en términos que simultáneamente son aptos para su diseminación y consumo éticos. Ejemplos de la tecno-producción<sup>20</sup> de la música afropacífica como los festivales folklóricos, principalmente el Festival Petronio Álvarez, dependen de la labor creativa de los practicantes locales, que les da su carácter auténtico, pero que es dirigida por procesos institucionales que funcionan para efectuar, además de su preservación por parte de las comunidades locales, su efectiva conversión en forma de bien de mercado y sujeto de las políticas culturales.

El criterio, de autenticidad, de la no-instrumentalización asegura que estas formas culturales no sean completamente impuestas sin la colaboración de la población local, la cual por su parte, debería tener algún interés en la forma cultural que practica. Por eso la tecno-producción actúa en dos sentidos: para moldear una forma cultural según los patrones de la autenticidad ética a la vez que fomenta una autenticidad émica a través de su invitación a que participen los actores locales. Pero además, esta labor tiene que ser canalizada por las instituciones para evitar las

---

<sup>20</sup> El término análogo a “tecno-naturaleza” debería ser “tecno-cultura”, pero como ese término ya tiene el significado de la cultura de la tecnología (por ejemplo, nuevas prácticas de textualidad en el Internet), he optado por “tecno-producción” como manera de ver la producción artificial, aquí aplicado a la cultura.

formas éticamente inauténticas (como el abandono de instrumentos tradicionales), irreconocibles como diferentes, o difíciles de espectacularizar y movilizar (el lenguaje corporal o los sistemas de parentesco). Por eso, la participación de los músicos no puede tomar cualquier forma. En el Petronio, todos los grupos tienen que competir en las modalidades de Marimba, Chirimía o Agrupación Libre. Estas modalidades son bastante reglamentadas para mantener intactos ciertos criterios de lo tradicional. El conjunto de marimba, por ejemplo, tiene que ser:

... integrado por un (1) cununo macho, un (1) cununo hembra, un (1) bombo macho, un (1) bombo hembra, dos o tres (2 o 3) cantadoras, guasás (tocados por las cantadoras), una o dos (1 o 2) marimbas de chonta diatónica, típica del Pacífico colombiano-ecuatoriano.<sup>21</sup> Máximo 9 participantes (*Convocatoria*, 1996/2002).

La chirimía chocoana también tiene restricciones de instrumentación. Las agrupaciones “libres”, en cambio, no son “sujeta[s] a organología típica” (*Convocatoria*, 1996/2002), pero tienen que seguir una reglamentación de repertorio:

Cada agrupación interpretará tres temas musicales del Pacífico colombiano-ecuatoriano, de los cuales uno será inédito y uno en compás de 6/8 [métrica típica de la mayoría de los géneros de la música de marimba, y algunos géneros chocoanos]. De los tres temas a interpretar, dos de ellos deberán contrastar por su carácter y/o por ser representativos de diferentes aires del Pacífico (*Convocatoria*, 1996/2002).

El ejemplo de los “grupos libres” muestra la importancia de la tecno-producción en la música afropacífica. De hecho ha ayudado a crear un tipo de música fusionada que apenas existía antes del Petronio. Así se ha impulsado la creación de nuevas formas musicales aptas para las experiencias urbanas y modernas de la gente afropacífica, pero dentro de un esquema diseñado para garantizar su continuidad con formas tradicionales y, como tal, su autenticidad.

El ejemplo temprano, desde 1987, del Festival del Currulao que vimos arriba también tomó una forma parecida a la tecno-producción, aunque la distancia social entre esta primera generación negra con significativa escolaridad y sus connacionales músicos, muchos de avanzada edad y orígenes campesinos, era mucho menor que

---

<sup>21</sup> La discusión de las marimbas “diatónicas”, “pentatónicas” y cromáticas se complica por el persistente uso incorrecto de los términos. La idea aquí es prohibir la marimba afinada según los tonos de las teclas blancas y negras del piano (una marimba cromática, que tiene posibilidades de cambiar de tonalidad). Las marimbas afinadas a tonos occidentales pero solamente las teclas blancas (la marimba diatónica, que no puede cambiar de tonalidad) son permitidas en la modalidad Marimba del Petronio. La innovación reciente de la marimba diatónica ya es más generalizada que las marimbas que utilizan escalas tradicionales (para Miñana, 1990, las escalas de estas marimbas se aproximan a una escala isoheptatónica), probablemente por la escasez de fabricantes tradicionales que sepan afinar “al oído”.

la distancia entre los organizadores y participantes en el Petronio. Sin embargo, de igual manera había una canalización de las prácticas musicales hacia una forma espectacular, política e historicista, que generaba, a veces, tensiones inter-generacionales (Aristizábal, 2002).

## Autenticidad transformada

La autenticidad ética garantizada por la tecno-administración no siempre coincide con la autenticidad local, por ejemplo cuando la reglamentación de instrumentación del Petronio impide participar a aquellos grupos tradicionales cuya instrumentación difiere de la versión canónica. La instrumentación requerida para el conjunto de marimba en el Petronio deriva del conjunto caucano.<sup>22</sup> Por lo tanto, los grupos de marimba de Nariño, que tienden a incluir un solo bombo, tienen que añadir otro bombo para cumplir con los requerimientos de una modalidad de marimba. Los mismos impedimentos aplicarían para los grupos de manecillo del río Yurumanguí, la música de guitarras de todo el Pacífico, los conjuntos —ya desaparecidos— que mezclan marimba con flauta, las chirimías de flautas de la costa caucana, el tamborito chocoano y otros conjuntos y géneros tradicionales pero no canónicos, los cuales tienen que competir como “grupos libres” al lado de las versiones salseadas, rapeadas o jazzísticas de la música afropacífica.

Es interesante y hasta irónico que la misma necesidad de la autenticidad en las prácticas musicales afropacíficas haya provocado transformaciones radicales en ellas. Por ejemplo, la movilización de la afrocolombianidad en la actual etnodiversidad exige mostrar una continuidad histórica con la africanidad y la esclavización, dos experiencias vistas como fundamentales y auténticas en la distinción histórica de la gente afrocolombiana. Pero Losonczy (1999), entre otros autores (Almario, 2001; Restrepo, 2001), ha sostenido que “[el] origen africano y [...] la esclavización”, son temas que no hacen parte de la tradicional memoria colectiva en el Pacífico hasta tiempos recientes con el auge de la etnodiversidad.<sup>23</sup> Sin embargo, la importancia de la africanidad y la esclavización en las movilizaciones autenticantes de la etnodiversidad ha provocado

<sup>22</sup> Parece que eso tiene que ver con la temprana actividad cultural de la colonia de Guapi (Cauca) en Buenaventura y Cali, y el hecho de que las primeras expediciones folklóricas serias al Pacífico, realizadas por Delia Zapata y Octavio Marulanda con el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC), se realizaron en la costa caucana y sobre todo en Guapi.

<sup>23</sup> Sin embargo, parece que sí están en la tradición oral de la gente negra nortecaucana, que tiene raíces históricas en común con la gente afropacífica. También cabe mencionar, aunque falta estudio para verificarlo, que el canto de los manecillos del río Yurumanguí parece tener algunas referencias esotéricas y camufladas a términos de origen africano y ocurrencias de la época de la esclavitud, aunque los lugareños no necesariamente los entienden en ese sentido. De todos modos, es una tradición bastante local, basada en un pueblo de unas seiscientas almas.

el montaje de relatos sobre ellas, especialmente en las coreografías de los grupos culturales urbanos, o en la apropiación de expresiones de otras negritudes americanas en cuya memoria colectiva sí figuran, principalmente las cubanas.

Ha habido maniobras de este tipo en la antropología colombiana en la obra de estudiosos como Nina S. de Friedemann y Jaime Arocha, cuyo esfuerzo para incluir a los afrocolombianos como objetos legítimos de las indagaciones antropológicas se logró con la labor neo-Herskovitsiana de la búsqueda de “huellas de africanía” y con reformulaciones de los negros colombianos en el molde de negritudes más antropológicamente canónicas, como en un artículo de Arocha con el título revelador de “Los afrocaribeños del litoral pacífico” (2000).<sup>24</sup> Estos trabajos, y otros más recientes, han sido apropiados por parte de la intelectualidad afrocolombiana. Nociones de una espiritualidad neo-africana y de la resistencia de los cimarrones a la esclavización y al olvido cultural también hacen parte de la atracción de la música afropacífica para sus nuevos consumidores no-negros.

Otro componente del discurso autenticante que circula alrededor de las negritudes en Colombia es el de la sensualidad y la corporalidad (véase Wade, 2000). Por ejemplo, un artículo sobre la habitual rumba de remate del Petronio en el hotel de los músicos por un joven caleño habla de

... gozar la magia de ser tropical en el Pacífico, [de las] amplias, amplias y brillantes sonrisas de los negros, [de la] fuerza vital del [...] erotismo, [de] la gente entregarse a la alegría del cuerpo [y] juntar los cuerpos sin convención, [y de]l arte de hacer el amor con la ropa puesta [al son de] la música más arrecha de Colombia (“Juanito Viche”, 2004: 29).

Sin embargo, esta celebración de la corporalidad negra no cuadra con las prácticas musicales tradicionales. Por lo menos en los bailes de marimba tradicionales, llamados currulaos, lo erótico no es solamente ausente, sino que es —o era— expresamente prohibido en este “baile de respeto” (Whitten, 1974; José Antonio Torres “Gualajo”, entrevista, 9 junio, 2005), aunque hay excepciones en el género de juga, como “La caderona” y “El curruco”. Sin embargo, la general inyección de referencias corporales y sensuales a la música de marimba ha provocado un cambio en el significado afectivo/emocional de esta música.

Estos giros discursivos hacia la historia y la africanidad, por una parte, y hacia la corporalidad y sensualidad, por otra, ya han llegado a ser parte del comportamiento musical de la misma gente afropacífica. Vemos, por ejemplo, la letra de “Zapateando y coqueteando”, del grupo Socavón, una canción que fue popular en todo el

---

<sup>24</sup> Véase Restrepo (2005: 77-118; 1997) para una crítica de este momento de la antropología colombiana.



litoral cuando salió grabada en el año 2002, y que incluye referencias tanto al cuerpo como a África:<sup>25</sup>

Siéntese Tío Guachupé  
 Porque ya está oscureciendo  
 Converse aquí con sus negros  
 Háblenos de mis ancestros.  
 De cómo fue que llegaron  
 Desde esa África negra  
 Con los mitos y leyendas  
 Que enaltecen nuestra etnia...  
 ... al ritmo del bambuco  
 Las polleras se menean  
 Y los negros con las negras  
 Bailan y forman parejas  
 Y los negros zapatean  
 Y las negras coquetean  
 Con sus cuerpo de canela  
 Con sus cuerpos de palmera  
 Yo quiero un negro costeño  
 Porque soy timbiquireña  
 Al ritmo del currulao  
 Movemos nuestras caderas  
 El negro en su caminao  
 Enamora a su pareja

La espectacularización también ha sido adoptada como nueva lógica estética. Ciertos tipos de virtuosismo como el solo instrumental y arreglos musicales que mezclan géneros —típicamente bunde y juga o alabado y juga— suplantando o al menos coinciden con los criterios tradicionales de la musicalidad, como el diálogo musical en que los practicantes repican para “tapar los huecos” de los demás (Diego Obregón, c.p., noviembre, 2003), un drama no percibido por públicos no conocedores y por lo tanto oculto tras prácticas más espectaculares como los solos de marimbas o los arreglos dramáticos.

La mayoría de los músicos y activistas que conozco ven a esos cambios como positivos: dan más opciones musicales a los músicos y funcionan para concientizar a las personas, negras al igual que no-negras, de las particularidades culturales afrocolombianas. Pero otros cambios son más lamentables. Mientras los contextos tradicionales —las ceremonias llamadas arrullos, las procesiones religiosas, las profanas

---

<sup>25</sup> La referencia a “bambuco” utiliza el término tradicional para referirse a la música tocada en los bailes de marimba. Estos bailes son tradicionalmente llamados “currulaos”, término que más recientemente se usa para referirse a la música más que al evento.

“parrandas” en las calles de los pueblos o el salón de baile de marimba— exigen la participación de quienes bailan, cantan, “echan” loas o décimas o simplemente animan los eventos con su presencia, una espectacularización musical exige la separación radical entre performance y público pasivo. Otro cambio en las prácticas musicales afropacíficas ha sido la nueva economía política de su producción y diseminación que resulta de la profesionalización de los músicos. Como resultado de esto, a veces faltan músicos para las funciones tradicionales no pagadas, como vi en las comparsas tradicionales llamadas “parrandas” en el pueblo de Guapi en diciembre de 2005, mientras sobran para eventos como el Petronio. Otra víctima en el escenario es la labor, crucial pero poco espectacularizable, de las cantadoras en mantener de memoria las letras, que en el caso de los alabados en particular parecen tener orígenes en el romancero y la música litúrgica española del siglo XVII (Beutler, 1977; De Granda, 1977), mientras contribuyen a su constante renovación a través de improvisaciones cantadas en las jugas y bambucos.

A pesar de estos cambios, la actual época de la etnodiversidad ha visto un renacimiento de las músicas tradicionales afropacíficas tanto en formas neo-tradicionales como en fusiones interesantes. Sin embargo, al ver las mediaciones entre lo local y lo global que implican las dinámicas de la etnodiversidad, es importante preguntar por las disposiciones de poder que estructuran estas mediaciones y las repercusiones políticas que tienen.

Al intentar un balance general de los efectos de la etnodiversidad como campo de discurso y de acción en el cual se confronta, construye y moviliza la identidad afropacífica, lo hago con plena conciencia de mi posición de privilegio como extranjero, no-negro y académico. Sin pretender hablar por las gentes afropacíficas (que de todas maneras no hablarían con una sola voz), quisiera ilustrar la situación, primero para aportar elementos para que las comunidades tomen sus propias decisiones, pero además para que los estudiosos del tema y funcionarios culturales podamos pensar bien nuestra posición y nuestras intervenciones frente a las políticas de la representación y a las políticas culturales institucionales colombianas.

Hemos visto que la co-construcción del campo por parte de actores diversos es parte integral de la etnodiversidad y atributo inherente al funcionamiento de la tecno-producción. Urge entonces hacer la pregunta pragmática sobre posibles alianzas entre los actores locales y las instituciones o empresas que actúan en la etnodiversidad y la tecno-producción.<sup>26</sup> Como escribe Harvey en el contexto de la comercialización cultural,

---

<sup>26</sup> Como también lo hace Escobar (1996), además de Harvey.

[al] buscar utilizar los valores de autenticidad, localidad, historia, cultura, memoria colectiva y tradición, [los capitalistas] abren un espacio para el pensamiento y acción políticos dentro del cual se pueden concebir y perseguir alternativas. Ese espacio merece exploración y trabajo intenso por parte de los movimientos oposicionales. Es uno de los espacios claves de la esperanza de la construcción de un tipo alternativo de globalización. Uno en que las fuerzas progresivas de la cultura apropián las del capital y no viceversa (2001: 411).

La etnodiversidad tiene la posibilidad de ser un espacio de esperanza; los logros del movimiento afro en torno a los derechos al territorio colectivo de muchas comunidades, el reconocimiento oficial de la cultura afrocolombiana, la repentina visibilización y audibilización de esa cultura, los incipientes vínculos con grupos negros en otros países y la valoración oficial de las contribuciones de las negritudes a la sociedad y cultura colombianas son algunos de los frutos que la etnodiversidad posibilita en las esferas locales y en espacios más amplios.

Lo preocupante es que los espacios ganados tienen que forrarse en lógicas occidentales como la espectacularización y las autenticidades éticas. Al fin y al cabo, la etnodiversidad se dirige más al consumidor o al funcionario cosmopolita, que contempla la gama de otredades desde su asiento panóptico en la cultura occidental, que hacia aquellos “otros” que encuentran sus mundos culturales repentinamente inmersos en la estructura moderna de la etnodiversidad. Esto es claro en su énfasis en mostrar la diferencia cultural por encima de la realidad de vivirla. A medida que, como sugiere Sansone, la diferencia tiene que ser presentada en términos familiares para la lógica occidental, la etnodiversidad funciona como un “aparato de captura”, en la frase de Deleuze y Guattari (1987). Así, los árbitros de la legitimidad étnica no son los mismos afrodescendientes sino las visiones foráneas. Las políticas de identidad, para críticos como Alberto Moreiras (2001), pueden ser no más que la atenta ocupación de los subalternos de las mesas de sometimiento y marginación que les tiene reservadas la hegemonía.

Es importante tener estas críticas en mente, sobre todo a nivel macro-político. Pero en el nivel micro-político, los actores locales han podido aprovecharse de las aperturas para lograr del Estado derechos especiales. Si campos discursivos como la etnodiversidad determinan cuáles declaraciones son posibles o no,<sup>27</sup> también incluyen la posibilidad de nuevas declaraciones, previamente imposibles, cuando actores emergentes van abriéndose lugar para constituirse como interlocutores legítimos. Su estrategia, muchas veces, es apropiarse de los términos vigentes, de origen hegemónico, y reimbuirlos con significados propios. Por ejemplo, decir hoy que “la cultura negra

---

<sup>27</sup> Así funcionan como “doxa” en la formulación de Bourdieu (1977).

es parte de la pluriculturalidad colombiana”, es un lugar común, pero hasta hace un tiempo la actitud común era la de que “el negro no tiene cultura sino mística brujería”. Por eso, los primeros grupos culturales de la zona decían que “el Pacífico tiene cultura que es parte de la colombiana”, una declaración que enfatizaba la geografía antes que la etnia, mimetizándose entre los reclamos regionalistas de todo el país. Así se abrió campo para las reivindicaciones étnicas que seguirían. El actual énfasis en la africanidad y la corporalidad, si bien proviene de conceptos de una negritud genérica más que de la especificidad del Pacífico sur, funciona para naturalizar una alteridad cultural que hace poco se concebía más como una falta de cultura (que exigía la corrección) que como una cultura alternativa (que exige la tolerancia). Con este juego entre seguir las líneas dentro del campo, o flexionarlas para insertar nuevos discursos, los actores locales van construyendo sus proyectos incluso dentro de las lógicas impuestas.

Las lógicas de ascendencia occidental ya hace décadas que han sido apropiadas por parte de los intelectuales afrocolombianos. Por eso, tendencias como la nueva insistencia en la historicidad no pueden verse como un mero “show” que se monta para los observadores de afuera, puesto que ya ha sido incorporada al auto-concepto, al menos de los jóvenes negros. No se puede descartar su realidad en la esfera local, a pesar de sus orígenes exteriores. Negarlo sería equivalente a montar otro esquema de autenticidad, ubicado en la esfera local pero proyectado, en la mejor tradición folkloroide, hacia un pasado eterno.

Una de las transformaciones más sobresalientes de la etnodiversidad ha sido la objetificación de las prácticas musicales afropacíficas. Christopher Small (1998) escribe sobre la diferencia entre “la música” y las prácticas musicales (el verbo “musiquear”, *to musick*, en el término de Small).<sup>28</sup> En los campos de acción de la etnodiversidad, la tarima multicultural del estado y el mercado cultural, las prácticas musicales (en las cuales la producción de lo sonoro tiene un papel crucial pero es solamente una de varias prácticas de significación) ceden al objeto musical (cosa separable de las acciones de las personas pero que sugiere la existencia de estas prácticas cuando es difundido en los medios de comunicación o intercambiado en el mercado). Lo que vemos en la esfera de la etnodiversidad, en sus mobilizaciones, su mercadeo, sus políticas de la representación, sus puestas en escena, es sobre todo “música”: un objeto para la movilización y la difusión.

Por lo tanto, existe una tensa relación entre los objetos y las prácticas musicales en el Pacífico. Hay ejemplos en que una versión objetificada es más prevalente

---

<sup>28</sup> Así hace eco con la observación del antropólogo Benjamin Lee Whorf de que palabras como “grupo”, “nación”, “sociedad” o “tribu” fácilmente podrían haber sido verbos, ya que se refieren tanto a relaciones como a cosas (1956: 215).

que las prácticas en su contexto local, como en el indicativo ejemplo de las parrandas decembrinas en Guapi. En otros casos, como los arrullos de la Epifanía en San José de Timbiquí o los cantos de manecillo de Semana Santa en el Yurumanguí, las prácticas antiguas siguen sin haber sido objetificadas. Y hay versiones mixtas, como las parrandas decembrinas en Santa Bárbara de Timbiquí, que siguen practicándose. Hay interesantes dinámicas de retroalimentación en estas formas mixtas, como cuando los músicos callejeros espontáneamente replican los arreglos de las grabaciones en las parrandas que han sido grabados y presentados en el Petronio. Este último ejemplo nos muestra que los procesos de la etnodiversidad, aparte de sus otros efectos, también capacitan a músicos jóvenes para tocar en contextos locales, siempre y cuando las comunidades locales sigan suficientemente interesadas en mantener esos contextos. Un ejemplo más ambiguo de la compleja relación entre el objeto y la matriz culturales serían los tradicionales chigualos (velorios alegres para la muerte de un niño), que ahora se celebran en Buenaventura no tocando los tradicionales bundes sino poniendo reggaetón en el equipo de sonido.

Esta relación entre las prácticas y los objetos musicales tiene que ser tomada en cuenta por las instituciones que pretenden hacer políticas culturales con las comunidades negras, para evitar situaciones como la de Guapi, donde hay músicos para el Petronio pero no para las tradicionales parrandas. Muchos de los músicos y cantadoras mayores que he entrevistado dicen que aprendieron su arte simplemente viendo, escuchando y aguantando los regaños de sus mayores. Por eso, programas de pedagogía como el Plan de Música para la Convivencia<sup>29</sup> o de *performance* como el Petronio pueden estar un poco desbalanceados en su enfoque en las mecánicas musicales de los toques, libres de contexto, y no en salvaguardar los espacios en donde esos toques tienen lugar y se aprenden. Si las mecánicas musicales son importantes, también hay que pensar en maneras de recuperar los espacios perdidos en el contexto local. Sería muy triste si los bundes de chigualo solamente se practicaran en la tarima. Pero de igual manera, sería triste si los chigualos dejaran de celebrarse por no permitir el cambio natural que implica el uso del equipo y la popularidad del reggaetón.

Por lo tanto, es importante usar los espacios ya ganados para mostrar no solamente las sonoridades que produce la gente afropacífica, sino también sus significados en los contextos simbólicamente densos de su producción. La esquizo-

---

<sup>29</sup> El Plan de Música para la Convivencia, iniciativa del Ministerio de Cultura, contrata a músicos con algún grado de formación musical occidental para capacitar a figuras locales en la pedagogía de sus músicas tradicionales según las necesidades particulares de la zona y el carácter musical de sus géneros tradicionales. Por basarse en la labor local canalizada hacia un modelo pedagógico occidental dirigido a la preservación de las músicas tradicionales, también sigue el modelo de la tecno-producción.

fonía podría ser inevitable, pero la existencia persistente de la huella de diferencia sugiere que hay maneras de cerrar la brecha entre los significados proyectados y los significados aprehendidos.

Es importante que los espacios donde se muestra la música afropacífica lleguen a ser más inclusivos. Es particularmente peligrosa la insistencia en formas canónicas, la cual promueve una homogeneización que excluye variedades micro-regionales y formas menos espectacularizables. Pero también hay que negociar, como ha hecho el Petronio con los “grupos libres,” la inclusión de las formas novedosas, como son las expresiones urbanas. Esto es de importancia para los proyectos políticos, ya que la gran mayoría de las negritudes colombianas se encuentra en contextos urbanos. Hacer que la sociedad colombiana acepte las prácticas exóticas de aquellos lejanos Otros que habitan los ríos del litoral es una cosa (y sigue siendo un proyecto inconcluso); hacer que se acepte a los negros que viven a la vuelta de la esquina es un proyecto político mucho más ambicioso. Se trata de expandir los espacios que ya se han ganado para influenciar los criterios éticos de la autenticidad, de subvertir la formulación de Sansone y usar las prácticas familiares en su diferencia (las prácticas negras rurales) para proyectar lo familiar (las prácticas negras urbanas) como una diferencia reconocible y valorizable dentro de la lógica de la etnodiversidad.

La etnodiversidad actúa como una espada de doble filo, que a la vez permite que las prácticas musicales afropacíficas se movilicen para el beneficio de sus practicantes, y que se las saque de sus lógicas tradicionales posibilitando su sujeción a los excesos del eurocentrismo, el capitalismo y la politiquería. Sea progresiva o reaccionaria en términos políticos para las gentes afropacíficas, esta transformación de “prácticas musicales” a “música”, de ritos a ritmos, ya es un hecho, y, como se dice en inglés, es más fácil sacar el gato de la bolsa que volverlo a meter. Los actores locales y sus aliados institucionales solamente asegurarán su resultado teniendo este hecho en cuenta. De todas maneras, si las tácticas de la gente negra dentro de la etnodiversidad nos dicen algo, es que en cualquier espacio que se gana puede abrirse el proceso de inyectar nuevos conceptos dentro de la doxa de la etnodiversidad. Esto ocurre en la medida en que las nociones éticas lleguen a ser más incluyentes y más tolerantes de las autenticidades émicas y las diferencias no tan familiares. Es nuestra labor como académicos contribuir a este proceso.

## Bibliografía

Adorno, Theodore y Max Horkheimer. 1994/2002. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. En Gunzelin Schmid Noerr (ed.), *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragment*. Stanford, CA: Stanford University Press.

- Almario, Óscar. 2001. "Tras las huellas de los afrodescendientes". En Mauricio Pardo (ed.), *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Colciencias - ICANH.
- Arocha, Jaime. 2000. "Los afrocaribeños del litoral pacífico". En Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo (eds.), *Cultura y región*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arocha, Jaime. 2005. *Etnoboom y antropología*. Ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Antropología, Santafé de Antioquia.
- Arocha, Jaime, entrevista, 31 marzo, 2005.
- Aristizábal, Margarita. 2002. "El Festival del Currulao en Tumaco: dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano". Tesis de maestría, Facultad de Comunicación, Universidad del Valle. Disponible en [www.idymov.com/documents/Documento\\_idymov3.pdf](http://www.idymov.com/documents/Documento_idymov3.pdf), consulta realizada el 17 octubre de 2006
- Beutler, Gisela. 1977. *Estudios sobre el Romancero Espanol en Colombia, en su tradicion escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Beverland, Michael B. 2005. "Crafting Authenticity: The Case of Luxury Wines". En *Journal of Management Studies*, 42:5
- Birenbaum Quintero, Michael. 2005. "Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta". En Zoila Sotomayor O. (ed.), *Colombia y el Caribe*. Barranquilla: Uninorte.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Centro Cultural Mama-U. S.f. *Alabaos*. Medellín: Centro Cultural Mama-U - Impresos Caribe.
- Convocatoria: Festival de Música del Pacífico 'Petronio Álvarez'*. 1996/2002. Inédito.
- Comunidad de Cacarica. 2000. *Oyeme Chocó: Melodías de esperanza. Comunidades en retomo al Cacaraca, Chocó*. Disco compacto. Colombia: CAVIDA - Red de Solidaridad Social.
- Comunidad de Cacarica. *A nuestros mártires*. 2003. Disco compacto. Colombia: CAVIDA - Red de Solidaridad Social.
- Cortés, Hernán. Comunicación personal, 1 de mayo, 2005.
- De Granda, Germán. 1977. *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Don Américo y sus Caribes [canta Leonidas "Caballito" Garcés]. 1963[?]. *De fiesta...* Disco larga duración, 33 1/3 rpm. Vergara.
- Escobar, Arturo. 1996. "Viejas y nuevas formas de capital y los dilemas de la biodiversidad". En Arturo Escobar y Álvaro Pedrosa (eds.), *Pacífico: ¿desarrollo o diversidad?*, pp. 109-131. Bogotá: Ecofondo - CEREC.

- Escobar, Arturo y Álvaro Pedrosa (eds.). 1996. *Pacífico: ¿desarrollo o diversidad?* Bogotá: Eco-fondo - CEREC.
- Feld, Steven. 1996. "Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis". En *Yearbook for Traditional Music*, 28: 1-35.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gros, Christian. 1997. "Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal". En María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, pp. 15-60. Bogotá: ICANH.
- Grupo Socavón. 2002. *En memoria a nuestros ancestros*. Disco compacto. Discos Fuentes.
- Guhl, Ernesto. 1948. "La costa del Pacífico entre los ríos Dagua y Naya". En *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*, I, 1: 100-112.
- Hall, Stuart. 1992/1996. "What is this 'Black' in Black Popular Culture?" En David Morley y Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge.
- Harvey, David. 2001. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. New York: Routledge.
- Herrera, Ana Rosa. 1990. "Pacífico abrasador". En Gloria Triana (ed.), *Aluna; imagen y memoria de las Jornadas Regionales de Cultura Popular*. Bogotá: Presidencia de la República - Plan Nacional de Rehabilitación - Colcultura.
- Losonczy, Anne-Marie. 1999. "Memorias e identidad: los negro-colombianos del Chocó". En Juana Camacho y Eduardo Restrepo (eds.), *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá: Fundación Natura - Ecofondo - Instituto Colombiano de Antropología.
- Miller, Toby. 1993. *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Miller, Toby, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell. 2002. *Global Hollywood*. Berkeley: University of California Press.
- Miñana, Carlos. 1990. "Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana: un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia". Manuscrito inédito. Disponible en [www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/marimbas.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/marimbas.pdf), consulta realizada el 28 de octubre de 2006.
- Moreiras, Alberto. 2001. *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Motta González, Nancy. 1997. *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle.
- Motta González, Nancy. 2005. *Gramática ritual. Territorio, poblamiento e identidad afropacífica*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.



- Myers, Fred (ed.). 2001. *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe: SAR Press.
- Ng'weno, Bettina. 2007. "Can Ethnicity Replace Race? Afro-Colombians, Indigeneity and the Colombian Multicultural State". En *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 12: 2.
- Ng'weno, Bettina. 2008. *Turf Wars: Territory and Citizenship in the Contemporary State*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- "Nuevas 102 razones para querer a Colombia". En [www.elvacilon.blogcindario.com/2005/10/00179-nuevas-102-razones-para-querer-a-colombia.html](http://www.elvacilon.blogcindario.com/2005/10/00179-nuevas-102-razones-para-querer-a-colombia.html), consulta realizada el 27 octubre de 2006.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Ochoa, Ana María. 2005. "García Márquez, Macondismo, and the Soundscapes of Vallenato". En *Popular Music*, 24.
- Ochoa, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". En *Social Identities*, 12: 6.
- Organización de Estados Iberoamericanos. Declaración de Cochabamba. Disponible en [www.oei.es/viicultura.htm](http://www.oei.es/viicultura.htm), consulta realizada el 17 octubre de 2006.
- Peregoyo y su Combo Vacaná. 1967. *Lo mejor de Peregoyo y su Combo Vacaná*. Disco larga duración, 33 1/3 rpm. Discos Fuentes.
- Pizano Mallarino, Olga, Luis Alberto Zuleta J., Lino Jaramillo G. y Germán Rey. 2004. *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Radano, Ronald. 2003. *Lying Up a Nation: Race and Black Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Restrepo, Eduardo. 1997. "Afrocolombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia". En María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, pp. 279-320. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Restrepo, Eduardo. 2001. "Imaginando comunidad negra: etnografía y la etnización de las poblaciones negras en el Pacífico sur colombiano". En Mauricio Pardo (ed.), *Acción colectiva, Estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. Bogotá: Colciencias - ICANH.
- Restrepo, Eduardo. 2004. "Biopolítica y alteridad: dilemas de la etnización de las colombias negras". En Eduardo Restrepo y Axel Rojas (eds.), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos de los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca.
- Restrepo, Eduardo. 2005. *Políticas de la teoría y dilemas en los estudios de las colombias negras*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Rose, Nikolas. 1994. *Powers of Freedom. Re-framing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sansone, Livio. 2003. *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brazil*. New York: Palgrave Macmillan.
- Silva, Renán. 2005. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Streeter, Thomas. 1996. *Selling the Air: A Critique of the Policy of Commercial Broadcasting in the United States*. Chicago: University of Chicago Press.
- UNESCO. 2001. Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. UNESCO Doc. 31C/Res 25, Annex 1. Disponible en [www1.umn.edu/humanrts/instreet/Sulturaldiversity.html](http://www1.umn.edu/humanrts/instreet/Sulturaldiversity.html), consulta realizada el 28 octubre de 2006
- "Juanito Viche". 2004. "La noche de Los Reyes". En [www.sursystem.googlepages.com/sursystem0.pdf](http://www.sursystem.googlepages.com/sursystem0.pdf), consulta realizada el 24 marzo de 2008.
- Wade, Peter. 1994. "Black Music and Cultural Syncretism in Colombia". En Darién J. Davis (ed.), *Slavery and Beyond: The African Impact on Latin America and the Caribbean*. Wilmington, DE: Rowman and Littlefield.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race and Nation: Música tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- West, Cornel. 1990. "The New Cultural Politics of Difference". En *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York: New Museum of Contemporary Art - MIT Press.
- Whitten, Norman E., Jr. 1974. *Black Frontiersman: Afro-Hispanic Culture of Ecuador and Colombia*. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press.
- Whorf, Benjamin Lee. 1956. *Language, Thought and Reality*. New York: Wiley.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Wills Obregon, María Emma. 2000. "De la nación católica a la nación multicultural: Rupturas y desafíos". En Gonzalo Sánchez y María Emma Wills Obregón (eds.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia - Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo - Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia - Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC: Duke University Press.

# Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?

Carlos Miñana Blasco\*

## Resumen

El artículo presenta las relaciones intergeneracionales en la práctica musical y en los procesos de aprendizaje de la música de flautas traversas en los Andes del sur de Colombia (departamento del Cauca y sur del Huila). A partir de allí se cuestionan algunos de los presupuestos dualistas en que se basan las teorías de la socialización y transmisión cultural. Recoge un trabajo de campo desde 1980 entre los nasas, yanaconas, campesinos y la población urbana de estas regiones.

## 1

En 1987 publiqué un pequeño artículo<sup>1</sup> que pretendía polemizar con una buena parte del mundo académico musical colombiano que conocía, y sacudir su etnocentrismo. Allí se presentaban tres tesis. Las dos primeras eran de dominio público en el ámbito etnomusicológico:<sup>2</sup> 1) “La música no existe [...] Lo que existen son músicas concretas, repertorios, formas de hacer música” con su propia sistematicidad. 2) “No existe, pues, ‘el’ método para enseñar ‘la’ música”, sino que la diversidad de lógicas musicales y de contextos de producción requiere también una diversidad en los procesos de apropiación.

A pesar de la obviedad que estas dos tesis puedan transmitirnos hoy, en los 80 resultaban ofensivas para los músicos que creían que habían estudiado “la” música, que esta era una especie de lenguaje universal y que la única diversidad en ese universo estaba dada por la música buena (la que ellos hacían) y la “otra” (entre la que estaba casi toda la música popular y de tradición oral). Afortunadamente, y

---

\* Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

<sup>1</sup> “Músicas y métodos pedagógicos: algunas tesis y su génesis” (Miñana Blasco, 1987), basado en un trabajo de campo en el Cauca andino desde 1980.

<sup>2</sup> Estas dos tesis están implícitas en el concepto de “bimusicalidad” del recientemente fallecido Mantle Hood (Hood, 1960), o como diría Alan P. Merriam, “cada cultura modela el proceso de aprendizaje de acuerdo con sus propios ideales y valores” (Merriam, 1964).

aunque los etnocentrismos y mecanismos de distinción social y cultural se siguen produciendo, considero que la situación ha cambiado un poco en el país —al menos en la valoración formal de otras músicas y en la adopción cada vez más generalizada de un enfoque relativista—<sup>3</sup> en parte por el impacto de la Constitución de 1991 en el reconocimiento legal de la diversidad cultural del país, y por los procesos de revitalización y comercialización de algunas músicas regionales y “exóticas” en los ámbitos internacional y nacional.

La tercera tesis era tal vez la más novedosa en ese momento y va a ser el punto de partida para los argumentos que pretendo traer aquí. Decía que “las músicas populares tradicionales se enseñan a través de procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música [...] El análisis de estos métodos tradicionales que cada música lleva consigo nos permite comprender mejor la estructura de esa música desde un punto de vista genético y diseñar procesos que lleven a un manejo integral —no mecánico— de dichas músicas” (Miñana, 1987: 83).

Analizando las músicas campesinas e indígenas de flauta traversa del Cauca andino, se mostraba en el artículo citado cómo los jóvenes solían iniciar su participación musical con los instrumentos de percusión, garantizando así una escucha y una ambientación en los niveles melódicos y armónicos, y una apropiación de las bases rítmicas y de las estructuras de base en cada tipo de repertorio (fraseo, acentuación...). Durante varios años se desempeñaban luego como segunderos en las flautas, moviéndose con la comodidad técnica que proporciona en este instrumento el registro medio, sin las exigencias virtuosísticas de la primera flauta y desarrollando a su vez el oído armónico y polifónico, y la improvisación. Solo algunos de los músicos llegaban a conformar su propia banda, a convertirse en músicos “mayores” y a dominar la flauta en el registro sobreagudo y con el virtuosismo y el volumen en la emisión que se requiere.

Es decir que la polifonía de tradición oral en las flautas se garantizaba por la permanencia de varios años de los aprendices como segunderos. Esto se podría interpretar —y así lo entendí en ese momento— como que cada tipo de música, si ha logrado perpetuarse, mantenerse vigente durante varios años, lo ha hecho no solamente por las audiencias sino porque en su mismo proceso de producción, de ejecución, de conformación de los conjuntos y de incorporación de aprendices se encontraban implícitas unas matrices que garantizaban su aprendizaje en las nuevas generaciones.

---

<sup>3</sup> Bruno Nettl señala que el reconocimiento del enfoque relativista —cuyo origen en la antropología cultural estuvo en el particularismo de Franz Boas— ha sido tal vez uno de los más importantes logros de la etnomusicología en el medio académico musical (Nettl, 2001).

## 2

Hasta aquí llegaba con mi artículo. Releído hoy, el implícito que subyace en estos argumentos y tesis, al igual que en el folclorismo y en una parte significativa de los discursos sobre el patrimonio cultural o inmaterial, es un cierto culturalismo y funcionalismo que está presente desde los orígenes de la antropología de la música como disciplina y que encontramos en los textos disciplinares “clásicos”, e incluso en excelentes manuales recientemente publicados.<sup>4</sup>

La mayoría de los argumentos en estos textos, así como mis tres tesis de 1987, están contruidos, en últimas, sobre una serie de presupuestos que se han incorporado a nuestro sentido común de hombres y mujeres modernos y “rationales”,<sup>5</sup> presupuestos que voy a presentar de una forma excesivamente esquemática, dadas las limitaciones de espacio para su exposición:

En primer lugar, un doble dualismo entre naturaleza-cultura, y entre individuo-sociedad, que se resolvería con mecanismos —constructos teóricos— como la transmisión cultural, la socialización y la internalización de la cultura o de las normas

<sup>4</sup> Merriam, uno de los fundadores de la subdisciplina, sostenía que “es obvio, por otra parte, que conceptos y comportamientos deben ser aprendidos” (1964: 145). Además dedicó todo un capítulo de su manual al aprendizaje musical (capítulo VIII, “Learning”, 145-163), definido como los “procesos por los que la música como sonido, así como comportamiento musical, es transmitida de generación en generación, o en entre individuos de la misma generación” (146); “el aprendizaje de la música es parte del proceso de socialización” (Merriam: 1964); “[a] través del aprendizaje, enculturación, la cultura obtiene su estabilidad” (162). Si bien reconoce al final del capítulo que “es a través del mismo proceso de aprendizaje cultural que tiene lugar el cambio y del que la cultura deriva su cualidad dinámica” (163), y que incluso “la generación mayor debe ajustarse, tan bien como pueda, a los cambios introducidos por la generación más joven” (162), no es claro cómo esto se produce a través del aprendizaje, pues todas las evidencias empíricas traídas a colación no hacen sino reforzar la hipótesis de la reproducción cultural, de la “transmisión” de “una cultura musical” por parte de los adultos a las nuevas generaciones. Jeff Todd Titon y Mark Slobin, en la tercera edición de uno de los más populares manuales de etnomusicología afirman, siguiendo la tradición de la antropología norteamericana: “por cultura queremos entender la forma de vida de un pueblo, aprendida y transmitida de una generación a otra. Enfatizamos ‘aprendida’ porque diferenciamos la herencia cultural de un pueblo de lo que pasa a través de sus genes” (Slobin y Titon, 1996).

Bruno Nettl, en un artículo publicado en 1992 sobre las últimas tendencias en etnomusicología, señalaba que “uno de los aspectos en los que la etnomusicología ha cambiado desde la década de los años cincuenta tiene que ver con la mayor importancia de los temas relacionados con el aprendizaje y la enseñanza” en varios sentidos: en “cómo se transmite la música” en una sociedad determinada, es decir la música como “medio de enculturación” (Nettl, 2001); en “el estudio explícito de la enseñanza y el aprendizaje”, pues “hoy se da por sentado que no es posible comprender adecuadamente un sistema musical sin conocer cómo es enseñado, aprendido y transmitido dentro de su propia sociedad” (2001: 137-138); finalmente, en la misma investigación de campo, los investigadores han descubierto las ventajas de “convertirse en aprendices” de la música dentro de las sociedades que investigan y en acercarse de esta forma a la interpretación y al *performance* (Nettl, 2001).

<sup>5</sup> En el Llano colombiano hasta hace unos años los “mestizos” y “blancos” se autodenominaban como “rationales”, para diferenciarse de los “indios bravos” a los cuales incluso se podía “cazar” y matar como seres irracionales de la selva.

sociales. La educación, la enculturación o la socialización se han venido entendiendo —por lo menos desde el siglo XVII— como integrantes de un proceso de humanización que pretendía culturizar, insertar en la cultura y en la vida social a los individuos supuestamente asociales, alejándolos de los “impulsos naturales”, de la “animalidad”, del salvajismo, de la naturaleza.<sup>6</sup>

En segundo lugar, un enfoque funcionalista que presupone el consenso como fundamento del orden social y por el que los individuos se adaptan a dicho orden o se convierten en seres desarraigados, inadaptados, anómalos, anormales o desviados. Como ha señalado Jean Lave, “el concepto de la uniformidad cultural refleja la concepción funcionalista de la sociedad como orden consensuado y de la transmisión cultural como proceso de reproducción cultural homogénea entre generaciones” (Lave, 1991).<sup>7</sup>

En tercer lugar, estas tesis se fundamentaban en la idea de progreso y desarrollo vinculada con las ideas evolucionistas y con la psicología del desarrollo que, como ha advertido Mary Douglas, todavía profesa un “modelo de crecimiento hacia la madurez moral” (Douglas, 1996: 127). El mismo término “socialización”, con su sufijo “ización”, lleva implícita la idea de progreso, de avanzar de algo incipiente a algo final (Ingold, 1991: 309). El “progreso” en la naturaleza (evolucionismo) corresponde a un progreso moral en el individuo (desarrollo), a un progreso social o cultural (etapas civilizatorias), a un progreso religioso (salvación),<sup>8</sup> y a una orientación de los procesos educativos hacia el futuro, justificando las prácticas actuales en dicho futuro.

<sup>6</sup> Juan Amós Comenio, el padre de la pedagogía moderna, en su *Didáctica Magna* (escrita en checo en 1631) afirmaba: “Quede, pues, sentado que a todos los que nacieron hombres les precisa la enseñanza, porque es necesario que sean hombres, no bestias feroces, no brutos, no troncos inertes” (capítulo VI, 10). Para Lévi-Strauss todos los sistemas de parentesco se basaban en la oposición universal entre naturaleza y cultura, aunque posteriormente se retractó de su universalidad. El sociólogo Georg Simmel señaló en 1917 las bases kantianas de esta ruptura con la naturaleza: “Separándose de todos sus entrelazamientos con la naturaleza o con un tú, el yo ha obtenido aquí su soberanía absoluta, se sostiene de tal modo en sí mismo que aún podría sostener a todo un mundo” (Simmel, 2002). En el siglo XVII la persona se empieza a concebir en Occidente en un agente autónomo, responsable de sus acciones, moralmente autocontenido, con contornos bien definidos y separado de la naturaleza y la sociedad.

<sup>7</sup> John Dollard parece ser uno de los que primero definió el término “socialización”, en 1935, como “la descripción de la incorporación de una persona nueva al grupo y su transformación en un adulto capaz de responder a las expectativas tradicionales de su sociedad respecto de una persona de su edad y sexo” (citado en Whiting, 1977). En últimas parece no ser muy diferente al concepto de educación que tenía Durkheim: “La educación es la acción ejercida por las generaciones adultas sobre aquellas que no han alcanzado todavía el grado de madurez necesario para la vida social” (1999: 53). “La sociedad no puede subsistir más que si existe entre sus miembros una homogeneidad suficiente: la educación perpetúa y refuerza dicha homogeneidad” (1999: 52). Como ya había advertido Tim Ingold en 1986: “En su sentido usual, esto implica la *inscripción* de un orden normativo durkheiminiano sobre la ‘materia prima’ de la humanidad: los individuos inmaduros” (Ingold, 1991: 307). Margaret Mead (1963) tampoco estaba muy lejana de este concepto, pues entendía socialización como “lo que hace una sociedad para hacerlo [al individuo] ser humano”.

<sup>8</sup> Varios autores han señalado las fuentes religiosas de la idea de progreso y de desarrollo. El progreso no sería sino una especie de historia de la salvación laica en este mundo, del reino de dios en la tierra (Kuper, 2001: 27).

Finalmente, dos supuestos que se nutrieron mutuamente completaban el panorama: el mito freudiano del peso determinista de la primera infancia en la vida adulta, y la primacía de los padres y los adultos en los procesos de “socialización”, frente a la capacidad de actuación de los mismos niños y a la importancia de los pares (Harris, 1999).

Pero si —como han propuesto por ejemplo Tim Ingold (1994a, 1996) y Philippe Descola (2003) desde la antropología, o filósofos como Merleau-Ponty— asumimos como propia la ontología de los cazadores-recolectores y de numerosos pueblos indígenas, y planteamos que el hombre está arrojado en el mundo y construye un mundo de la vida en interacción con otros seres —humanos y no humanos—; si la sociedad o la cultura no son algo monolítico pre-existente y pre-determinante sino que —como dice Simmel (2002)— sostenemos que son algo que *acontece*; si cuestionamos las ideas del progreso y de la teleología en la evolución biológica, social, cultural o individual-moral, es necesario repensar los conceptos de socialización, transmisión cultural, enseñanza o aprendizaje desde una perspectiva menos dualista y funcionalista.

Vamos a intentar hacerlo tomando como referencia algunas de las prácticas de los músicos de flauta traversa del Cauca andino y del sur del Huila, aunque podría servir para ello probablemente cualquier otra música. Escojo este tipo de música porque, además de ser tal vez la que más he estudiado, no tiene letra y poco se baila, lo cual no nos deja sino una puerta para adentrarnos en su análisis: lo sonoro y las relaciones entre diferentes agentes mediadas por lo sonoro. Igualmente voy a intentar concentrarme en prácticas musicales consideradas como “tradicionales” o “autóctonas” tanto por los pobladores indígenas, campesinos o urbanos, y evitaré mencionar la globalización y fenómenos macroestructurales similares. Así tal vez resulte más claro mostrar cómo la inadecuación de las teorías clásicas de la “socialización” o de la “enculturación” no se debe a los cambios en las prácticas de socialización como efecto perverso del nuevo capitalismo o de la modernización, sino que estas teorías tampoco funcionan para explicar las denominadas prácticas musicales “tradicionales” o “ancestrales” como se daban hace unos veinte años. Para ello retomé los diarios y materiales de campo de los años 80 y los releí desde un marco teórico diferente.

### 3

Hay numerosas evidencias en la literatura antropológica de que coproducimos nuestras músicas en interacción no solamente con otros humanos sino con otros seres con los que compartimos el mundo.<sup>9</sup> Pero para centrarnos en el caso de la música del Cauca

---

<sup>9</sup> Un texto muy interesante y pionero en pensar las relaciones de la música con el mundo animal es el trabajo de W.J. Treutler “Music in Relation to Man and Animals” (1899), donde define música a efectos de su indagación como “una sucesión de sonidos combinados y modulados para agradar, no solo *el*

andino, entre los nasas hay creencias, prácticas e incluso rituales establecidos en torno al corte de la mata de flauta que van en este mismo sentido.<sup>10</sup> En primer lugar se consulta al médico tradicional (el *thë wala*) para saber cuándo es la época indicada y si el páramo, que es el lugar sagrado de las lagunas donde nacen los grandes caciques, lugar no cultivado o domesticado, lugar fuente de poder que se transmite a las varas o bastones de mando del cabildo, va a estar tranquilo; una vez en el lugar hay que soplar (*yakum*) una media botella de aguardiente con *c'ayu'ce* (alegría, una planta) revuelto y pedir permiso al dueño de la montaña, al “duende” o *kl'uum*: “Regáleme cañas, necesitamos para cortar”, se dice. Si no se hace esto, la caña se daña, se resquebraja o se la come el gorgojo a los pocos días (“Cuando no se da la propina al dueño se pierde la flauta”). Al quitarle las cañas a la montaña, con frecuencia se enfurece y el viento y la tormenta lo persigue a uno. Para que no lo siga, se busca bejuco del mismo monte, se hace un aro como de enlazar ganado y se pasa junto con las cañas por esa especie de trampa que se le tiende al viento. Finalmente se sopla aguardiente (a la manera de sopro chamánico) sobre la mata de flauta a través de la trampa. Si el viento se pone bravo y no se hace este ritual la tempestad baja del páramo y acaba con los cultivos de maíz y frijol. La música es flauta (*kuví*), es viento (*wejia*) pedido o robado a la montaña sagrada, domesticado con rituales, fuerza controlada al servicio de la fiesta y de la construcción de las relaciones sociales y del territorio. Aquí se multiplican las fronteras en términos de interacciones entre personajes —cosas, animales, humanos, fuerzas de la naturaleza, duendes...

Entre los campesinos del macizo caucano, las relaciones del quehacer musical con el entorno no humano también fluyen. Por ejemplo, don Laurentino Quiñones (nacido hacia 1942 en Casablanca, Almaguer) cuenta cómo “le cogió la melodía” a una gallina:

Es de acuerdo tal como estamos aquí nosotros, unidos, en una alumbrancita de la misma patrona de aquí en Casablanca [...], estuvo una gallina poniendo unos huevos —ríen todos— y las casitas son dos, pues, la una aquí en la cocina, y la otra ahí. Entonces cuando nosotros estábamos sentaos en el corredorcito cuando salió espantada la gallina. Y entonces a la hora que salió espantada la gallina le pusimos cuidao al... en el modo de que pitaba cuando ya salía de poner la gallinita... [...] Entón le cogimos fue el, el, el pito de la de la gallina”.<sup>11</sup>

---

oído —nuestro oído— sino *cualquier* oído” (Treutler, 1898-1899: 72). Las cursivas están en el original, y ahí está el interesante punto de vista al desplazar la escucha de los humanos a cualquier oído. Tal vez el ejemplo reciente paradigmático sería la novedosa obra de Steven Feld, donde los pájaros juegan un papel central en estas interacciones (Feld, 1982).

<sup>10</sup> Este tipo de rituales ya los hemos descrito en Miñana Blasco (1994 y 2003).

<sup>11</sup> Puede escucharse esta melodía interpretada por su compositor en el disco compacto *De correrías y alumbrazas*, pista 20.



Gil Antonio Males (nacido en 1952 en Ordóñez, Almaguer), decía con entusiasmo:

Uno se pone a pensar cómo componer una melodía, luego se pone a pensar andando por los caminos, andando por la finca, andando por las quebradas, andando trabajando la agricultura, que nosotros somos agricultores. Nosotros no vivimos de lo del pueblo. Nosotros somos campesinos, agricultores que componemos, laboramos la tierra.

Hacer música tiene que ver con andar por los caminos, por la finca, por las quebradas, trabajando... Componer, laborar la tierra, componer, laborar melodías... Es como si también a través de la música se lograra “una sincronía ecológica con nosotros mismos y con el mundo natural” (Keil, 2001: 263).

Pero no es solamente con el supuesto entorno “natural” idílico. También en el contacto con las máquinas y nuevas tecnologías, como narraba don Paulino Sotelo (ya fallecido en 1982) poco antes de morir sobre cómo hicieron el pasillo “Ah, lejano el tren” cuando fueron por primera vez a Cali y vieron la impresionante oruga de hierro.<sup>12</sup>

Los músicos son unos “recolectores” de sonidos de su entorno, de la naturaleza, de las máquinas, de otros conjuntos, de la radio... El verbo más frecuente para referirse a la incorporación de nuevos repertorios es “coger” o “cogerse de”: “Si se oye alguna música en un radio, en una así, en una grabonola *toda la cogemos*” (Virgilio Pabón Pabón, segundero del conjunto de don José Hidrovo en San Agustín, Huila).

Los músicos urbanos se mueven en un entorno diferente pero de igual manera resulta difícil separar su quehacer musical de los artefactos y tecnologías de que se rodean. Incluso los rituales y cuidados, la veneración, las creencias y agüeros que han creado en relación con su instrumento, esa extensión de su cuerpo con la que coproducen música, no tienen nada que envidiar a los rituales de los nasas.

Por otra parte, “la persona-en-acción y el mundo social, mutuamente constituidos, no siempre están divididos exactamente a nivel de la superficie corporal. Es decir, el *self* tiene un carácter histórico y contingente que se desenvuelve en su entorno mediante la creación de valores en acción y en relación con otros *selves*. Su carácter, por lo tanto, es relacional. Algunas de estas relaciones se constituyen interactivamente más que como rasgos internos de las personas, y encarnan en parte al mundo social” (Lave, 1991: 193), e incluso sería mejor reemplazar “mundo social” simplemente por “mundo” o “mundo vivido”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Se puede escuchar este pasillo en *De correrías y alumbranzas*, corte 23.

<sup>13</sup> Hace años, Maurice Leenhardt, en *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*, ya había señalado que también las cosas pueden ser extensiones de las personas, no siempre hay diferencia entre sujeto objeto, no es clara la diferencia entre hombre y naturaleza; hay sustancias comunes que fluyen

La manera como se refieren los músicos campesinos al hecho de tocar la flauta, a la forma de iniciar a los niños en el instrumento y, en concreto a la digitación, da a entender la borrosidad de las fronteras entre cuerpo e instrumento, entre dedos y flauta. En realidad, el flautista campesino no tapa los orificios de la flauta: los destapa, los alza: “Eso lo coge uno a un niño en flautín chiquito y uno va enseñándole cómo ha de tocar. Y los dedos le va examinando cuál ha de *alzar* para que dé por alto o por bajo” (Paulino Sotelo, Arrayanes, Almaguer, falleció a los setenta y cinco años en enero de 1982).

En realidad los dedos están en un estado de fusión con el instrumento, reposan, se apoyan, se incorporan al instrumento. No es la yema del dedo la que busca tapar un orificio, sino que toda la mano descansa en el instrumento. La técnica de digitación se basa en “alzar”, y solo se alzan los dedos estrictamente necesarios, al contrario de la digitación a que nos han acostumbrado los profesores de flauta dulce, en la que la flauta consiste en una serie de agujeros que hay que tapar uno a uno, o la digitación que usan los músicos de Popayán, de El Bordo o de Bolívar que también tocan flauta travesa de caña.

Sin embargo, esta exterioridad, objetivación y distanciamiento que pareciera buscarse en las músicas urbanas de flauta y que se evidencia en la posición de los dedos, en la relación de los tamboreros con sus tambores, y en toda su actitud corporal, es traicionada, como señalamos anteriormente, por otros mecanismos sutiles implicados en el virtuosismo interpretativo que estos músicos se proponen alcanzar (diferentes tipos de ataques, cromatismos, búsqueda de una afinación temperada) y que les exigen emplearse a fondo sensorialmente y adaptar su digitación, embocadura y oído al instrumento con alto grado de fineza.

Por otra parte, la búsqueda del orden formal y la uniformidad (en la construcción y afinación de los instrumentos, en los uniformes, en la posición y actitud corporal hierática, en el riguroso orden que asumen en una presentación ante el público) dan como resultado una nueva fusión o disolución de los cuerpos, las individualidades y los instrumentos en una especie de máquina-instrumento que funciona como un solo cuerpo productor de música. Mientras que los campesinos e indígenas —y la mayoría de los grupos urbanos— logran esta fusión dentro del desorden, el contexto ritual y festivo, las bebidas alcohólicas y lo que Charles Keil (2001) ha denominado las “discrepancias participatorias”, los músicos urbanos del Cauca más orientados hacia los concursos y el profesionalismo lo logran a través de la disciplina, el ensayo

---

entre hombres, animales, vegetales, minerales. La naturaleza no rodea, sino que invade la persona, y no hay diferencia nítida entre vivos y muertos (Leenhardt, 1948/1997).

y el orden planificado. El resultado buscado parece ser el mismo: el poder del sonido y la sincronía ecológica.

#### 4

Veamos ahora la “incorporación” de las “nuevas generaciones” —como diría Durkheim (1922/1999)— a las prácticas musicales. La mayoría de los músicos entrevistados señalan que su primer acercamiento a tocar las flautas se dio hacia los diez o doce años, aunque encontramos casos de siete años y menos, y otros de veinte o veinticinco años. La mayoría de los flautistas que han logrado un reconocimiento como tales, como músicos “mayores”, tuvieron un padre flautista; pero el tener un papá músico no es condición necesaria y suficiente. Por ejemplo, don Virgilio Pabón Pabón, segundero de don José Hidrovo (nacido hacia 1911 en Almaguer), tocaba desde los doce, era agricultor, hacía flautas y canastos. En su casa no había nadie que “pudiera” hacer música. “Mi padre —con permiso de Dios y de usted— era choncho, choncho... pa’ esto no”.

También encontramos numerosos hijos de excelentes flautistas que no muestran ningún interés por el instrumento. No obstante la práctica musical en el entorno familiar puede ser de ayuda si el niño se interesa en ello.

Aunque los padres o maestros flautistas verbalmente manifiestan que “enseñan” a sus hijos, y que fueron “enseñados” a su vez por sus padres, no hemos encontrado evidencias de tales prácticas, y cuando las hay resultan ser genéricas o confusas; incluso si uno como investigador adopta la posición de aprendiz es muy poco lo que le logran “transmitir” en un proceso formal de enseñanza.

En realidad el “aprendizaje” tiene que ver, no tanto con lo que los padres puedan enseñarle al niño, sino con la participación de este en los contextos donde se practica la música, participación cuya frecuencia se facilitará si el niño tiene músicos entre los familiares o vecinos cercanos.

Los que además de participar en los contextos festivos y rituales donde suena la música quieren experimentar, practican en pequeñas flautas. Decía Abraham Samboní, cajero del conjunto de Paulino Sotelo: “Cuando uno está chiquito se coge una flautita y se echa una pieza en chiro y ahí si la repasa en la flauta a ver si le sale hasta que la aprende”. Pero el hecho de que practique él solo o que reciba alguna ayuda de su padre no garantiza su trayectoria musical.

En realidad a esas edades no se suele aceptar niños en los grupos campesinos o indígenas como flautistas. Si uno analiza la conformación de los grupos entrevistados desde 1980, lo normal, como se mencionó anteriormente, es que los niños y jóvenes se desempeñen como percusionistas y, después de varios años, como segunderos, aunque algunos seguirán siempre como bomberos.

El liderazgo de los músicos mayores es difícil de arrebatar para las nuevas generaciones, porque en el campo o en la ciudad la gente “manda a llamar” a los músicos mayores o los líderes y estos, a su vez, llaman a sus músicos, organizan su grupo. Pero en la ebullición de las épocas festivas, cuando los mayores no son suficientes para la demanda, o cuando sus piernas ya no aguantan las duras correrías, algunos segunderos aprovechan para asumir el liderazgo, arriesgarse y conformar su banda.<sup>14</sup>

Hay una micropolítica, una rivalidad soterrada a veces, a veces manifiesta en todos los niveles: entre los integrantes de una banda, entre las bandas y los mayores, entre veredas, resguardos y regiones.

Por otra parte, los recursos necesarios para moverse en este ambiente, al igual que los conflictos que allí se presentan, no son solo musicales. Influyen en unos casos, como en las alumbranzas,<sup>15</sup> el apoyo del cura del pueblo, que nombra al síndico, o la fama que ha adquirido una imagen (fama que es construida a su vez por las mismas correrías); en otros casos, influyen el cabildo y los fiesteros elegidos cada año; o los políticos y gamonales locales; o los directores de las casas de la cultura y de emisoras locales; o el que ostenta la propiedad de los instrumentos; o la capacidad de liderazgo; o la fortaleza para aguantar largas jornadas (unas doce horas en las alumbranzas, o más en época del *küch wala* en Tierradentro)<sup>16</sup> tocando y tomando sin caer borracho o dormido, o el saber controlar el consumo de las bebidas alcohólicas; igualmente resulta importante la camaradería, la complicidad, la intriga y el maquiavelismo, o la equidad en el reparto de los ingresos cuando se paga el toque...

Los conflictos y las tensiones son frecuentes al interior de las bandas indígenas, campesinas o urbanas, y es también habitual que los músicos ante el visitante se alaben, hablen de sus “salidas” (pues el buen músico es “salidor”), y de paso desprestigien a los rivales. Los conflictos internos llevan a veces a que los conjuntos relativamente estables se desintegren.

---

<sup>14</sup> Probablemente en otras ocasiones seguirán siendo llamados por otros mayores y regresarán a su labor de segunderos, lo cual explica el hecho de que en casi todas las bandas hay algún segundero que afirma poder tocar la primera.

<sup>15</sup> Las alumbranzas son adoraciones —en el contexto de la religión católica— a imágenes o láminas de santos, corazones de Jesús, o vírgenes, que se realizan en las casas campesinas del Cauca andino. Son organizadas por los mismos comuneros, sin intervención directa del sacerdote o párroco. Después de un recorrido con la imagen, se le reza en una casa desde las seis de la tarde a las seis de la mañana, aunque durante la mayor parte del tiempo suena la música de flauta. Se ofrece una comida, dulces, y se hace una rifa de una gallina para financiarla. Los dueños de la casa solicitan la alumbranza para pedir una “manda” al santo o virgen.

<sup>16</sup> El *küch wala* es una fiesta que ocupa el período de la navidad y en la que diferentes grupos de adultos y niños recorren el resguardo y visitan todas las casas, portando una imagen del niño dios y acompañados de los músicos. Por las noches se realizan adoraciones. Los músicos deben tocar durante casi todo el día y parte de la noche, durante unos quince días en largas caminatas (ver una descripción detallada de esta fiesta en Miñana Blasco, 1994).

Aprender a ser músico tiene que ver en primer lugar con hacer música, algo que se logra en forma activa y creativa (“poniendo el oído”), observando (“entre las piernas de los mayores”, como decía don Virgilio Pabón Pabón), participando de las fiestas y rituales, practicando en la casa y en el campo. Pero no solo eso. Aprender a ser músico es aprender a formar parte de una banda, aprender a convivir en contextos particulares participando como músico (alumbranzas, correrías, festividades, bailes, tarimas, salas de conciertos...). Los niños y jóvenes deben irse abriendo paso en este ambiente relativamente competitivo si quieren participar en una experiencia musical de grupo. Obviamente, los hijos y familiares de los músicos tienen mayor facilidad para ingresar en una banda, pero como dijimos anteriormente, esto no es condición *sine qua non*, ni garantía.

Es decir, lo que vemos aquí no es tanto un proceso intencional o unos mecanismos funcionales de “una sociedad” o “una cultura” por reproducir o transmitir una música determinada, sino unos agentes de diferentes edades (niños, jóvenes, adultos) que tratan de participar, de legitimar su participación en una banda. Por ejemplo, cuando en las alumbranzas campesinas o en las casas de visita entre los nasas, algunos músicos caen dormidos o borrachos, siempre hay un niño o un joven atento a reemplazar al músico caído y aprovechar la oportunidad para integrarse en la experiencia musical. En Tierradentro, por ejemplo, en varias ocasiones a lo largo de las correrías de diciembre, vimos cómo se vinculaban durante un rato a las bandas algunos jóvenes y niños con quenás, con flautas dulces de plástico, o con lo que encontraran para hacer música. Y en Popayán, hasta hace no mucho, las “chirimías” o bandas salían por las calles y a ellas se les vinculaban músicos improvisados con toda clase de instrumentos, incluyendo botellas de aguardiente usadas como güiros o carrascas.

Y en estas dinámicas, a no ser que se focalice la atención en las trayectorias de algunos conjuntos con tendencia a profesionalizarse, resulta difícil hablar de “progreso”, entendido como un desarrollo hacia la excelencia o un avance lineal de las músicas... Los grupos se conforman, se reorganizan, se disuelven, se vuelven a recomponer de otra forma. De hecho, aunque logramos entrevistar a varias bandas en años diferentes (algunas hasta cinco veces), sus integrantes nunca eran los mismos de ocasiones anteriores. Para el caso de Popayán realizamos un estudio sistemático de las trayectorias de los grupos durante el siglo XX y mostramos las desintegraciones y fusiones de los grupos generación tras generación (Miñana Blasco, 1997). Algunas bandas (las menos), en algunos momentos, han tomado el camino del virtuosismo y de la complejización de su quehacer musical, lo cual no es necesariamente sinónimo de “progreso”. Este camino, además, en muchas ocasiones los ha alejado de sus audiencias, por lo que han creado otras o han aprovechado las creadas por otros conjuntos que optaron por caminos similares de diferenciación e identificación. Incluso algunos de estos grupos son capaces de alternar repertorios en función de sus audiencias y de los contextos en que muestran su trabajo

(por ejemplo, “Aires de Pubenza” o “Chicha y guarapo”). Algunos de los conjuntos campesinos más “salidores” muestran también una sensibilidad a las diferentes audiencias y son capaces de ofrecer repertorios basados en música de moda en la radio cuando se presentan en las ferias y fiestas de las cabeceras municipales en su región, y repertorios más tradicionales cuando tocan en una alumbranza.

El “progreso” tampoco es algo evidente, ni un proceso necesario que corra parejo con la edad, en las trayectorias individuales de todos los músicos. Por el contrario, y aunque hay bastantes excepciones, es común encontrar —tanto en los contextos indígenas, campesinos o urbanos— numerosos músicos “estancados” que año tras año repiten los mismos repertorios sin muestras de un incremento en sus destrezas, músicos que no vuelven a salir, e incluso músicos virtuosos que por razones diversas —muy frecuentemente por razones de salud o de alcoholismo— entran en una dinámica de deterioro o, por lo menos, en procesos difíciles de caracterizar como “progreso” o “desarrollo” lineal.<sup>17</sup>

Por otra parte, hemos considerado durante años los procesos de socialización como unidireccionales —desde la sociedad adulta hacia la infantil—, y hemos sobrevalorado la importancia de los primeros años en la forma como vamos a vivir en la edad adulta. El mismo concepto de “patrimonio” cultural o inmaterial arrastra en su etimología la herencia paterna que, con activos —y también con pasivos— se lega a las nuevas generaciones. Sin embargo, existen muchas evidencias en las etnografías y en varios estudios sociológicos de que no siempre los niños, los jóvenes o los aprendices necesitan de los adultos o de sus explicaciones, y que con frecuencia es el mundo adulto el que termina cambiando como fruto de su interacción y compromiso con las nuevas generaciones.<sup>18</sup> La emergencia de un número cada vez más significativo de bandas infantiles, o la aparición de bandas femeninas en contra de la tradición exclusivamente masculina de esta práctica musical, puede interpretarse de diversas formas, pero también como una muestra de lo que estamos argumentando.

En Pueblonuevo organizamos una actividad en la que músicos mayores nasas explicaban a los niños y jóvenes cómo construir flautas y cómo iniciarse en su interpretación. Se hizo todo como manda “la tradición”, con las explicaciones del caso, dando

---

<sup>17</sup> El “desarrollo” tecnológico en música, o mejor, la complejización tecnológica ha llevado con frecuencia, paradójicamente, a una simplificación de la práctica musical (organetas, secuenciadores, cajas de ritmo, pistas midi, karaokes), y no necesariamente a la complejización de la música. Por otra parte, no es clara la “superioridad” desde el punto de vista del “desarrollo” de la mayoría de las actuales músicas que el común de la gente escucha hoy respecto a las del pasado. Incluso encontramos un cierto regreso a prácticas musicales en las que el peso de las nuevas tecnologías trata de minimizarse (regreso a o incorporación en los conjuntos de instrumentos acústicos y “étnicos” o “exóticos”, uso de objetos cotidianos —grupo Stomp—, el movimiento de música concreta, conciertos desconectados...).

<sup>18</sup> Ver, por mencionar solo dos ejemplos, la obra clásica de Margaret Mead sobre los jóvenes *manus* en la antropología (Mead, 1942) o los trabajos recogidos por Goslin desde la sociología (Goslin, 1969).

cuenta de los sentidos, del significado de cada proceso, y con un profundo respeto, pero a la media hora de haber terminado la actividad, más de la mitad del centenar de participantes había recortado la flauta traversa por la embocadura para convertirla en una quena, instrumento que ha sido incorporado por los niños y jóvenes nasas como una forma de identificación de las nuevas generaciones y que los vincula a una nueva etnicidad más internacional, panandina (Miñana Blasco, 2003).

Por otro lado, no a todas las audiencias les interesan las habilidades musicales y el virtuosismo de individuos aislados, si el producto sonoro, la interpretación de conjunto, no cumple con las expectativas de la escucha y de la experiencia musical como fenómeno multidimensional. En el Cauca —al igual que sucede con los músicos denominados “chisgueros”<sup>19</sup> en Bogotá— la flexibilidad en la conformación de los conjuntos dependiendo de la disponibilidad de los músicos es notoria, la intercambiabilidad de estos, incluso sobre la marcha, en medio de una correría o una alumbranza; la capacidad improvisatoria de los segunderos para adaptarse a los recién llegados en función del resultado sonoro, nos hace pensar en la banda de flautas como una especie de macro organismo con escasa diferenciación funcional en su interior y donde las competencias o habilidades pareciera que fueran colectivas. Es decir, en las bandas de flautas asistimos a procesos de autoorganización, de prácticas musicales que se organizan sobre la marcha.

Lo que pretendemos enfatizar con todo esto es que la enseñanza y el aprendizaje tienen que ver, no tanto con la “transmisión y adquisición de la cultura”, o de esquemas, o de reglas, sino con “la adquisición de habilidades por compromiso (*engagement*) directo perceptual con sus varios constituyentes, tanto humanos como no-humanos” (Ingold, 1994b: 221), con el incremento de la participación en, y la reproducción de, comunidades de practicantes (Haan, 1998; Lave, 1991; Pelissier, 1991).

La cultura o la sociedad no son esencias preexistentes y la educación, la socialización o la enculturación ya no pueden seguirse pensando como un proceso por el que habilidades, valores e identidades propias de una cultura se introyectan en las cabezas (Pelissier, 1991: 90) o se tatúan en los cuerpos de los aprendices. “No sobreimponemos significado sobre un mundo (‘naturaleza’ o ‘realidad física’) que pre-existe aparte de nosotros mismos, para vivir debemos habitar *en* el mundo, y para habitar debemos ya relacionarnos con sus constituyentes. El significado está inherente en esas relaciones” (Ingold, 1994b: 222) o mejor, se construye en esas relaciones.

---

<sup>19</sup> La “chisga” en música se refiere a un tipo de práctica musical relativamente improvisada, a la medida, negociada con el “cliente” que contrata un “toque” según sus gustos y su capacidad económica. Ver el artículo de Goubert en este mismo volumen.

## Bibliografía

- Descola, Philippe. 2003. *Antropología de la naturaleza*. Lima: IFEA - Lluvia.
- Douglas, Mary. 1996. *Cómo piensan las instituciones*. Madrid: Alianza.
- Durkheim, Émile. 1999. *Educación y sociología*. Barcelona: Altaya.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goslin, David A. (ed.). 1969. *Handbook of Socialization Theory and Research*. Chicago: Rand McNally College.
- Haan, Mariëtte de. 1998. *Learning as a Cultural Practice: How Children Learn in a Mexican Mazahua Community: A Study on Culture and Learning. Identity in Social Context*. Amsterdam: Thela Thesis.
- Harris, Judith Rich. 1999. *El mito de la educación. Por qué los padres pueden influir muy poco en sus hijos*. Barcelona: Grijalbo.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi-musicality". En *Ethnomusicology*, 4: 55-59.
- Ingold, Tim. 1991. *Evolución y vida social*. México: Grijalbo.
- Ingold, Tim. 1994a. "The Art of Translation in a Continuous World". En G. Pálsson (ed.), *Beyond Boundaries. Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, pp. 210-323. Oxford: Berg.
- Ingold, Tim. 1994b. "Introduction to Social Life". En Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, pp. 737-755. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 1996. "Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment". En R. Ellen y K. Fukui (eds.), *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*, pp. 117-155. Oxford: Berg.
- Keil, Charles. 2001. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música". En F. Cruces et al. (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 261-274. Madrid: Trotta.
- Kuper, Adam. 2001. *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- Lave, Jean. 1991. *La cognición en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Leenhardt, Maurice. 1997. *Do kamo: la persona y el mito en el mundo melanesio*. Barcelona: Paidós.
- Mead, Margaret. 1942. *Growing Up in New Guinea: A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Mead, Margaret. 1963. "Socialization and Enculturation". En *Current Anthropology*, 184-188.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Miñana Blasco, Carlos. 1987. "Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis". En *A Contratiempo. Música y Danza*, 78-83.



- Miñana Blasco, Carlos. 1994. "Kuvi. Música de flautas entre los paeces". En *Cuadernos Antropológicos*, 8: 1-171.
- Miñana Blasco, Carlos. 1997. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Centro de Documentación Musical.
- Miñana Blasco, Carlos. 2003. "Música y fiesta en la construcción del territorio nasa colombiano". En *Culturas tradicionales, territorio y región. Memorias del IV Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos, Culturas Tradicionales, Territorio y Región*, pp. 66-95. Lima.
- Nettl, Bruno. 2001. "Últimas tendencias en etnomusicología". En Francisco Cruces et al. (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 115-154. Madrid: Trotta.
- Pelissier, Catherine. 1991. "The Anthropology of Teaching and Learning". En *Annual Review of Anthropology*, 75-95.
- Simmel, Georg. 2002. *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- Slobin, Mark y Jeff Todd Titon. 1996. "The Music-Culture as a World of Music". En Jeff Todd Titon (ed.), *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, pp. 71-139. 3.ª ed. New York: Schirmer.
- Treutler, W.J. 1898-1899. "Music in Relation to Man and Animals". En *Proceedings of the Musical Association, 25th Sess., 1898-1899*, 71-91.
- Whiting, John W.M. 1977. "Socialización: aspectos antropológicos". En D. Sills (ed.), *Enciclopedia internacional de ciencias sociales*. Madrid: Aguilar.

## Discografía

- De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino*. 2000. Disco compacto. Grabación de campo y folleto por C. Miñana. CD MA-TCOL005. Bogotá: Ministerio de Cultura - Fundación de Música.
- Nasa kuv'. Fiestas, flautas y tambores nasa*. 1998. Disco compacto. Grabación de campo y folleto por C. Miñana. CD MA-ECOL003. Bogotá: Ministerio de Cultura - Fundación de Música.
- Conjunto Folclórico Alma Caucana. 1975. *Popayán*. Disco larga duración. Chaves 7901. Pasto.
- Conjunto Folclórico Alma Caucana. *Vol. 2*. Disco larga duración. Chaves 7905. Pasto.
- Aires de Pubenza. 1987. *A Popayán en sus 450 años*. Disco larga duración. Sonolux. Medellín.
- Aires de Pubenza. 1994. Disco larga duración. LD 050101000281. Popayán.
- La Callejera. 1989. *Chirimía de Medellín*. Disco larga duración. Medellín.
- Maravillas Infantiles. 1998. *Paseo musical por los sonidos de Colombia*. Disco compacto. Popayán.
- Banda de Flautas. 2002. *Chicha y guarapo*. Disco compacto. Participación de C. Miñana como intérprete, compositor y arreglista de varias piezas. Bogotá.

# **“Oiga maestro... El que escribe gana”.**

## **Entre el eurocentrismo y la legitimación de saberes musicales locales\***

Ana María Arango\*\*

### **Resumen**

En el proceso de posicionamiento de las músicas tradicionales dentro del panorama de las políticas culturales del país, los actores regionales piensan el proyecto de escuela como una forma de legitimación de los saberes locales frente al canon académico colombiano —tradicionalmente caracterizado por su fuerte eurocentrismo—. Este artículo expone algunos discursos, metodologías, problemas, y contradicciones que se evidencian en la puesta en marcha del Programa de Escuelas de Músicas Tradicionales del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia. Dichas escuelas musicales son un campo que presenta tensiones entre lo oral y lo escrito, el centro y la periferia, y los estatus de las músicas tradicionales de acuerdo con imaginarios regionales que se construyen alrededor de los conceptos de raza, etnicidad, historicidad y corporalidad.

Todas las culturas musicales tienen sus formas propias de reproducción para mantenerse vigentes. Las músicas tradicionales basan en gran medida sus mecanismos de transmisión y apropiación en la oralidad, y este es uno de sus principales rasgos (Nettl y Béhague, 1985: 14-26). En medio de la tradición oral existen estrategias concretas de socialización del conocimiento musical; son “escuelas” que se definen en comunidades y prácticas específicas, y se consolidan en las propiedades internas de cada música y en su función social.

---

\* Este artículo está basado en mi experiencia como coordinadora del Componente de Divulgación del Plan Nacional de Música para la Convivencia, del Ministerio de Cultura de Colombia, durante los años 2004 y 2005, y en el trabajo de observación de dos encuentros que organizó el Área de Música con los asesores del programa de Escuelas de Música Tradicional de dicho plan, en junio de 2005. Agradezco enormemente a Alejandro Mantilla y Leonardo Garzón por permitirme hacer parte de este proyecto, a todos y cada uno de los asesores del programa por compartir sus cuestionamientos e inquietudes, especialmente a Omar Romero, con quién discutí la mayoría de estas ideas y con quien queríamos trabajar este texto. Finalmente quiero destacar la enorme influencia que tiene sobre las ideas que aquí se presentan la etnomusicóloga Ana María Ochoa, quien hizo parte, junto con los asesores, de los dos encuentros, el último de ellos un seminario de investigación coordinado por ella. Gracias a los espacios de discusión que allí se dieron, fue posible hilar estas ideas, que durante mi año y medio de trabajo en el Ministerio se aproximaban más a sensaciones e intuiciones.

\*\* Antropóloga Universidad de los Andes. Candidata al doctorado, Universidad de Barcelona.

El reconocimiento o no reconocimiento de estas “escuelas” desde escenarios como el Estado, la academia y el mercado da cuenta de posiciones políticas que responden a una historia de relaciones entre los contextos musicales locales y los conocimientos, prácticas y discursos de una identidad musical hegemónica. Las escuelas de música son espacios en los que se transmiten conocimientos técnicos y teóricos específicos de una práctica, formas de ser éticas y estéticas, y se construyen sujetos como parte de un colectivo.<sup>1</sup>

A la música tradicional se le asigna muchas veces una condición de ahistoricidad en el imaginario común. Las músicas vernáculas tradicionales se perciben entonces como músicas sin tiempo y estáticas a pesar de que son “tradicionales” gracias a la forma en que representan un pasado, viven en un presente y se proyectan hacia un futuro. Y son músicas ligadas a un territorio específico a pesar de su movilidad y procesos de globalización y transnacionalización (Ochoa, 2003a: 13)

En medio de la vigencia de las músicas tradicionales en el mundo y su inmersión en los ámbitos académicos, virtuales y de mercado, a ellas se les asigna la propiedad de desarrollarse en el terreno de la tradición oral;<sup>2</sup> sin embargo, las músicas tradicionales occidentales se han construido y alimentado de la cultura escrita al igual que de la oralidad. En el panorama de las políticas públicas frente a las músicas tradicionales de Colombia, pensar en escuelas como espacios de construcción de conocimiento, evidencia la tensión entre oralidad y tradición letrada.<sup>3</sup>

Este artículo responde a las inquietudes y vivencias de año y medio de trabajo en el Área de Música de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Así, presenta una visión panorámica de experiencias y cuestionamientos del equipo de trabajo y los actores regionales en la puesta en marcha del Programa de Músicas Tradicionales del Plan Nacional de Música para la Convivencia (2003-2006).

---

<sup>1</sup> Entiendo la música como una construcción social y cultural, y como uno de los sistemas que permite el acceso a procedimientos de transmisión de saberes, valores, hábitos y modalidades de relación; en fin, de lógicas de interpretación de sentidos. Lo anterior implica la transmisión de maneras de hacer (técnicas o tecnológicas) y maneras de ser (modos de constituirse como personas). La socialización del conocimiento en torno a un sistema musical permite comprender de qué manera se legitiman unos modelos y mecanismos específicos de transmisión de saberes y sentidos en un grupo social particular. En últimas, nos interesa comprender la música como forma legítima que selecciona la cultura para transmitir saberes, hábitos y valores que contribuyen a la construcción permanente de una organización social (Arango, Mariño y Salazar, 2003: 15).

<sup>2</sup> Además, como señala Ochoa, no podemos pensar en la tradición oral sin pensar en el cuerpo como recurso comunicacional. “En la oralidad el cuerpo es un ámbito fundamental de comunicación y mediación musical” (Ochoa, 2003: 12).

<sup>3</sup> Como se verá posteriormente, las músicas tradicionales de Colombia experimentan comparativamente en todas las regiones una relación desigual con la escritura.

Este Plan define como uno de sus principales objetivos: “el fomento a las prácticas musicales tradicionales reconociendo su diversidad y vigencia y la existencia en ellas de formas propias de conocimiento, creación y expresión que requieren ser fortalecidas y proyectadas” (Ministerio de Cultura, 2003).

Así, con el propósito de orientar los procesos de educación y práctica musical para niños y jóvenes a partir de estas músicas, el Área de Música del Ministerio de Cultura convocó a un equipo de asesores compuesto por un músico de reconocida trayectoria en las músicas locales para cada eje regional:<sup>4</sup>

- *Músicas isleñas (calypso, schottis, soka y otros)*. San Andrés y Providencia.
- *Músicas de acordeón y cuerdas (formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo)*. Guajira, Cesar y Magdalena.
- *Músicas de pitos y tambores (de gaitas largas y corta, millo, baile cantao, tambora y bandas tipo pelayera que interpretan puya, bullerengue, porro, fandango y otros)*. Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba.
- *Chirimías y cantos tradicionales (porro chocoano, abozao, alabaos y otros cantos tradicionales)*. Chocó.
- *Músicas de marimba y cantos tradicionales (currulao, bunde, berejú, arrullos y otros)*. Litoral Pacífico del Valle, Cauca y Nariño.
- *Músicas andinas sur-occidente (formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño con músicas como sanjuanito, pasillo, tincu, y otros)*. Cauca, Nariño y occidente del Putumayo.
- *Músicas andinas centro-sur (formato cucamba, tríos y duetos vocales que interpretan rajaleña, caña, san juanero, bambuco y otros)*. Huila y Tolima.
- *Músicas andinas centro-oriente (formato de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales con músicas como rumba, carranga, bambuco, guabina y otros)*. Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca.

---

<sup>4</sup> Carta dirigida por el despacho de la ministra de Cultura a los músicos designados para formar parte de este equipo interregional (2003). El perfil básico exigido a los músicos designados por las instituciones contemplaba los siguientes aspectos: 1. Ser músico con trayectoria en el conocimiento y práctica de la música tradicional, ya sea como intérprete o compositor del contexto que representa. 2. Sustentar formación musical académica. 3. Demostrar experiencia investigativa y de producción intelectual en torno al análisis de las expresiones musicales de su región. 4. Conocimiento general de los aspectos técnicos instrumentales propios del formato musical de la región que representa. 5. Manejo claro de los elementos técnicos y teóricos requeridos para la creación o arreglo de repertorios. 6. Experiencia en el diseño y puesta en marcha de proyectos de formación musical para músicos y formadores, a partir de sus músicas.

- *Músicas andinas centro-occidente (formatos campesinos, estudiantinas y prácticas vocales que interpretan pasillo, bambuco, shotis y otros)*. Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas.
- *Músicas llaneras (formato de arpa y bandola llanera con cuatro y capacho que interpretan joropo)*. Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y oriente de Cundinamarca y Boyacá.
- *Músicas de la Amazonía (formatos diversos con músicas de frontera que interpretan músicas de Colombia y otros países)*. Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía.<sup>5</sup>

Los integrantes del equipo designado reciben el nombre de *asesores* del Programa de Escuelas de Música Tradicional. Estos asesores realizaron una propuesta para la implementación del programa de formación en músicas tradicionales, partiendo de los siguientes principios:

1. Proponer un modelo de escuela que cumpla una función *mediadora* entre los sistemas de la música tradicional y novedosas prácticas sonoras y culturales de las nuevas generaciones de músicos y comunidades.
2. Retomar las maneras tradicionales de transmisión de conocimiento musical para integrarlas a las prácticas formativas de las escuelas en manifiesta negociación con los saberes desarrollados por la tradición académica para los procesos formativos y elaboración de análisis, descripción y desarrollo general de las prácticas musicales.
3. Proponer modelos de análisis y descripción de los diversos sistemas de música tradicional apoyándose en procesos investigativos propios y/o retomando procesos investigativos desarrollados en otros contextos.
4. Promover la sostenibilidad de los procesos formativos con músicas tradicionales mediante políticas y mecanismos institucionales y comunitarios en los distintos ejes (Ministerio de Cultura, 2003: 2-4).

---

<sup>5</sup> Para la ilustración de los ejes de música tradicional se me sugirió incluir un mapa. Sin embargo, a pesar de que uno de los criterios para la definición de dichos ejes es su arraigo en territorios específicos, la dinámica de las músicas populares tradicionales es compleja y difícil de enmarcar en el mapa nacional. Existe una cartografía que expone claramente los géneros musicales y su movilización en cada eje (ver [www.atomods.com/musica/home.html](http://www.atomods.com/musica/home.html)). Esta cartografía fue elaborada por el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, bajo la coordinación de Omar Romero y Jaime Quevedo, y recoge la descripción del “comportamiento geográfico” de estas músicas según los maestros y asesores de cada eje.

En el documento de parámetros del Programa de Músicas Tradicionales, los asesores señalan que

... una entrada básica para leer estos sistemas de música tradicional, es la pregunta por sus maneras de apropiación-reproducción, basadas casi por completo en la oralidad. El proyecto de escuela que proponemos debe retomar estas maneras como principio constructivo de su propuesta pedagógica incorporando a la misma aquellos elementos de la tradición musical académica que le sean útiles de acuerdo con sus necesidades específicas (Ministerio de Cultura, 2003: 5).

Este punto de partida y estos principios muestran la preocupación de los proponentes del proyecto frente a la negociación entre la tradición letrada académica y la oralidad-corporalidad.

Los asesores son conscientes de las limitaciones que hay al proponer modelos de escuela mediante unos lineamientos y parámetros que deben ser escritos. Además, el proyecto cuenta con limitaciones presupuestales. La puesta en marcha del Proyecto de Escuelas de Música Tradicional ha contado con las limitaciones de tiempo, dinero y gestión del mismo Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), aunque es importante señalar que es la primera vez en la historia del Ministerio de Cultura que el Área de Música recibe una cantidad de dinero considerable para llevar a cabo una plan con cobertura nacional. En el año 2004 el PNMC contó con un presupuesto de 2.000 millones de pesos (714.300 dólares), de los cuales destinó 266 millones de pesos a los seminarios en músicas tradicionales (95.000 dólares); en 2005 se le asignaron 2.300 millones de pesos (821.430 dólares), y de estos, 412 millones de pesos (147.143 dólares) para músicas tradicionales; y en 2006 el Plan gestionó 3.000 millones de pesos (1'071.000 dólares), de los cuales 581 millones (207.500 dólares) fueron asignados para formación, 28 millones de pesos (10.000 dólares) para investigación y 20 millones de pesos para materiales (7.142 dólares).

En este sentido tenemos un total de una inversión de 1.307 millones de pesos (466.785 dólares) que en tres años se han destinado al fortalecimiento de las músicas tradicionales, y aunque cada eje tiene inversiones muy distintas y maneja presupuestos variados, nos encontramos con un promedio de 118'818.181 pesos (24.435 dólares), lo que implica una media anual de 39'606.000 de pesos (14.145 dólares) para cada uno de los ejes musicales. Nos encontramos entonces con una inversión del gobierno sin precedentes, pero insuficiente para las necesidades del sector y para lograr una representación amplia del mismo en los contenidos y las formas de los seminarios de formación y sus materiales. A partir de estas limitaciones temporales, espaciales y presupuestales que responden inevitablemente a las lógicas institucionales y a una cultura estatal que reposa en gran medida en el lenguaje escrito, ¿cómo dar valor y

legitimar a los conocimientos que parten de formas de ser locales y de estructuras de significación que reposan en la oralidad?

La sociedad civil adquiere cada vez más una fuerte conciencia frente a las políticas culturales y la forma en que estas incluyen y excluyen prácticas que a la vez representan grupos humanos concretos. Como señala Ana María Ochoa,

... la cultura se conecta con la política cultural en dos registros: lo artístico (entendiendo por artístico una amplia gama de textos, incluyendo lo mediático), y lo cotidiano. En la actualidad asistimos a un proceso de transformación de las fronteras entre arte y cultura que está cambiando la manera como establecemos el valor de lo estético y de lo cultural... Evidentemente la cultura como práctica de representación, participa en la construcción de la cultura como sistema de valores y creencias y, este último campo afecta la cultura como práctica representacional (Ochoa, 2003: 66).

En este sentido, aunque el problema de la representatividad de grupos sociales desde las músicas tradicionales locales no se agota en la tensión entre la tradición oral y la letrada, no podemos negar que la escritura está estrechamente aliada a narrativas de poder; y ella misma configura un ejercicio de legitimación de unos saberes sobre otros.

Pascale Casanova plantea la existencia de unas “formas de dominación literaria” en las cuales el mundo de las letras, los clásicos literarios y por lo tanto la antigüedad del “capital literario” de una nación, establecen una estructura jerárquica de unos modos estéticos sobre otros, unas culturas sobre otras. Para Casanova,

... en el universo literario, la dependencia no se ejerce de modo unívoco. La estructura jerárquica no es lineal y no puede describirse según el esquema de la dominación centralizada y única. Si el espacio literario es relativamente autónomo, es también en consecuencia relativamente dependiente del espacio político: las huellas de esta dependencia original son múltiples. En otras palabras, en la república mundial de las letras se pueden observar otros principios de dominación, sobre todo políticos, que siguen ejerciéndose en especial a través de la lengua (Casanova, 1999: 157).

Esta postura, aunque proviene del mundo de la crítica literaria, nos ayuda a comprender la tensión entre la oralidad y la escritura en la esfera de la educación musical; como plantea este autor, existe un ejercicio de poder que no es simple ni unívoco, que opera de diversas formas y con cierta ambigüedad.

Tanto en la literatura como en la música vemos que el lenguaje escrito no es un instrumento autónomo; es político y en lo que se transmite o no dentro del universo escrito, como menciona Casanova, existen “diferencias de altitud entre las literaturas nacionales” (Casanova, 1999: 157) (y regionales). Sin embargo, tanto en escritura literaria como en la notación musical encontramos que deslegitimar la imposición de géneros y estilos por el hecho de haber sido heredados de una cultura post-colonial

es “ignorar que la literatura misma, como valor común a todo un espacio, es sin duda una imposición heredada a una dominación política, pero también un instrumento que reapropiado, permite a los escritores desprovistos específicamente conseguir un reconocimiento y una existencia concretas” (Casanova, 1999: 159).

El documento de *Parámetros de las escuelas de música tradicional* (2003) muestra la cercanía del proyecto con los planteamientos de Carlos Miñana, los cuales se derivan de su investigación y vivencias con las comunidades campesinas e indígenas del Cauca. Según Miñana,

... la ‘música’ no existe... lo que existe son músicas concretas, repertorios, formas de hacer música, formas de tocar los instrumentos y cantar que no son tan espontáneas o ‘naturales’ como parecen, sino que están fuertemente estructuradas formando sistemas musicales [...] No existe, pues, ‘el’ método para enseñar ‘la’ música [...] El método de enseñar música depende de esa misma música. Esto parece obvio pero no siempre lo tenemos en cuenta. Preguntamos qué tipo de música, qué sistema musical queremos enseñar, y entonces estudiar cómo funciona, cómo se estructura, cuál es su lógica interna de funcionamiento, qué estructuras, rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas lo articulan y constituyen. No caigamos en el etnocentrismo de pensar que la música centroeuropea de los siglos XVIII y XIX es ‘la’ música y que las estructuras que allí funcionan sirven para todas las demás músicas (Miñana, 1987: 80).

El trabajo de los asesores se convierte por lo tanto en una propuesta de músicas y prácticas concretas que no deben ser evaluadas ni estudiadas a la luz del canon occidental, ni necesariamente desde el análisis que las formas y narrativas escritas le imponen a las músicas locales. Por otra parte, en medio de la construcción de una política pedagógica relacionada con las músicas regionales, se evidencia la diversidad étnica y cultural de Colombia y —en su historia e inclusión en procesos económicos y modernizadores— las relaciones de los distintos grupos regionales con la oralidad y la escritura.

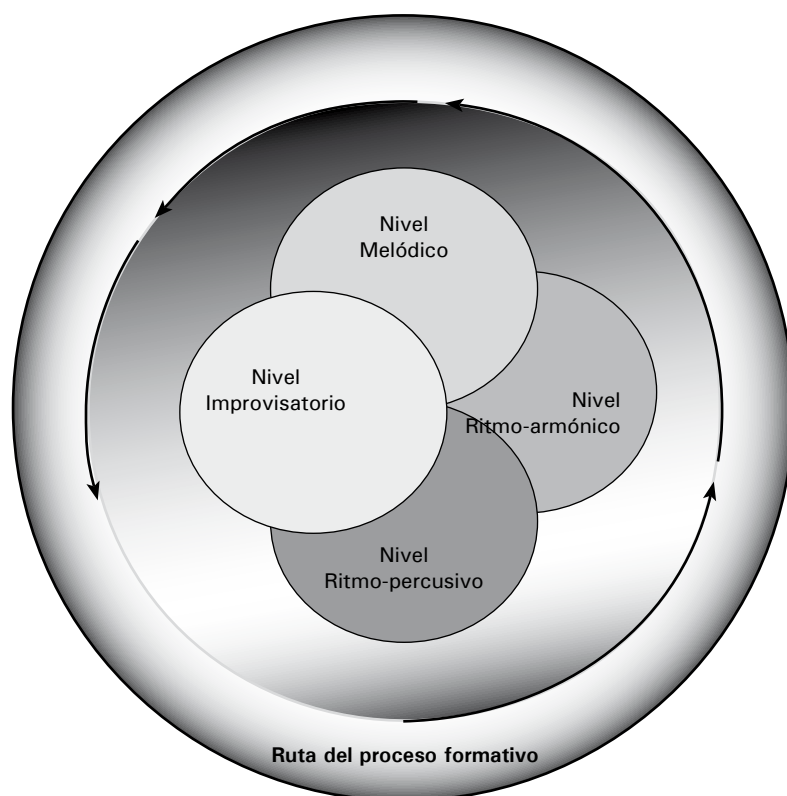
El Programa de Músicas Tradicionales del Plan de Música es un escenario desde el cual es posible ver la complejidad entre la inserción de una política cultural que busca valorar las rutas y mecanismos de reproducción de las prácticas musicales tradicionales, y la realidad simbólica y contextual en la puesta en marcha de dicha política. Para mostrar esta complejidad, y la tensión entre “lo oral” y “lo escrito”, expondré ejemplos de las vivencias de los asesores en las diferentes regiones durante los años 2004 y 2005, y me centraré en dos puntos:

1. Prácticas sonoras y rutas de aprendizaje en la música tradicional.
2. Imaginarios, discursos y poder: ¿qué se refuerza o se cuestiona en la puesta en marcha del programa de Músicas tradicionales?



## Prácticas sonoras y rutas de aprendizaje en la música tradicional

En las músicas tradicionales en Colombia encontramos una enorme flexibilidad para reproducirse en medios tecnológicos como discos compactos, emisoras radiales, televisión regional, internet, etc. Los asesores de las escuelas de música tradicional proponen tomar en cuenta estos medios de reproducción y reconocer las *rutas de entrada generales* para abordar la estructura sonora de las músicas desde las prácticas mismas y los formatos. Estas rutas de entrada son los niveles: *ritmo percusivo*, *ritmo armónico*, *ritmo melódico e improvisatorio*. De esta forma, los asesores han ordenado y estructurado el mundo sonoro de las músicas tradicionales para entrar a los procesos y niveles de aprendizaje. Pero ¿es tan obvio y tan sentido este orden sonoro en todos los ejes?



| Ejes                                      | Regiones                                      | Bases<br>percusión                    | Rítmico armónico |                                                   | Melodía                               |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------|------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------------|
|                                           |                                               |                                       | Acórdico         | Bajos                                             |                                       |
| Músicas isleñas                           | Islas de San Andrés y Providencia             | Maracas Quijada                       | Guitarra         | Tina-bajo                                         | Mandolina Violín                      |
| Músicas llaneras                          | Orinoquía, Llanos Orientales                  | Maracas y zapateo                     | Cuatro           | Bordones - Arpa Bordones - Bandola Bajo eléctrico | Arpa melódica Bandola                 |
| Músicas de acordeón y cuerdas             | Costa Atlántica                               | Guacharaca Caja                       | Guitarra         | Acordeón Bajos mano izq.                          | Acordeón mano derecha Guitarra        |
| Chirimías y cantos tradicionales          | Pacífico Norte, Chocó                         | Platillos Redoblante Bombo            |                  | Bombardino                                        | Flauta Clarinete                      |
| Músicas andinas centro-occidente          | Región Cafetera                               | Raspa Cuchara                         | Tiple            | Guitarra                                          | Bandola                               |
| Músicas andinas centro-oriente            | Cundinamarca, Boyacá, Santanderes             | Esterilla Quiribillo                  | Tiple            | Guitarra                                          | Tiple Requinto Flauta                 |
| Músicas andinas sur-occidente             | Cauca, Nariño                                 | Charrasca Maracas Redoblante Bombo    | Flautas segundas |                                                   | Flauta primera                        |
| Músicas andinas centro-sur                | Tolima, Huila                                 | Chucho Puerca Esterilla Mates Tambora | Tiple            | Guitarra                                          | Tiple Requinto Flauta                 |
| Músicas de marimba y cantos tradicionales | Pacífico sur, costa del Valle, Cauca y Nariño | Guasá Bombos Cununos                  |                  | Bordones Marimba                                  | Bases de requinta                     |
| Músicas de pitos y tambores               | Costa Atlántica                               | Semillas Llamador Bombo Alegre        |                  | Gaita macho                                       | Gaita hembra Gaita corta Caña'e millo |
| Bandas                                    | Sabanas del Caribe, Córdoba, Sucre            | Platillos Redoblante Bombo            | Trombones        | Tuba                                              | Trompeta Clarinete Bombardino         |

En torno a las prácticas y rutas de aprendizaje se busca que los roles instrumentales suenen siempre con el formato completo —no con los instrumentos separados como generalmente lo enseña la academia—. <sup>6</sup> Esta es la herramienta metodológica

<sup>6</sup> Para ver una problematización sobre las rutas de aprendizaje de la academia y el sistema musical centroeuropeo, y las rutas de las músicas tradicionales, especialmente en los circuitos campesinos e indígenas del Cauca, ver Miñana (1987: 78-83, 2000b: 100).

más importante dentro de la propuesta de escuela. Según el asesor del eje andino sur-occidente,

... esto es lo que nos define a nosotros como escuela, no otra cosa. Al asumir roles instrumentales lo que hicimos los asesores en los seminarios fue decir: 'el eje de entrada es lo que define el carácter de las escuelas y es finalmente el modelo de las formas de apropiación y reproducción tradicionales' [...] las músicas normalmente —hay músicas que no hacen eso, por ejemplo San Andrés— abordan primero lo ritmo percusivo, después lo ritmo armónico, luego lo ritmo melódico, y lo improvisatorio. Teniendo en cuenta que en lo improvisatorio el que llega a improvisar es el que maneja el sistema completo, es capaz de pasearse de arriba abajo el formato y es capaz de jugar con todos los elementos simultáneamente (Ministerio de Cultura, 2005).

Pero este orden y esta ruta no son tan obvios para ciertos ejes. En el caso de San Andrés y Providencia la entrada es por lo ritmo armónico y en los ejes andinos esto se hace mucho más complejo. En palabras del asesor del eje andino centro-occidente,

... estamos ante realidades muy distintas. En la práctica de *estudiantinas* la entrada no ha sido lo ritmo percusivo. Lo gramatical y lo melódico es más la entrada que lo percusivo. Tradicionalmente la manera como se ha abordado es muy académica. De hecho para muchos de los maestros de los municipios la carrasca fue el instrumento más difícil (Ministerio de Cultura, 2005).

Así, en este eje vemos por ejemplo que el desempeño instrumental está más centralizado en un individuo que en el grupo completo. Los modos de aprendizaje están basados más que en la totalidad del formato en instrumentos particulares. Esto a diferencia de las costas y los formatos campesinos de los ejes andinos, donde la entrada claramente es por el nivel ritmo percusivo.

En la música del Chocó, como lo plantea el asesor del eje Pacífico norte,

... para que el músico llegue a ejecutar los instrumentos, empieza por los platillos, luego el redoblante, etc. En este proceso pasa por todo el formato completo, hasta llegar a dominar el clarinete y a hacer improvisación dominando el método de registros<sup>7</sup> (Ministerio de Cultura, 2005).

Otra de las situaciones en torno a las prácticas y rutas de aprendizaje está relacionada con la necesidad de abstraer formas musicales con el fin de facilitar los procesos pedagógicos. En medio de esta abstracción hay una búsqueda de jerarquías, estructuras y matrices que implican necesariamente un ejercicio de selección en el cual se incluye y se excluye en medio de un claro proceso de intervención. Los asesores son

---

<sup>7</sup> Las referencias sobre los comentarios de los asesores fueron tomadas de la relatoría del Seminario para Asesores que se realizó en Chinauta, Cundinamarca, del 28 al 30 de junio de 2005.

conscientes de esto y gran parte de sus problemas en el proceso tienen que ver con este poder de elección en el que se gana y se pierde. En la construcción de un proyecto de escuela es difícil abarcar la diversidad musical de una región en toda su amplitud. Algunas veces esta problemática se ve reflejada en una obsesión por la búsqueda de formas gramaticales generales que logren unificar el universo musical del eje. Según el último asesor mencionado,

La gente asiste a los talleres porque hay ávida necesidad de aprender la lecto-escritura musical. Hay que cargar la parte de lecto-escritura porque lo exigen ellos mismos. Uno de los inconvenientes es que en el departamento tenemos varias zonas y cada zona tiene su golpe. El abozao de la zona del San Juan por ejemplo, tiene rasgos muy diferentes al de la zona del Atrato. Entonces hay que unificar criterios y definir un patrón base para el abozao en los procesos de la escuela (Ministerio de Cultura, 2005).

La obsesión de algunos asesores por explicar desde el sistema occidental lo que pasa en las músicas tradicionales llegó a ocasionar situaciones paradójicas. Esto fue evidente en la experiencia del Pacífico sur, cuyo asesor nos dice:

Casi todos cantan y eso permitió hablar de pulso, de tiempo, de división. Con algunos de los maestros se alcanzaron a analizar estructuras sobre la base de la música occidental. Escribir el bombo y el cununo y luego analizar.<sup>8</sup> Se vio que un punto importante era el acento sobre la quinta corchea y eso no tenía discusión ni en Satinga, ni en Guapi, ni en Tumaco, entonces eso nos permitió sentar precedentes para tener algo irrefutable. Nadie puede decir que eso no sea así. Lo que encontramos pasó las pruebas que se hicieron con ellos. Es necesario llegar a lo concreto y la música occidental se pone en función de esto. Se hicieron análisis morfológicos en los que se buscaba ver la relación tambores-marimba [...] Estamos satisfechos porque encontramos el sistema base que me atrevo a decir que no tiene objeción porque lo sometimos a la prueba de ellos (Ministerio de Cultura, 2005).

Es extraño encontrar esta postura dentro de los procesos de formación de un eje que se caracteriza por la gran diversidad en las variaciones musicales y por basar sus formas de transmisión de conocimiento musical en la oralidad.

Como tercera situación en torno a las prácticas y rutas de aprendizaje, vemos un reconocimiento del surgimiento de nuevos paradigmas que en el caso de las músicas regionales hoy en día se posicionan y legitiman a través de la producción discográfica en los centros urbanos. En este sentido, ¿cómo generar una propuesta de escuela incluyendo estos paradigmas y a la vez problematizando su inclusión? En el caso de los Llanos Orientales el modelo musical por excelencia se ha fortalecido en

---

<sup>8</sup> El bombo es un membranófono cilíndrico hueco en su interior que se interpreta con dos baquetas, y el cununo es, al igual que el bombo, un tambor membranófono, pero cónico, que es interpretado directamente con las manos.

la producción discográfica, y esto ha significado la exclusión de formatos más que todo rurales y ha institucionalizado como emblema de la música regional el formato de arpa. Por otra parte, el eje de música llanera es uno de los más selectivos, ya que condiciona el aprendizaje musical dentro del proceso de escuela, más que cualquier otro eje, al talento y virtuosismo de los músicos. Según el asesor de la música llanera, “las escuelas deben ponerse al servicio de la práctica y los niveles de exigencia y capacidades que ella misma arroja”. Por otra parte, señala otro asesor para el caso del eje andino centro-oriente que “Jorge Velosa es un paradigma en la rumba y la carranga”<sup>9</sup> y por la fuerza de esta música en la región, esta fue incluida en los contenidos del programa de formación del eje. Entonces ¿qué se conoce y qué se desconoce?, ¿cómo problematizar el poder de los asesores frente a este tipo de decisiones que de alguna manera legitiman unas prácticas sobre otras? La elección de formas, formatos, estilos y géneros musicales tiene implicaciones que van más allá de la prácticas y órdenes sonoros, comportamientos, formas de ser y contenidos simbólicos en los que se representa una comunidad.

En los procesos de apropiación del conocimiento musical encontramos comunidades de práctica que se definen en la práctica misma. Partimos de la definición de práctica de Wenger, quien nos dice que

...el concepto de práctica connota hacer algo, pero no simplemente hacer algo en sí mismo o por sí mismo; es hacer algo en un contexto histórico y social que otorga una estructura y un significado a lo que hacemos. En este sentido la práctica es siempre una práctica social [...] Este concepto de práctica incluye tanto los aspectos explícitos como los implícitos. Incluye lo que se dice y lo que se calla, lo que se presenta y lo que se da por supuesto. Incluye el lenguaje, los instrumentos, los documentos, las imágenes, los símbolos, los roles definidos, los criterios especificados, los procedimientos codificados, las regulaciones y los contratos que las diversas prácticas determinan para una variedad de propósitos (Wenger, 2002: 71).

Así, hay comunidades de práctica que se definen en la apropiación del conocimiento musical y se estructuran como comunidades en el aprendizaje (Wenger, 2002: 25).

Si pensamos en el Programa de Músicas Tradicionales y su propuesta de escuela, ¿qué pasa cuando en este proceso de aprendizaje de las músicas tradicionales se asumen otras lógicas diferentes de las rutas concretas tradicionales? Indudablemente la propuesta de escuela sobre música tradicional y su planteamiento en el cual se cuestiona la idea esencialista del folklore, implica el surgimiento de nuevas comunidades

<sup>9</sup> Jorge Velosa y su conjunto Los Carrangueros de Ráquira son los máximos promotores de un género llamado carranga, que es muy popular en la región andina oriental. Velosa fue el creador de este género que, aunque es relativamente nuevo, es una variación de las músicas campesinas y tiene un enorme arraigo, incluso es considerado un patrimonio regional.

de práctica en los escenarios de la música local. El maestro de música tradicional, por ejemplo, ya no es el que espera a sus discípulos debajo de un palo de mango y en una mecedora; estamos ante maestros reconocidos por el Estado, quienes llegan a los talleres de formación a elegantes auditorios con aire acondicionado, con cámaras de video y computadores portátiles, y que pasan más tiempo en un estudio de grabación que en medio de las comunidades que los veneran y reconocen como íconos regionales.

El documento de los asesores propone establecer programas de escuela capaces de recontextualizar las músicas tradicionales reconociendo su vigencia en medio de las realidades globales que se viven en cada uno de los ejes. Las músicas tradicionales tienen sus propias formas de reproducción y apropiación por parte de los grupos sociales; así, el documento de parámetros sobre el reconocimiento de estas rutas propias de uso y transmisión, propone un tipo de escuela que se ajuste a las necesidades y los caminos actuales que se viven en las regiones en escenarios como los medios de comunicación, los festivales, los movimientos sociales, etc. (Ministerio de Cultura, 2003: 9). Sin embargo, en la puesta en marcha del programa nos encontramos frente a una problemática: no siempre hay reconocimiento de las rutas propias de aprendizaje de lo local y las formas de escuela tradicionales. En este sentido, vemos que los programas de escuela legitiman su posición y jerarquía frente a los otros músicos de la región hablando desde el lenguaje académico y específicamente desde la lecto-escritura, surgiendo de esta manera una relación desigual entre lo oral y lo escrito.<sup>10</sup>

## **Imaginarios, discursos y poder: ¿qué se refuerza o se cuestiona en la puesta en marcha del programa de músicas tradicionales?**

Uno de los principales problemas en la implementación de escuelas de música tradicional es la relación con el territorio. El “eje” es una categoría absolutamente problemática cuando la movilidad de la música es tan grande y cuando, en la puesta en marcha del proyecto, en algunos ejes se descubre que lo que se creía que era la música tradicional de una región sobrevive solo en ciertos círculos, y que géneros como el vallenato o la

---

<sup>10</sup> Es fundamental aclarar que dentro de la implementación de los lineamientos y parámetros de las escuelas en el contexto local, el papel de los asesores es hacer la propuesta de los contenidos y las metodologías pedagógicas en concertación con el Ministerio de Cultura y entidades de carácter público o privado que llevan a cabo el proceso en las regiones. Dichas propuestas son socializadas en seminarios para los formadores, que a su vez se encargan de formar a los maestros municipales. En este sentido, encontramos que debido a la magnitud del proyecto existen filtros entre las propuestas que surgen del Ministerio de Cultura y los asesores, y las experiencias locales que las ponen en marcha. La mayoría de las veces los asesores hacen directamente parte del equipo formador que comparte la propuesta con los maestros de los municipios, pero otras veces los asesores no están presentes dentro de esta etapa del proceso.

carrilera tienen mayor arraigo que los íconos discursivos de una identidad musical regional. Definir la movilidad musical según el territorio es bastante difícil y es uno de los principales problemas a los cuales deben enfrentarse los asesores. Además, las fronteras van más allá de lo territorial; ¿cómo establecer las fronteras entre lo urbano, lo campesino y lo indígena? ¿Entre las músicas tradicionales de salón y las músicas de fiesta popular?

El panorama de las músicas populares de Colombia y sus circuitos de divulgación desdibujan por completo el concepto de música tradicional inmóvil, ligada a comunidades y territorios específicos. Además, cuestionan dicho concepto a partir de tres diferentes perspectivas: las músicas tradicionales se ven entonces como hechos sociales con historia, como movimientos culturales con actores concretos y como comunidades de práctica con formas concretas de aprendizaje específicas.

*Hechos sociales con una historia.* En medio del cuestionamiento y la problematización de la ahistoricidad y el esencialismo que han acompañado la visión general folklorista de las músicas locales tradicionales, encontramos una fuerte desmitificación que pone en evidencia la existencia de focos legitimadores y deslegitimadores de prácticas musicales que se convierten en emblemas de una identidad musical.<sup>11</sup> Para el asesor del eje de músicas isleñas (San Andrés, Providencia y Santa Catalina): “Las músicas populares tradicionales de San Andrés son realmente un cuento chino: un señor que vino de Panamá y fundó un grupo llamado Bahía Sonora. Y el repertorio de ese grupo es ahora la música tradicional de San Andrés” (Ministerio de Cultura, 2005).

*Movimientos culturales con actores concretos.* Otra de las creencias que gira en torno a las músicas tradicionales es que además de ser músicas sin historia —casi de un pasado ancestral—, son músicas que pertenecen a una colectividad y no a individuos concretos. Los asesores son conscientes de que en algunos de los ejes la discografía, los medios de comunicación, los festivales y la fuerza de músicos con nombres propios en los centros urbanos han posicionado aquello que en el mapa musical de la nación se reconoce como música tradicional de una región.

*Comunidades de práctica con formas específicas de aprendizaje.* Este tercer punto que señalo en la conciencia de las imágenes y estereotipos que se tienen de las músicas tradicionales y su desmitificación, es tal vez el eje central de discusión en la propuesta de escuela de música tradicional: ¿cómo reconocer e incluir en esta propuesta las formas locales tradicionales de apropiación de conocimiento musical? La realidad de las regiones nos muestra que ya existen escuelas de música tradicional lideradas por casas de cultura, escuelas formales, fundaciones, ONG, etc. Y estas

---

<sup>11</sup> Para una mayor comprensión de lo que ha significado la visión de los folklorólogos en el panorama de los estudios musicales en Colombia ver Miñana (2000a: 36-49).

escuelas coexisten con las escuelas tradicionales en las que la función social sigue siendo la fiesta, el ritual, la boga, el laboreo. ¿Hasta donde incluir las categorías locales en la enseñanza musical?, ¿cómo legitimar estas categorías y ponerlas al mismo nivel de las categorías teóricas occidentales? Es decir, ¿hasta dónde tener en cuenta que en los Llanos Orientales al re mayor se le dice “pata e’ perro”?, ¿cómo establecer una igualdad en la relación de estas categorías cuando se está ante un proyecto estatal cuyas metas y objetivos deben ser medibles y calificables, cuyas formas están inmersas en un sistema de maquinaria estatal que muy poco tiene que ver con los contextos, ritmos y realidades locales?

Leer y escribir música, y hacer de los repertorios tradicionales objetos de estudio que se pueden abarcar con todo el rigor, establece nuevas formas de aprendizaje y por lo tanto consolida formas de ser diferentes en las comunidades de práctica que movilizan los estilos musicales de una región. Además, en el panorama colombiano estas comunidades de práctica musicales, desde su relación con la cultura escrita, arrojan una serie de representaciones y dicotomías que están presentes no solo en la cultura musical, sino en la configuración de identidades y estereotipos regionales de todo un país. Desde la relación con la dimensión sonora hasta los conceptos y comportamientos que están implícitos en una estética musical,<sup>12</sup> los asesores coinciden en la presencia de imágenes comunes que deben ser cuestionadas y que responden a una historia y ejercicios de dominación por parte de una élite letrada que hoy en día se camufla en la exotización de la diferencia y su transformación en fetiche. Estas imágenes, categorías y estereotipos se evidencian en el panorama de la cultura musical regional y entran a cuestionarse en el proyecto de escuela. Aparecen por ejemplo unas polaridades notorias entre las percepciones generalizadas entre lo andino y las costas.

| Ejes andinos              | Ejes de las costas          |
|---------------------------|-----------------------------|
| Escritura                 | Oralidad                    |
| Melódico                  | Percusivo                   |
| Académico                 | Empírico                    |
| Individualidad            | Colectividad                |
| Salón - escenario         | Fiesta pública              |
| Poca presencia del cuerpo | Fuerte presencia del cuerpo |

Esta tabla representa las dicotomías captadas por los asesores en los discursos sobre la nación y las regiones y nos plantea varias cuestiones:

<sup>12</sup> Partimos de la definición de música de Alan Merriam, según la cual la música debe comprenderse como sonido, comportamiento y concepto (Merriam, 1964).



1. Dicotomía entre campos como el oral y el escrito, cuando realmente se necesitan y se nutren mutuamente.
2. Exclusión de la cultura musical indígena y campesina en las representaciones que acompañan los ejes andinos.
3. Los ejes andinos aparecen mucho más cercanos al paradigma de la cultura musical centroeuropea en sus rutas de entrada y su cercanía con la lecto-escritura musical.
4. En estas representaciones y dicotomías hay un desconocimiento de la masificación de las estéticas musicales y su relación con las nuevas tecnologías.
5. En los ejes andinos centro-occidente y centro-sur los asesores dan cuenta de que lo que se entiende por música tradicional desde el discurso hegemónico, que se ratifica en los medios y los festivales, es una cultura musical de salón, casi de élite, que ha sido descorporalizada y relacionada con personalidades específicas, músicos virtuosos, más que con comunidades.

Existen muchas más conclusiones y cuestionamientos frente a este cuadro. Sin embargo, lo importante es ver cómo una política pública, en la medida en que prioriza y selecciona, interviene consciente o inconscientemente en la ratificación de discursos y formas de representación sobre comunidades imaginadas.<sup>13</sup> Por este motivo, uno de los principales problemas de los asesores del Programa de Músicas Tradicionales es: ¿qué debe incluirse y qué no, y qué es lo que debe entenderse como música tradicional en una región? ¿Las estudiantinas que tocan shiotis y pasillos, o la carranga? ¿Los alabaos y cantos tradicionales del Pacífico o la música de fusión que está más cercana a la salsa y al rap?

El elemento más significativo en la legitimación, exclusión y ratificación de unas formas musicales sobre otras dentro del Plan Nacional de Música son las cartillas de iniciación musical de cada eje. Estas cartillas se diseñan con el objeto de servir como guías en los contenidos, técnicas y metodologías de los maestros de las escuelas locales de música. En ellas se determina un tipo de relación con los repertorios musicales regionales, sus formatos y sus variantes. Hasta el momento han salido tres de ellas: la de pitos y tambores, la del eje de música llanera y la del eje andino centro-occidente. Como plantean los asesores de estos ejes que ya han trabajado con las cartillas, es posible que estas se conviertan en el paradigma de la música regional y por este motivo es compleja la forma como tienen o no en cuenta las diferencias y

---

<sup>13</sup> Para profundizar sobre el impacto de los discursos de élite en Colombia dentro de la configuración de imaginarios regionales e identidad musical es importante remitirse al libro *Música, raza y nación*, de Peter Wade (2002).

variantes regionales. Además hay que añadir la limitación de espacio y presupuesto para exponer los contenidos de las diferentes cartillas pedagógicas.

En una propuesta pedagógica que busca ser práctica y sencilla siempre hay algo que se excluye. La cartilla como estrategia de enseñanza lleva al cuestionamiento de ¿qué se entiende por pedagogía? Y en este sentido, ¿cómo se desarrolla esa pedagogía en los contextos tradicionales?, y al llevar esta música a un salón de clases, ¿cómo hay una nueva configuración de la comunidad de práctica e incluso cómo surge una nueva idea de niñez?

En la elaboración de la cartilla de los Llanos Orientales, Carlos Rojas, el asesor, compuso todos los temas infantiles simplemente porque en los Llanos no hay explícitamente música llanera para niños; al contrario de lo que pasa en el eje andino centro-occidente o en el eje de pitos y tambores en los que hay un buen repertorio de rondas infantiles. Lo que nos expone esta situación más allá de estrategias de transmisión de conocimiento musical, son formas de ser en las regiones. Formas de ser niño y formas de ser adulto y, en este proyecto pedagógico de escuela, nuevas configuraciones de comunidades de práctica que se estructuran en la práctica misma y su experimentación de lo sonoro. No en vano, uno de los énfasis más importantes en el eje llanero es la importancia del virtuosismo en los músicos.

En las cartillas podemos ver que lo oral y lo escrito son campos diferentes, manejan códigos diferentes y son asumidos en diversas formas. Pero precisamente en las cartillas podemos ver que una rígida dicotomía entre lo oral y lo escrito es finalmente una falacia y una estrategia para ejercer estigmatización y poder. Los dos campos son fundamentales en la reproducción de las músicas tradicionales. Como plantea Amanda Minks, los discursos musicológicos y etnomusicológicos sobre oralidad y escritura están aliados a la idea de “ser niño” y “ser adulto” y a la vez “ser evolucionado” y “ser primitivo”. Según Minks, “incluso con las mejores intenciones de reevaluar las prácticas orales hay un problema en la preservación de términos a priori e idealizados del debate. Las teorías puristas de culturas letradas y culturas orales han justificado la explotación colonial, han fortalecido las jerarquías culturales y han promovido los estereotipos” (Minks, 2002: 394).

Las cartillas de música tradicional son una muestra de cómo las músicas locales desde hace muchos años se perpetúan y fortalecen en la escritura sin necesidad de limitarse en ella. Sin embargo, es importante que en una política cultural se insista en la necesidad de problematizar la escritura y evidenciar su alianza con algunos ejercicios de poder y limitaciones a la hora de representar géneros y estilos musicales. Como propone Minks, más allá de forzar la dicotomía entre lo estrictamente oral y lo escrito, en la gran complejidad de las prácticas actuales es más acertado enfocarse en las ideologías asociadas a ellos, en la variedad de modalidades comunicativas en las

sociedades, en las relaciones entre prácticas orales y escritas y en los modos en que las prácticas orales son vitales en la interpretación de lo escrito (Minks, 2002: 395).

## Consideraciones finales

“El que escribe gana”. Esta frase fue repetida constantemente en los dos encuentros de asesores de música tradicional. Pero el que escribe gana y pierde. El que escribe selecciona, el que escribe interviene. En el proceso preeminente político de posicionamiento de las músicas tradicionales en el panorama de las políticas culturales del país, los actores regionales hacen del proyecto de escuela una forma de legitimación de las músicas tradicionales frente al canon académico colombiano que tradicionalmente se ha caracterizado por su fuerte eurocentrismo. Por esto, las músicas tradicionales se proponen como un campo de estudio complejo que en su análisis, sistematización y procesos de investigación merece estar en igualdad de condiciones con la llamada música académica. Lo interesante de este proyecto es que para estar en igualdad de condiciones no es la curaduría realizada por la academia la que logra este posicionamiento.<sup>14</sup>

Son los mismos músicos regionales quienes tienen un papel protagónico de primera importancia en este proceso. Como lo plantea Jose Jorge de Carvalho, “el estudio de la música pasa por una discusión sobre la nación. La academia, las universidades, los conservatorios tienen una historia: la historia de la nación. La historia de cómo ha sido pensada la nación. La nación tiene su autoimagen. Cada nación se construye con una autoimagen y un modo”. Esto se refleja en el reconocimiento de las culturas musicales y la opción de relacionarse con ellas como objeto de estudio. Para Carvalho, “el canon tiene que ver con la nación: la manera como la nación se representa, sus jerarquías simbólicas y estéticas. El canon tiene que ver con la autorepresentación. El canon se naturaliza porque es el más conocido y para que el canon se revalúe hace falta la mayoría de las veces un plan de Estado<sup>15</sup> (Carvalho, 2004).

Analizar críticamente el canon y el conocimiento musical académico centroeu-ropeo permite pensar el país desde el reconocimiento de su diversidad. Y aunque esto es lo que proponen los asesores en su documento de parámetros para la escuela, una

---

<sup>14</sup> Ana María Ochoa plantea que en el escenario actual de las músicas locales y sus circuitos de divulgación encontramos “un contradictorio ámbito de mediación musical en donde la pluralización del espectro sonoro va acompañada de una compleja y desigual mediación entre músicas, músicos y compañías del primer mundo y músicos y sonidos de los países de Asia, África y América Latina. Esta mediación transnacional además frecuentemente se inserta en las jerarquías desiguales de las músicas locales en los ámbitos nacionales. Así, la música que no era visible en el campo nacional, puede adquirir visibilidad nacional, a través de una curaduría internacional” (2003a: 33).

<sup>15</sup> Conversatorio con Jose Jorge de Carvalho organizado por el Área de Música del Ministerio de Cultura, 21 de agosto de 2004, Biblioteca Nacional de Colombia.

cosa es el discurso y otra muy diferente las acciones que inconscientemente se asumen con los mecanismos de legitimación que sigue ofreciendo el paradigma de la música centroeuropea. El reto es grande, y es grande porque consiste en replantear una nueva forma de comprender el universo musical, y más que eso... los universos musicales y simbólicos en Colombia.

## Bibliografía

- Arango, Ana María, Consuelo Mariño y Genoveva Salazar. 2003. *La música como caso concreto de socialización en espacios no-formales e informales en poblaciones de la Costa Atlántica El Banco —Magdalena— y Providencia —San Andrés y Providencia—*. Proyecto de Investigación presentado al Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad Nacional de Colombia. Inédito.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Carvalho, José Jorge de. 2004. Conversatorio organizado por el Área de Música del Ministerio de Cultura. Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, 21 de agosto.
- Casanova, Pascale. [1999]/2001. *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Londoño, María Eugenia. 1993/2000. *La música en la comunidad indígena Embera Chamí de Cristianía: descripción de un sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en procesos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Bloomington: Northwestern University Press.
- Ministerio de Cultura. 2003. *Parámetros de escuela de música tradicional*. Bogotá: Plan Nacional de Música para la Convivencia, Dirección de Artes, Área de Música.
- Ministerio de Cultura. 2004. *Documento Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Bogotá: Dirección de Artes, Área de Música.
- Ministerio de Cultura. 2005. Relatoría del Seminario para Asesores. Chinauta, Cundinamarca, 28-30 de junio.
- Minks, Amanda. 2002. “From Children’s Song to Expressive Practices: Oral and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children”. En *Ethnomusicology*, Fall, 46, 3: 379- 402.
- Miñana Blasco, Carlos. 1994. “Kuvi. Música de flautas entre los paeces”. En *Informes Antropológicos*, 8: 9-171.
- Miñana Blasco, Carlos. 2000a. “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. En *A Contratiempo*, 36- 49.
- Miñana Blasco, Carlos. 2000b. “Formación artística: elementos para un debate”. En *Primer Seminario de Formación Artística y Cultural*, pp. 100-121. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Miñana Blasco, Carlos. 2002. "Fiesta, maestros y escuela: una exploración de las relaciones escuela - cultura entre los nasa". En *Multiculturalidad, inmigración y políticas educativas: de flexibilidades, permeabilidades y resistencias. Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. Disponible en [www.unal.edu.co/red/docs/fiestayescuelanasa.pdf](http://www.unal.edu.co/red/docs/fiestayescuelanasa.pdf), consulta realizada en enero de 2006.
- Nettl, Bruno y Gerard Béhague. 1985. "Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina". En Nettl Bruno (ed.), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Ochoa, Ana María. 1997. "Tradición, género y nación en el bambuco". En *A Contratiempo*, 9: 34-44.
- Ochoa, Ana María. 2003a. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ochoa, Ana María. 2003b. *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre las políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Small, Christopher. [1980]/1989. *Música sociedad educación*. Madrid: Alianza.
- Wenger, Etienne. 2001. *Comunidades de práctica*. Barcelona: Paidós.

# Identidad, comunidades y prácticas de la chirimía chocoana en Bogotá\*

Alejandro Cifuentes Rubiano\*\*

## Resumen

El presente artículo da cuenta de la conformación de comunidades de práctica de la interpretación de la música de chirimía chocoana y su proceso de imbricación con otras propuestas musicales contemporáneas. En este proceso se encuentran músicos chocoanos y jóvenes músicos bogotanos, quienes intercambian experiencias, conocimientos y percepciones sobre la música, construyendo diferentes aspectos sobre la identidad, la afiliación a comunidades y el compromiso de pertenecer a estas.

El artículo recoge algunas de las experiencias etnográficas y conclusiones analíticas de mi monografía de grado basada en el trabajo de campo realizado con músicos chocoanos y sobretudo con la agrupación bogotana La Mojarra Eléctrica.

El aprendizaje es el elemento fundamental a partir del cual se edifican las relaciones entre los sujetos adscritos a esta comunidad de práctica, así como constituye la base para plantear nuevos derroteros y metas musicales.

La diversidad cultural que presentan ciudades como Bogotá, y los distintos significados culturales que se negocian allí, generan músicas, representaciones y dinámicas propias de un espacio pluridiverso y multicultural.

## Introducción

Diferentes sonidos se están tejiendo en medio de los asfaltos azarosos de Bogotá. Las distintas calles, bares y tarimas de la ciudad constituyen un escenario donde se construyen diferentes aproximaciones e iniciativas que buscan en las músicas tradicionales colombianas la “raíz” y, a la vez, apuestan por una nueva expresión marcada por la diversidad y las velocidades propias del contexto urbano. Estas iniciativas atraviesan senderos musicales que vinculan lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global, en procesos dinámicos, donde las identidades y los significados se negocian constantemente.

---

\* Este artículo está basado en la monografía de grado *Pa' que se le quite la arrechera: trayectos de aprendizaje de la chirimía chocoana*, presentada para optar por el título de Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia en el año 2005. Quisiera agradecer a mi colega y amigo Hernando Pulido, cuyos pertinentes comentarios y valiosas críticas contribuyeron sobremedida a la realización de este texto.

\*\* Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Este artículo pretende abordar diferentes relaciones entre música y ciudad, así como la manera en que los músicos bogotanos se apropian de las músicas tradicionales colombianas. Para tal efecto me voy a basar en el caso concreto de la chirimía, música tradicional del Chocó, departamento situado en el norte del Pacífico colombiano. En mi análisis he partido principalmente de las teorías de Etienne Wenger sobre la configuración de comunidades de práctica, aprendizajes e identidades.

A partir de mi experiencia como músico percusionista pude inmiscuirme en diferentes procesos de aprendizaje musical, en los que el acopio de conocimientos sobre percusión de chirimía chocoana era uno de mis objetivos principales. Alrededor de estos trayectos de aprendizaje pude observar cómo se construían diversos referentes identitarios y se forjaban distintas representaciones culturales a partir de la música.

La música chocoana ha sido trabajada desde diferentes oídos, propósitos y trayectorias por varias agrupaciones que nacieron en Bogotá, como La Mojarra Eléctrica, quienes basan su sonido en la música tradicional, así como en distintas músicas y estilos foráneos : jazz, hip-hop, rock, entre otros.

Los intercambios de saberes entre músicos chocoanos y bogotanos que se dan en la ciudad, arrojan interesantes consideraciones acerca del proceso de representación y de formaciones identitarias que se manifiestan de manera particular en Bogotá. La ciudad se transforma entonces en una trama de interacciones, diálogos, segmentaciones, que suponen encuentros, diálogos, oposiciones y exclusiones, tal como apunta Francisco Cruces (2004).

Pienso en la ciudad como un espacio sonoro heterogéneo donde confluyen toda una serie de actores y prácticas, y sirve como caldo de cultivo idóneo para nuevas transformaciones en el transcurso de la chirimía. El repertorio de los conjuntos de chirimía chocoana se ha adaptado a diferentes formas y estilos musicales y su desarrollo está marcado por la convergencia de distintas culturas y sonidos: desde el Chocó mismo, espacio en el que se encuentran los dos litorales colombianos y en el que convergen toda una serie de culturas y presencias foráneas, hasta Bogotá, donde el espectro social es enorme y propicia nuevos encuentros interculturales que resignifican las prácticas musicales.

Las tradiciones musicales siguen un curso en el que constantemente se van redefiniendo y transformando y obedecen a unas circunstancias históricas que influyen en su percepción dentro de la sociedad. En la ciudad se forman ciertos senderos que contienen valoraciones sobre el oficio musical y sobre la posición en la ciudad en torno a dichas prácticas, que como anota Ruth Finnegan: “conforman entornos en los que se podía forjar relaciones, compartir intereses, y lograr una continuidad de sentido en el contexto de la vida urbana” (Finnegan, 2001: 449).

Bogotá, sus calles, sus trancones y transmilenios, sus torres y casas con techos de zinc, sus parques y ríos, su gente, es el teatro donde se representan nuevas obras musicales basadas en las músicas tradicionales. La chirimía chocoana es un actor protagonista en este desfile de apropiaciones y representaciones, desfile que, como en una comparsa, contemplan distintos sujetos que lo significan y otros que lo representan y apropian, logrando un carnaval de expresiones y significados.

Los intercambios culturales que se dan en Bogotá a través de la música chocoana producen identidades, transmiten distintos saberes y, a su vez, estos saberes fomentan distintos consumos y formas de percibir las múltiples interacciones entre distintos sujetos en la ciudad. El reto del estudio de las músicas urbanas recae en entender los fenómenos de significación de una sociedad diversa, plural en donde la representación y la “voz” de las expresiones artísticas reflejan varias esferas de la vida social.

¿Qué tanto cambian las músicas tradicionales en la ciudad?, ¿qué hace que estos grupos escuchen y se interesen por las músicas colombianas?, ¿en qué espacios se mueven estas músicas?, ¿qué referentes de identidad encontramos en los procesos musicales de estas agrupaciones?

## **Acercamientos callejeros a la chirimía chocoana**

La denominación de la chirimía se ha heredado de la del conjunto musical de tipo popular integrado por dos aerófonos (chirimías) del tipo de oboe y de un tamboril de doble parche. Estos instrumentos eran de empleo obligatorio en los acontecimientos de orden militar de los escuadrones del ejército español de los siglos XVI y XVII y, al mismo tiempo, formaban parte obligada de los efectivos instrumentales que participaban en la interpretación de los repertorios litúrgicos de muchas iglesias españolas (Bermúdez, 1985). En el Chocó la chirimía actual está integrada por el bombo o tambora de ancestro amerindio y por el resto de instrumentos de origen europeo, el clarinete, el redoblante y los platillos. Algunos conjuntos le adicionan el bombardino, especie de tuba pequeña. Los ritmos y melodías de chirimía expresan importantes tradiciones culturales y manifestaciones comunitarias en el Chocó, tradiciones que se han ido trasladando al paisaje urbano de Bogotá, y así crean a su vez otras expresiones y significados.

La siguiente experiencia etnográfica da cuenta de la manera en la que varios músicos bogotanos nos encontramos con músicos chocoanos, pertenecientes al grupo La Contundencia, agrupación quibdosená<sup>1</sup> liderada por Leonidas Valencia, “Hinchao”, que grabó su primer disco en 1995, en Bogotá, llamado *Fiesta san pachera*. En esta

---

<sup>1</sup> Oriunda de Quibdó, la ciudad capital del Chocó.



producción aparecen los temas “Hombre na’ ma” (conocida como “La arrechera”) y “Kilele”, que se convertirían en temas de preferencia para cierto público, incluidos algunos grupos bogotanos que estaban interesados en la música chocoana. Más adelante, en 1997, salió el disco *Con el hombre ajeno a la lata*, también grabado en Bogotá, que trajo consigo la presentación del grupo en varios escenarios bogotanos auspiciados por CREA, el proyecto gubernamental de cubrimiento nacional de presentaciones de artistas locales del Instituto Colombiano de Cultura. Más adelante, en Cali, se grabó el cuarto disco de la agrupación que, con el título *Fusión*, demuestra la variedad de estilos que combinó La Contundencia para consolidar su sonido.

Salimos con varios amigos un día de fin de semana a tocar por el centro de la ciudad. Nos reunimos seis músicos, y pretendíamos tocar música del Caribe colombiano con sus instrumentos tradicionales<sup>2</sup> en las calles y los sitios cercanos al teatro Jorge Eliécer Gaitán, donde suele pasar un gran número de transeúntes que muchas veces se detienen a escuchar un poco de música.

Después de tocar un par de horas decidimos movilizarnos a La Candelaria con el afán de encontrar otro público. Habíamos caminado unas cuantas cuadras y, para abreviar nuestro recorrido, tomamos la calle 21 con carrera 4ª. En este lugar se encuentran varios restaurantes del Pacífico, y un grupo de músicos estaba situado enfrente de uno de ellos, llamado El Imperio del Pacífico. Ese grupo estaba compuesto por miembros de La Contundencia, quienes estaban en Bogotá para realizar una presentación en el teatro Colón, junto a Los Gaiteros de San Jacinto. Junto a ellos se sentaba una señora negra, que vendía aguacates mientras el grupo tocaba.

Estuvimos escuchando, lo que de inmediato captó la atención de los músicos, quienes, imagino, no se esperaban a un grupo de jóvenes rolos<sup>3</sup> con instrumentos de la Costa Atlántica. Cuando terminaron el tema que interpretaban nos abordaron, se presentaron y después nos pidieron que tocáramos algo de nuestro repertorio. Inmediatamente nos dispusimos a interpretar una gaita.<sup>4</sup> Los músicos chocoanos miraban con atención y comentaban entre ellos nuestro “toque”. Noté especialmente cómo los bombardinos, Alexis Rentería y Darwin Gutiérrez, escuchaban con atención la función de la gaita macho, descifrando su rol de acompañamiento de la gaita hembra, que en esta música es la que lleva la batuta de la melodía.

---

<sup>2</sup> Los instrumentos caribeños son la tambora (semejante a la de la chirimía), el alegre y el llamador (dos tambores cónicos de origen afro), el guache (cilindro metálico con semillas) y las gaitas (flautas verticales de origen indígena).

<sup>3</sup> Rolo es un gentilicio coloquial con el que en otras regiones es nombrada la gente de Bogotá.

<sup>4</sup> Uno de los aires de la música de gaitas y tambores de San Jacinto, en la región Caribe. Los otros aires son la puya, el porro y el merengue.

Después de este tema tocamos otra gaita, esta vez con todo el grupo de chirimía acompañándonos. La amalgama de conjuntos musicales dio un interesante resultado sonoro. Intentaré reproducir algunos de los hechos más importantes de ese “toque” casual.

Los bombardinos se acoplaron muy bien en su papel de acompañantes de las melodías principales, y los clarinetes seguían pacientes los mandatos de la gaita hembra. Las percusiones se unieron a los golpes y acentos de los tambores, siempre sin opacar lo que nosotros ejecutábamos. Fue como un gran *jam*<sup>5</sup> en el que se saludaron la chirimía y la gaita, sin reñir en absoluto. Cuando se terminó la música, me asombré por la versatilidad y la facilidad de acople que tenían los músicos, ya que entenderse musicalmente con las gaitas no es cosa tan sencilla. En ese momento se evidenció la capacidad de acople que tiene la chirimía para asociarse con otro tipo de músicas; en este caso para entrelazarse con las tonadas de la gaita sanjacintera.

Otro de los aspectos que resaltaron en la jornada fue la especial atención por parte de los bombardinos a la gaita macho, para después emplear un rol similar en la interpretación. Es así como la música, para muchos de los intérpretes chocoanos, se aprende de oído, lo que fomenta de alguna manera la disposición por escuchar diferentes sonidos para después incorporarlos e imitarlos.

De esta manera, en una esquina del centro de la ciudad, en medio de ruidos y humaredas, de olores y sabores, en donde miles de personas se afanan por llegar a sus destinos, ocurrió una tarde de fin de semana un encuentro musical que vinculó a músicos chocoanos y bogotanos (rolos que representaban músicas de la Costa Atlántica). También, esta situación permitió ver a la ciudad como un escenario que propicia el encuentro de actores culturales, en donde la práctica musical se vincula a las dinámicas y entramados urbanos de Bogotá. La multiculturalidad de las grandes ciudades latinoamericanas se manifiesta en este caso por la expresión de sus habitantes en las calles. Esta experiencia consignó la interacción de varias identidades fusionadas a partir de la música.

En este espacio sonoro se reproducen ciertas músicas tradicionales que, desterritorializadas, conforman un complejo cultural provisto de otras significaciones (Deleuze y Guattari, 1980). Estas significaciones están ancladas en la práctica musical por parte de músicos que no nacieron en el territorio en donde tradicionalmente se realiza la música que interpretan, esta música se reterritorializa en las calles bogotanas y crea una nueva dimensión cultural que abre nuevos senderos de exploración artística y de identidad, tanto para los músicos practicantes como para el público bogotano

---

<sup>5</sup> Espacio de encuentro musical, en el que se improvisa sin tener un parámetro fijo.

que interactúa con ella. En este sentido, Cruces anota: “Lo específicamente urbano no parecería entonces ser la generación de sentidos locales sino, precisamente, la ligazón transterritorial de dichos sentidos con un ámbito cultural mayor (regional, nacional o internacional) del que la ciudad funciona como centro y donde se amalgaman y conviven una pluralidad de manifestaciones de corte cosmopolita” (Cruces, 2004).

En el sonido de los grupos ciudadanos que trabajan con músicas chocoanas se manifiesta fuertemente el componente de los estilos foráneos. Muchos de estos músicos han transitado por estilos que van desde el punk y la timba cubana hasta el hip-hop, lo que hace que en su propuesta musical se distingan varios de estos elementos. El estudio de las músicas tradicionales ha cohesionado trayectorias de vida que estaban significadas por diferentes experiencias musicales; la chirimía chocoana, como la cumbia y el porro sabanero, funcionan a manera de “embudo”, en el que se vierten diferentes sonidos e identidades que se negocian para darle sentido a un propósito de vida y a una apuesta estética.

La negociación se ve reflejada en el producto musical final: las músicas enmarcadas como “fusiones” son procesos que vinculan elementos tanto internacionales como locales, aspectos que se ponen en diálogo para buscar un resultado original.

Es importante resaltar que en este proceso los músicos de La Mojarra tienen como objetivo lograr un intercambio musical recíproco, en el que los “mojarros” llevaron material sobre escalas y armonías de jazz, y en el que aprendieron de oído los toques de chirimía chocoana. Estos intercambios consolidan y definen las trayectorias de aprendizaje, trayectorias que no son unidireccionales, sino que se anclan en la reciprocidad, aspecto mediante el que se comparten experiencias y se conjugan distintos significados musicales y culturales.

## **La Mojarra Eléctrica y Alfonso Córdoba, “El Brujo”: aprendizajes y comunidades**

A comienzos del año 2001 La Mojarra comenzó a forjar su propuesta a partir de las músicas tradicionales de las costas. El grupo estuvo conformado en un principio por Jacobo Vélez en el primer clarinete, Julián Chávez en el segundo, Tomás Correa en la tambora, Alejandro Montaña en el tambor alegre y en los platillos de latón (los de chirimía), Iván Zapata en el redoblante, maracas y llamador, Lucho Gaitán en la guitarra y Javier Pinto en el bajo.<sup>6</sup> Jacobo, Tomás y Julián venían de Cali, en donde ya habían estado en contacto con la música de marimba y las cumbias y porros del Atlántico. Del

---

<sup>6</sup> Además de los instrumentos de la chirimía (clarinete, tambora, redoblante, platillos), La Mojarra ha incluido también el alegre y el llamador, tambores de la región Caribe colombiana, y los instrumentos del rock.

lado de los bogotanos, Lucho Gaitán y Alejandro Montaña ya habían estado en varios proyectos, de los que se destacan RPN, banda punk en la que tocaba Montaña; Cabeza de Jabalí, con tendencia *hard core*, y Parche Funk, fueron algunas de las bandas a las que perteneció Lucho durante la década de los 90.

Jacobo Vélez ya había estado en Bogotá cuando estuvo estudiando música en la Universidad INCCA, entidad donde también se encontraban Lucho, Alejandro y Yassir Parra, quienes cursaron en esta institución varios semestres. Tomás Correa y Julián Chávez iniciaron estudios académicos musicales en la Universidad del Valle en Cali y, posteriormente, se trasladaron a Bogotá con el fin de hacer parte del movimiento de músicas tradicionales que se vivió en Bogotá a comienzos del siglo XXI.

Según Wenger es en la práctica donde se ponen en juego toda una serie de significados con relación a nuestros quehaceres cotidianos; donde se halla el sentido de compromiso con una actividad (Wenger, 1998/2001). Así, lo que me propongo demostrar aquí es la manera mediante la cual los músicos se inscriben en el aprendizaje de la chirimía.

Ahora bien, Wenger expone que el aprendizaje como tal desemboca en unas maneras de concebir y conformar nuestra vida cotidiana. A partir de estos procesos, forjamos una comunidad en la que se negocian significados mediante la participación en ella.

El aprendizaje debe ser entendido como objetivo y actividad fundamental alrededor de las prácticas musicales: “Las comunidades de práctica se pueden concebir como historias compartidas de aprendizaje” (Wenger, 1998/2001: 126). La chirimía chocoana sirve como elemento transversal que moldea las actividades musicales de estos grupos que, a partir de sus experiencias, “aprendiendo los toques”, exponen sus apropiaciones creativas fomentando e innovando nuevas manifestaciones sonoras.

La Mojarra conoció a Alfonso Córdoba, “El Brujo”, en el año 2004. El Brujo empezó a colaborar con ellos y, después de un tiempo de ensayos y trajines, realizaron un concierto en septiembre del 2004, en el bar Quiebra-Canto. Este concierto consolidó una relación de la que se desprenden varios hechos importantes para el tema de los aprendizajes. El contacto con el Brujo significó un momento importante en el transcurso musical de La Mojarra, así como para El Brujo representó su aparición en los escenarios bogotanos después de veintidós años.

El Brujo nació un 30 de agosto en Quibdó, en el año 1926. En ese entonces la actividad comercial entre Quibdó y Cartagena permitía la difusión de discos y músicas provenientes de las Antillas y el Caribe, que permearon los gustos y tendencias musicales de muchos músicos de la región. Este fue el ambiente en el que se crió el Brujo, quien en sus composiciones refleja tanto la música de chirimía como los sonidos del son chocoano. Estas piezas conformaron el repertorio de varios de los grupos

que integró, dentro de los que podríamos mencionar a los Los Negritos del Ritmo, Los Brujos del Son, La Banda de Alexis y la Orquesta de Clímaco Sarmiento.

Sin embargo, El Brujo también se ha dedicado a la orfebrería y a la joyería, actividades que en su momento lo llevaron a establecerse en las ciudades de Barranquilla y Cartagena. Más adelante, las composiciones, la voz y la trayectoria musical del Brujo llamaron la atención de Jairo Varela y Alexis Lozano, que pronto lo vincularon al grupo Niche y, posteriormente, a Guayacán Orquesta;<sup>7</sup> inició entonces una gira por varias ciudades del país, incluyendo por supuesto a Bogotá.

Julián y Tomás, segundo clarinete y bombo de La Mojarra, me presentaron a Alfonso Córdoba. Por ese entonces estaban planeando el concierto en Quiebra-Canto y habían acordado un encuentro para trabajar en algunas melodías y ritmos.

El Brujo llegó a la casa de Julián y Tomás acompañado de su esposa y se sentaron en la sala, yo me presenté y le conté que estaba realizando una investigación sobre la música chocoana, él me respondió con una sonrisa y me dijo: “Yo tengo muchas cosas que decir”. De esta manera nos dispusimos alrededor de él y comenzó una conversación que se prolongó durante dos horas.

Dentro de los muchos temas que abarcamos en la jornada, hablamos sobre la manera en la que se estaban reproduciendo los repertorios de chirimía en Quibdó y cómo veía a los grupos que, como la Mojarra, trabajan con la música tradicional bogotana. El Brujo señaló que lo que estaba pasando en Bogotá era importante, ya que se estaba tocando algo con una tradición arraigada y se estaba transmitiendo a la gente joven. Sin embargo advirtió que era necesario que la gente estudiara y conociera bien cómo se interpretaban los aires originalmente para poder establecer así experimentos y proponer otros horizontes.

Nos contó cómo él se había empapado de la música antillana que llegaba a Barranquilla y de toda la tradición que en Quibdó existe a partir de la chirimía, experiencia que lo hizo componer de otra manera: “Valiéndome de los dos ritmos”, en sus palabras (entrevista, 26 de junio, 2004). Esta experiencia cazaba perfectamente con las ideas de los primeros trabajos de Niche y Guayacán que incluían a la chirimía chocoana dentro de un marco musical salsero.

Ahora bien, la relación con La Mojarra se puede enmarcar dentro de una simbiosis musical que, para los miembros del grupo, ha significado el aprendizaje de nuevas canciones y nuevas formas de interpretación tradicionales, así como giros vocales para esos aires concretos. Estos aires a su vez han sido replanteados desde la concepción musical de La Mojarra Eléctrica, y le han presentado nuevos retos y derroteros musi-

---

<sup>7</sup> Fundadas por músicos chocoanos, Niche y Guayacán son las dos orquestas colombianas de salsa más exitosas y reconocidas. Muchas de sus piezas son inspiradas en los ritmos del Pacífico.

cales. Este intercambio musical se ha dispuesto desde el campo de la fusión musical, que va arrojando diferentes resultados en los que los ritmos y tonadas enseñadas por el Brujo se ubican en una arena diferente a la original.

Para El Brujo, compartir el escenario con La Mojarra Eléctrica, después de casi veintidós años de ausencia de las tarimas capitalinas, lo ha acercado a un público que presenta características distintas de las del público bogotano de veinte años atrás. Cuando El Brujo llegó a la capital la música chocoana era con frecuencia asociada a las músicas de la Costa Atlántica, a los porros y las cumbias.

Por otro lado, lo que sí ha dado un giro muy interesante a nivel de representación es la mirada que tiene el público cuando El Brujo se acerca a la tarima a tocar con los mojarros. En el bar Quiebra-Canto, el mes de octubre del año 2004, El Brujo se presentó por primera vez con ellos. Después de que el grupo interpretara algunas canciones, finalmente Víctor Hugo presentó al maestro, resaltando su trayectoria musical y lo halagados que se sentían de poder compartir el escenario con un músico de su nivel e importancia.

El público asistente los recibió con un aplauso efusivo, comprendiendo la relevancia del hombre que se acercaba al micrófono. En ese momento El Brujo era percibido como un hombre de saber, que en cierta medida legitimaba la música que estaba presentando La Mojarra, legitimaba su carácter de “folclor”. Era la cuota tradicional del grupo de fusión. Se valoró la aparición del maestro en la tarima, el escenario era el marco dentro del cual se presentaba esa relación, sin embargo pocos sabían que Alfonso Córdoba no había actuado en Bogotá durante muchos años y menos que alguna vez estuvo relacionado con el grupo Niche y Guayacán. El Brujo “hechizó” al público presente y después de tantos años sus conjuros todavía cautivaron al público de la fría capital.

## **Contactos interculturales: encuentros musicales**

Para los músicos, las calles se convirtieron en el espacio por excelencia para exponer sus experiencias en el aprendizaje de las músicas tradicionales y difundir sus oficios, ya que varios transeúntes interesados los contrataban para sus fiestas privadas, con lo que se conseguían algunos pesos para el día. Los diversos y complejos fenómenos que se dan en Bogotá reflejan el creciente proceso de urbanización.

Entiendo este proceso no solo como crecimiento físico de la ciudad, sino también, y fundamentalmente, como la incidencia en los complejos cambios de estilos de vida que surgen como efecto del impacto de la ciudad en la sociedad.

Bruno Nettl (1980) llama la atención sobre la manera como la música es percibida por la comunidad en la que está inmersa; una de sus preocupaciones radica en cómo la comunidad percibe su contexto sonoro. Identificar los conceptos y prácticas

acerca de la música se convierte en un objetivo fundamental en la labor investigativa etnomusicológica.

La forma en que la gente recibe las propuestas de los grupos de fusión bogotanos refleja y crea nuevas maneras de percibir varios aspectos (lo nacional, lo local), así como a nosotros mismos, ya que se forjan preferencias o estilos particulares. Las representaciones que se perciben en esta dinámica guardan significados diversos, importantes en la nueva conceptualización de la chirimía.

Esto no ha variado mucho con el paso del tiempo: en una presentación de La Mojarra en el bar Tantra, ubicado en la calle 94 con carrera 15, en el norte de Bogotá, decidí pasar un pequeño cuestionario a los asistentes de esa noche decembrina del año 2004. Cuando les pregunté a qué les sonaba La Mojarra Eléctrica, que ese día se presentó con El Brujo, la mayoría de la gente decía que lo primero que se le venía a la cabeza era “la playa y el Caribe...” Como en el caso del anterior concierto de La Mojarra, en el que algunos de los asistentes bailaban los aires de chirimía como si fueran cumbias. Al respecto, Lucho Gaitán comenta:

... por ejemplo, cuál es la concepción normal de una persona, oye una chirimía y de una dice que es una papayera... Después de que tocamos con Sidestepper, los manes dijeron que nosotros éramos una papayera virtuosa, ese es el concepto del común de la gente que no está acostumbrada a distinguir la diferencia entre una banda sabanera o un grupo de sanjuanero, o cualquier banda de pueblo, pero el estilo, el ritmo, las características que tiene la chirimía son únicas en el mundo; obviamente si ve la del Tolima pues también (entrevista, 5 de septiembre, 2004).

Las representaciones con las que se suele asociar a la chirimía chocoana en Bogotá están ligadas a una visión de lo “caliente”, fiestero y alegre, en ellas la sensualidad y la desinhibición del cuerpo juegan un rol importante en la concepción de la música. Por otro lado, la chirimía también tiene la connotación de “bulliciosa”, de manera que las características de la fiesta adquieren carices negativos. Lo negro en la música chocoana es resignificado en el trabajo de La Mojarra Eléctrica, agrupación que desde la perspectiva anteriormente descrita integra sonidos cosmopolitas que obligan a que la connotación de “vulgar” se matice.

Para cierto público bogotano la diversidad cultural del país representada junto con otros referentes culturales extranjeros puede ser reconocida más fácilmente, y los grupos de fusión contribuyen a este reconocimiento, que sin embargo no enmascara significados despectivos históricos y culturales.

De otro lado tenemos que analizar la expresión en las calles del centro de Bogotá como experiencia que configura la propuesta musical del grupo. La “necesidad de meter otros instrumentos, porque nos criamos en la ciudad”, dice mucho de los contextos urbanos en donde se reúne toda una gama de ofertas musicales, músicas

extranjeras y nacionales, sonidos globales y locales que finalmente señalan el panorama de ciudades como Bogotá.

Tenemos varios procesos que nos hacen pensar en las diferentes formas de buscar una identidad basada en la diversidad propia de las ciudades. La ciudad es leída como centro de contacto entre sonidos locales y globales que, bajo el nombre de fusión, desterritorializan y proveen de nuevos sentidos sus propósitos musicales.

### **Compromisos, empresas, repertorios**

Wenger (Wenger, 1998/2001: 100) señala tres características que definen a una comunidad de práctica: compromiso mutuo, empresa conjunta y repertorio compartido.

Como compromiso mutuo se pueden definir todas aquellas acciones para que la participación en comunidad sea posible y en ella se den ciertas relaciones entre sus miembros para cumplir sus objetivos (Wenger, 1998). Para el caso de la comunidad practicante de la chirimía chocoana se pueden detectar dos compromisos importantes. En cuanto a los músicos en Bogotá, el compromiso está mediado por la investigación de los ritmos tradicionales. Esto lleva a prestarse información necesaria para los aprendizajes, como videos, grabaciones y grabaciones de campo.

Para los músicos chocoanos, uno de los compromisos radica en difundir la chirimía chocoana en todo el país. Que la gente la conozca. Este compromiso es producto de la impresión de que los ritmos de la chirimía chocoana son poco conocidos, sobre todo en el interior del país. Al respecto, Leonidas Valencia apunta: “Las chirimía es una música que no es tan conocida en el país, entonces nos ha tocado la ardua tarea de promocionar nuestros aires y difundirla [...] ya la hemos metido en el Pacífico mismo, y en ciudades como Bogotá y como Medellín” (entrevista, 10 de octubre, 2004).

La aparición de otros instrumentos, así como de diferentes maneras de orquestar y arreglar la música chocoana es una forma de “fusionar” los elementos tradicionales con la intención de difundir, expandir e insertarlos en esferas más comerciales y de reconocimiento de otros públicos. De nuevo “Hinchao” afirma: “Tenemos la chirimía antigua que es la tambora, el redoblante, los platillos y los clarinetes, más lo que fusionamos con el piano y el bajo y lo orquestado que es el bombardino, los saxofones y a veces guitarras [...] trompetas, entonces la hemos orquestado más para que la entiendan en el resto del país” (entrevista, 9 de octubre, 2004).

La Mojarra Eléctrica es un grupo que se está re-inventando constantemente, y su intención de proponer a partir de lo tradicional, pero con los ingredientes modernos, es un compromiso para los integrantes de la banda. A partir de su trabajo se pueden evidenciar varios comportamientos y actitudes, definiciones y re-definiciones, negociación de identidades, cambiantes en todo momento, pero llenas de importantes y diferentes significados.



Es así como se conforma la base de fusión a partir de la cual trabaja La Mojarra Eléctrica: manteniendo una mirada a las músicas tradicionales de Colombia, pero a la vez incluyendo una propuesta creativa que vincula otros instrumentos, con los que ya trabajan desde sus experiencias musicales previas.

Como empresa conjunta se encuentran los trabajos que la comunidad elabora y por los que desarrolla su práctica. Estos trabajos frecuentemente son definidos desde estructuras externas a las de la comunidad de práctica en sí (Wenger, 1998/2001).

Las industrias culturales, ayudadas por la expansión de los medios de comunicación, han colaborado en construir estas empresas. Esto se demuestra en las producciones discográficas, tanto de los grupos en Bogotá como de los grupos chocoanos, y resulta claro que para los músicos el disco es uno de los logros más importantes de su quehacer.

La Mojarra Eléctrica lanzó a mediados del año 2003 su álbum *Calle 19*, grabado en los estudios Audiovisión y con la producción a cargo del grupo. Este trabajo contiene dos temas del repertorio tradicional de chirimía: “Parió la Luna”, composición de Antero Agualimpia, y “La palma de chontaduro”, tema de Miguel Vicente Garrido. También se encuentran en esa producción varios cortes que parten de la base de ritmos chocoanos, estos son: “Bandeja con pollo”, con la base rítmica de un levantapolvero, y “María del Rosario”, un porro chocoano. Así mismo, el disco contiene varios temas con ritmos de la Costa Atlántica, como: “Puya entera”, “Fandango”, “Paticuá”, “Cienpiés” y el conocido “Plinio Guzmán”, obra del maestro Lucho Bermúdez.

En el primer semestre del año 2005 la Mojarra preparó su segunda producción, en la que de nuevo aparecen temas del repertorio chocoano y otros inspirados en sus aires y melodías. Junto a ellos están algunos otros inspirados en los conjuntos de marimba de chonta y ritmos de la Costa Atlántica. En este trabajo La Mojarra también ha querido valerse de algunas secuencias y *beats* electrónicos que colocan un rumbo nuevo en la construcción del sonido mojarrero. De otro lado, el grupo ha vuelto a tener cambios en la percusión; Andrés Zea reemplazó a Richard Arnedo en la batería.

Como repertorios compartidos se encuentran los recursos de una comunidad para llevar a cabo las negociaciones de significado. Los repertorios son un haz de comportamientos, actitudes, representaciones y aspectos que se han construido, han sido modificados en la práctica y que forman parte crucial de su labor cotidiana (Wenger, 1998/2001: 110). Este aspecto tiene una directa implicación con lo que llamamos “identidad”. En efecto, las identidades, para Etienne Wenger, se forjan a partir de una experiencia en la que la esfera social y la esfera individual se ven comprometidas. Julián Chávez comenta sobre estas negociaciones: “Empezamos [en el año 2001] tocando folclor. La cumbia, el currulao, los porros, pero tuvimos la necesidad de meter nuevos instrumentos porque nos criamos en la ciudad, escuchando música moderna

y electrónica. Por eso, apareció el bajo y la guitarra para dar un nuevo sonido” (*El Tiempo*, 2003).

Jacobo dice acerca de la conformación y la instrumentación en el inicio del grupo: “Entonces empezamos a hacer cosas con ese formato y al principio se llamaba Mojarra cuando tocábamos en la calles [...] y cuando llegó el bajo, pues Mojarra Eléctrica [...] Realmente fue una cosa muy simple” (entrevista, 16 de junio, 2004).

Es importante resaltar que la expresión de estos ritmos se dio en el ámbito de las calles bogotanas, pero el toque “urbano” lo da la incorporación de los instrumentos eléctricos.

## Identidades y prácticas

Wenger relaciona los procesos de construcción de identidades con la práctica y la formación de comunidades, y enuncia cuatro procesos claves a la hora de relacionar las prácticas y las identidades (Wenger, 1998/2001: 187): la experiencia negociada del yo, la afiliación a comunidades, las trayectorias de aprendizaje y los nexos de multi-afiliación. En una sección anterior comenté las trayectorias de aprendizaje.

La experiencia negociada del yo se da en el campo de la pertenencia y la participación en comunidad, y en él se define, en gran parte, el estandarte identitario que reconstruye. Es a partir del compromiso con este propósito cultural, con esta empresa musical, que la expresión moldea un tono distintivo, orientado por un colectivo compuesto por varias identidades y polifonías.

Rossana Reguillo apunta a propósito de las identidades de los y las jóvenes: “las identidades juveniles van a buscar y encontrar en los ‘otros’, la posibilidad de reconocerse en un ‘nosotros’ que afirme la identidad individual y al mismo tiempo opere como el núcleo de las certezas compartidas” (2000: 46).

Varios de los integrantes de la Mojarra Eléctrica estudiaron en Cuba, y esta experiencia fue de gran importancia en la valoración de su actividad musical posterior. Lucho, Jacobo y Alejandro, fundadores del grupo, vivieron cerca de tres años en la isla. En este proceso ellos profundizaron en la teoría musical, sobre todo en lo que concierne al jazz y los ritmos afrocubanos. Este aprendizaje sería fundamental en la concepción de la propuesta de La Mojarra Eléctrica. En ese proceso, y alrededor de estos aprendizajes, ocurrieron ciertas situaciones que desentrañan consideraciones identitarias. Lucho Gaitán, guitarrista del grupo, relata su experiencia de esta manera:

Ese choque es tenaz [en el momento en que llegó a la isla], porque es llegar a otro país y ser colombiano e ir a prepararse y buscar información y ser un americano en la música, yo toqué y ellos me dijeron, tú eres americano, claro, yo toqué rock, toqué funk [...] Tocá [sic] algo allá de tu tierra [le decían a Lucho] y qué totazo duro... O sea una falta de identidad, si uno revisa su proceso pues uno es un ser urbano, criado

en los andenes, en la calle. Nada de río, uno oye rock desde pequeño, ni siquiera la salsa [...] tuvimos un proceso distinto al de mis compañeros de Cali, ellos estuvieron más cerca de la salsa, porque yo vine a escuchar salsa en Cuba, que me pasaba por el lado... se oía *latin jazz*. Nosotros venimos de un proceso distinto, conocemos cosas distintas, entonces es lo que yo me llevo en los bolsillos siempre. Yo no me puedo quitar mi experiencia del rock, de Primus, del punk, es otro crecimiento y es difícil llegar a otra parte y descubrir que finalmente uno es un gringo y ahí es donde yo veo cómo la música se exporta al mundo fácil, cómo podría pasar con cualquier pueblo (entrevista, 5 de septiembre, 2004).

A partir de lo anterior se pueden descubrir varias cosas. Por un lado, el estar inmerso en la vida musical cubana alertó a Lucho Gaitán sobre el trayecto permeado de influencias extranjeras que había imperado en su práctica musical hasta entonces. Como he mencionado en apartes anteriores, es en la relación con los otros que reconocemos nuestra identidad. Ocurrió lo que se había mencionado antes, la sensación de “que se toca como un gringo” hace reflexionar acerca de la identidad musical que portamos, pero también de nuestras posibilidades de renegociar esa identidad.

Este hecho hizo que se creara un interrogante por las “músicas de acá”, que se permitiera mirar las posibilidades de la música colombiana, que a la postre conforma la piedra angular a partir de la cual se crea La Mojarra Eléctrica. Esta situación está enmarcada dentro de la *experiencia negociada del yo*, proceso que genera la pertenencia y afiliación a comunidades, a partir de la puesta en escena de distintos significados.

La afiliación de comunidades es el mecanismo mediante el cual se garantiza la continuidad de las prácticas, factor desencadenante de identidad, por medio de la pertenencia y la participación en comunidad (Wenger, 1998/2001: 190). En este sentido la ciudad hace que la gama de ofertas de afiliación a diferentes posturas sea bastante extensa; la gran oferta de posibilidades identitarias puede obligar al individuo a creer que carece de un sentido de pertenencia que contraste con otras identidades.

La identidad en la práctica se define en sociedad, pero no sólo porque es cosificación en un discurso social del yo y de categorías sociales, sino también porque se produce como una experiencia viva de participación en comunidades concretas. Lo que las narraciones, las categorías, los roles y las posiciones llegan a significar como experiencia de participación es algo que se debe encontrar en la práctica (Wenger, 1998/2001: 188). Entiendo en este caso la cosificación como mecanismo que pone en juego un concepto de la identidad que se materializa en prácticas subsecuentes. A través de la práctica condensamos nuestros conceptos acerca del oficio que hacemos y les damos sentido a nuestras actividades y quehaceres cotidianos.

Las prácticas cotidianas, los oficios y las actitudes con las que abordamos nuestro quehacer diario esbozan nuestras tendencias identitarias y nuestras afilia-

ciones a grupos sociales. Por tanto, pretendo a partir de la música distinguir ciertos aspectos de identidad que están atravesados por las prácticas y la conformación de comunidades. Al respecto afirma Wenger: “Hacer identidad consiste en construir los significados de nuestra experiencia de afiliación a comunidades sociales” (Wenger, 1998/2001: 183).

Para el caso de La Mojarra Eléctrica, la búsqueda de sonido propio estuvo teñida por la experiencia de tocar en las calles: la percusión y los instrumentos melódicos (tambores, clarinetes, etc.) fueron los instrumentos que se llevaban a las calles y parques, actitud que afianzaba los fundamentos de interpretación tradicional por parte del grupo. En este contexto se consolidó la primera etapa de afiliación a una comunidad. Sin embargo, la llegada de los instrumentos eléctricos, como el bajo y la guitarra, fue el paso decisivo para la articulación de la propuesta de La Mojarra. Jacobo Vélez, director y clarinetista del grupo, es claro al manifestarlo:

Lo que sucede en todo este problema es que son varias culturas en una sola. Entonces lo que tratamos de hacer con La Mojarra es precisamente eso... eso es lo que logra hacer un sonido, nosotros tenemos sonidos de acá, urbanos, rurales y si le metemos lo urbano se vuelve más global, si me entendés... o sea como una cultura más mundial (entrevista, 16 de junio, 2004).

La música de chirimía se reconstruye en el nuevo contexto urbano en un proceso palpable y vertiginoso que se mueve de acuerdo a los espacios y escenarios en los que se reproduce. Es necesario comprender que el interés suscitado por algunos temas de chirimía implica una construcción de sujetos anclada en la exposición global de músicas del mundo, una revisión cada vez más influyente de las músicas locales y una posición cultural que le da campo a la aparición de dichos fenómenos.

Por otro lado las identidades también pueden ser entendidas, desde el punto de vista de Wenger, como eje articulador del campo subjetivo y la participación social. En esta vía Francisco Cruces afirma que:

... la música es un instrumento fundamental en la construcción moderna de la esfera íntima y de los mundos intersubjetivos, semánticamente densos, en que los que se edifica y repliega el individuo, a través de la organización del tiempo, de la acción, de los vínculos y el espacio personal mediante modalidades subyacentes de escucha (Cruces, 2004).

Así mismo surgen nexos de *multi-afiliación*, en un proceso en el que se pone de manifiesto la pertenencia a la nación con relación a los referentes musicales. Más adelante, Lucho también afirma:

... cada cual es libre de agarrar lo que le parezca, no por ser colombiano tiene que coger esta onda... no me parece, yo me fui por este camino porque me apasiona la

música afro, me gusta el cuero, el ritmo y me gusta la música de negros. El funk, el blues, el jazz me gusta, es algo con lo que me identifico... Y ¿por qué no buscar aquí si hay tanto? (entrevista, 5 de septiembre 2004).

Las afiliaciones identitarias posteriores parten de una elección en la que el cuestionamiento de nuestras experiencias y contextos obliga a sumergirnos en distintos universos musicales más cercanos geográficamente, pero que implican el descubrimiento de otros saberes y personas.

## Consideraciones finales

El trabajo de grupos de fusión como La Mojarra Eléctrica comprende una nueva manera de oír e interpretar las tradiciones, que demuestra que estas no son estáticas ni se quedan anquilosadas en el tiempo. Bogotá presenta una gama extensa de sujetos, etnias y comunidades que se ve plasmada en la música llamada “fusión, fenómeno que refleja la diversidad de la ciudad”.

La identidad, entendida como “posición”, es en síntesis una “elección” que realiza el individuo inmerso en una comunidad, en donde la práctica da lugar a diversas negociaciones de significado. Para el caso de la comunidad de práctica de chirimía chochoana, esta práctica representa un compromiso con al aprendizaje de la música tradicional, una motivación creativa y una apuesta innovadora, que le da forma a su propuesta sonora.

No podemos olvidar que la música como acción comunicativa y facilitadora de relaciones sociales propicia el encuentro con diferentes sujetos y comunidades culturales. En este sentido los contextos musicales adquieren un carácter político: las representaciones y afiliaciones identitarias conforman posiciones culturales y sujetos sociales visibles.

Los diferentes encuentros que se dan en torno a los aprendizajes de músicas como la chirimía chochoana crean sujetos conscientes de su actividad que, muchas veces, adquieren un compromiso con la comunidad, buscando la expansión y multiplicación de los saberes adquiridos.

El intercambio recíproco de conocimientos valora a ese “otro”, provisto de saber y conocimiento, con el que se comparte y se aprende, con el que se crean lazos sólidos, lazos duraderos que nutren intenciones y emociones y que alimentan melodías y ritmos, clarinetes, bombos y platillos.

## Bibliografía

Bermúdez Egberto. 1985. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Cruces, Francisco (ed.). 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Cruces, Francisco. 2004. "Música y ciudad. Definiciones, procesos y perspectivas". En *Trans*, 8. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans1/nattiez.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans1/nattiez.htm), consulta realizada el 18 abril de 2006.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1980. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.
- El Tiempo*. 2003. Entrevista a Julián Chávez, clarinetista de La Mojarra Eléctrica, 26 de junio.
- Finnegan, Ruth. 2001. "Senderos en la vida urbana". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- La Mojarra Eléctrica. 2001. *Calle 19*. Disco compacto. Audiovisión.
- Menanteau, Álvaro. 2003. "Hacia una redefinición del término 'fusión'. Fragmento de la ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología". Inédito.
- Nettl, Bruno. 1980. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Reguillo, Rossana. 2000. "El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles". En *Nómadas*, octubre, 13: 40-55.
- Signorelli, Amalia. 1999. *Antropología urbana*. Barcelona: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Wenger, Etienne. 1998/2001. *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

## Testimonios orales

- Córdoba, Alfonso, compositor y cantante, entrevista, 26 de junio de 2004, Bogotá.
- Gaitán, Luis, guitarrista de La Mojarra Eléctrica, entrevista, 5 de septiembre de 2004, Bogotá.
- Valencia, Leonidas, compositor, bombardinero y director de La Contundencia, entrevista, 9 de octubre 2004, Quibdó.
- Vélez, Jacobo, clarinetista y director de la agrupación La Mojarra Eléctrica, entrevista 26 de junio de 2004, Bogotá.

# Los gaiteros de Bogotá. Una perspectiva sobre el trasplante musical de la gaita a la capital

Juan Sebastián Rojas E.\*

## Resumen

Durante la primera década del siglo XXI la música tradicional de gaitas y tambores, originaria de la Costa Atlántica colombiana, protagoniza un importante trasplante musical que tiene como destino Bogotá. Así, la cotidianidad de la capital colombiana es intervenida por la presencia de la música de gaita, hasta que esta se asienta con fuerza en la ciudad.

Este fenómeno inició atrás en el tiempo, desde mediados del siglo XX, cuando artistas como Lucho Bermúdez y Los Gaiteros de San Jacinto comenzaron a visitar a Bogotá y adquirieron renombre nacional. En la década de los 90, Totó la Momposina y Carlos Vives consiguieron fama internacional y visibilizaron la música de gaita a una escala global. Y hacia finales de siglo se consolidó una importante migración de gaiteros, sobre todo sanjacinteros, hacia la capital de país.

Esto suscitaría una variedad de fenómenos tanto musicales como culturales, económicos y sociales. Se iniciaron fuertes procesos de apropiación por parte de un sector de músicos bogotanos, lo que comenzó a generar nuevas propuestas estéticas, así como una serie de transformaciones identitarias, contradicciones y relaciones interculturales. De esta forma, tanto gaiteros bogotanos como costeños comenzaron a convivir en este nuevo y mutuo seno urbano que es Bogotá.

Desde hace diez años la capital de Colombia ha vivido un fuerte incremento en la actividad musical relacionada con las tradiciones musicales de la Costa Atlántica. De estas tradiciones, la primera que logró una amplia visibilización fue el complejo musical de gaitas y tambores, del cual muchos de sus principales intérpretes residen actualmente en Bogotá. A la par, muchos jóvenes músicos bogotanos se han visto involucrados en el aprendizaje y la práctica de esta música. Hoy día podemos hablar de una población de varios cientos de aprendices y músicos gaiteros<sup>1</sup> residentes en

---

\* Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

<sup>1</sup> El término “músico gaitero” se refiere no solo a los ejecutantes de las gaitas sino también a los tambores y cantantes de los grupos de gaitas.

Bogotá, por lo menos seiscientos entre costeños y cachacos. De la misma forma, el público consumidor de esta música se puede contar por decenas de miles.

El presente artículo trata de cómo se generó este trasplante. En primer lugar, haremos una sucinta explicación sobre lo que es la música de gaita. Después veremos cómo se dieron las primeras migraciones de la música costeña<sup>2</sup> hacia la capital, tratando el tema de las orquestas de música tropical y de la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto.<sup>3</sup> Seguidamente, se explicará cómo esta música resulta inscrita dentro del marco de la globalización y la forma como se logra su difusión a través de los medios de comunicación masiva. También veremos cómo surgen nuevas dinámicas socioculturales y musicales en la ciudad de Bogotá gracias a la llegada de la tradición gaitera. Así mismo, indagaremos sobre el fenómeno emergente de la “fusión musical” con estas músicas tradicionales. Finalmente, veremos cómo algunas dinámicas identitarias cambian de acuerdo con los nuevos fenómenos sociomusicales que están ocurriendo en Bogotá.

## La música de gaita

El conjunto de gaitas y tambores se ubica en la Costa Atlántica colombiana. Sobre todo es en la ciudad de Cartagena (Bolívar) y en los municipios de San Jacinto (Bolívar), Ovejas (Sucre), San Onofre (Sucre) y Guacamayal (Magdalena) y sus zonas aledañas donde existe una tradición gaitera más fuerte y reconocida. El formato de seis músicos que describiremos a continuación es el corriente desde la segunda mitad del siglo XX: una gaita hembra, una gaita macho, una maraca, un tambor alegre, un tambor llamador, una tambora, el canto solista y los coros.

Las gaitas son flautas fabricadas con cañas sacadas del corazón del cardón (un cactus), con cabeza de cera de abeja mezclada con carbón vegetal y una boquilla de pluma de pato (Abadía, 1983: 234-35). Miden entre 80 y 90 cm (Bermúdez, 2004). Su origen es indígena, y aunque no se sabe con exactitud de qué etnia provienen sí es bien conocido su uso entre los actuales zenúes de Córdoba y Sucre, y entre los kogi y kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta. En el conjunto de gaitas, estas son tocadas ceremonialmente en pareja. La gaita hembra tiene cinco orificios y se toca con las dos manos, mientras que la gaita macho tiene uno o dos y es tocada simultáneamente con una maraca. Esta última es fabricada a partir de un totumo y se rellena con semillas de chuira (Garzón, 1987: 82).

---

<sup>2</sup> Por “música costeña” se entiende la música originaria de la región de la Costa Atlántica colombiana, la cual comprende no solo la franja costera sino inmensas áreas interiores, algunas bien alejadas del litoral.

<sup>3</sup> Este artículo fue redactado antes de la premiación de los Gaiteros de San Jacinto con el Grammy Latino 2007.



Los tambores son de dos tipos: los de percusión manual y los de percusión con baquetas. Hay dos tambores de percusión manual en el conjunto: el tambor alegre y el tambor llamador. Estos son dos tambores cónicos, de un solo parche de cuero de venado o chivo, de sistema de afinación por cuñas y fondo abierto. El primero es más grande que el segundo: mide de 60 a 70 cm de alto por 30 a 40 cm de boca, mientras que el llamador mide de 33 a 40 cm de alto por 27 a 33 de boca. La tambora es el tambor más grande de este formato y se percute con baquetas. Es un tambor cilíndrico de dos parches, también de chivo o venado, y de sistema de tensión por aro y cuerdas. El diámetro de su circunferencia puede ser hasta de 45 cm, y tiene hasta 50 cm de largo.

La música que interpreta el conjunto de gaitas es música de fiesta. Esta es una música para bailar y hay aires rápidos: el merengue y la puya (120-160 bpm),<sup>4</sup> y aires lentos: la gaita corrida, la cumbia y el porro (70-90 bpm). Existen temas cantados y también temas instrumentales.

## Las migraciones físicas y sonoras de la gaita

El trasplante de la tradición musical de gaita a la ciudad de Bogotá no habría sido posible de no haber existido otras músicas costeñas que décadas atrás penetraron también las pautas de consumo de los bogotanos. La muy importante primera llegada de la música de la Costa Atlántica a la ciudad se dio en 1943, cuando Lucho Bermúdez y su Orquesta del Caribe la visitaron por primera para realizar una serie de presentaciones en el Club Metropolitano, recibiendo una acogida sin precedentes para una agrupación de su estilo (Wade, 2002: 154-5).

Sabemos que la sociedad bogotana de esa época era una muy clasista y racista. La tolerancia hacia manifestaciones artísticas regionales o provenientes de estratos sociales más bajos era prácticamente inexistente. ¿Cómo fue que una orquesta cartagenera, con todo su repertorio de porros y cumbias, logró hacer mella de esa manera en el imaginario de los bogotanos? La respuesta es sencilla si se considera que el porro de Lucho Bermúdez, tal y como él mismo lo manifestó, estaba “vestido de frac”. Si bien los ritmos y muchos de los temas por él interpretados tenían su origen en formas de la música tradicional de la Costa Atlántica, estaban adaptados al formato de música comercial por excelencia en esa época: la orquesta (Bermúdez, 2003). Este hecho cambiaría para siempre las estructuras auditivas de los bogotanos, acostumbrándolos en cierto grado a la sonoridad de la música de la Costa Atlántica.

---

<sup>4</sup> La expresión “bpm” quiere decir *beats per minute* (pulsos por minuto) y se refiere a la velocidad o “tempo” con que se ejecuta la música.

Por otra parte se dio un proceso paralelo, aunque no tan masivo, en el cual la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto surgió del anonimato local de un pueblo metido en las entrañas de los Montes de María para proyectarse como una de las agrupaciones “folclóricas” más importantes del país, con residencia en Bogotá. Esta misma agrupación sería el semillero de los futuros vástagos gaiteros que hoy se encuentran haciendo su música en las polvorientas calles de la capital colombiana.

Esta historia comienza en 1954 (García Usta y Salcedo Ramos, 1994: 165), cuando el maestro Manuel Zapata Olivella recorría los pueblos de la Costa Atlántica buscando talentos para la conformación de la famosa compañía folclórica que dirigió junto con su hermana Delia por más de treinta años. Fue en estos vericuetos que se topó en San Jacinto con la figura de Miguel Antonio Hernández, más conocido como “Toño” Fernández, director de Los Gaiteros de San Jacinto. La excelencia en la ejecución de la música, así como la picardía de los integrantes del grupo hizo que Zapata los incluyera inmediatamente en su compañía y en su exitosa primera gira nacional. Después de esta, los hermanos Zapata lograron conseguir patrocinio para el histórico viaje intercontinental de muchos conocidos artistas tradicionales de los litorales colombianos, como Roque Arrieta, Leonor González Mina, Julio Rentería, Madolia de Diego, Los Gaiteros y otros.

El viaje inició en 1956, duró dos años y según el maestro Julio Rentería (entrevista, 2004) se visitaron Puerto Rico, las Islas Azores, España, Francia, la Unión Soviética, China, Hong Kong, India, Afganistán, Pakistán, Italia y Alemania. En la década de los 60 la compañía siguió viajando, y cuenta Catalino Parra (García Usta y Salcedo Ramos, 1994: 69) que visitaron la Unión Soviética, Italia, Alemania, Francia y España. También se habla de una gira por Centro América que incluyó Panamá, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, El Salvador, México y Guatemala, y además Cuzco y Ecuador.

El apogeo del éxito comercial de Los Gaiteros comenzó cuando en 1968 representaron a Colombia en las Olimpiadas Culturales de México y regresaron al país con la medalla de oro. A partir de entonces, CBS sacó en más de diez años más de diez LP del grupo (Garzón, 1987: 98).

En la década de los 80 múltiples escisiones y discusiones internas terminaron con la separación del grupo original. Esto dio pie a la conformación de nuevas agrupaciones (Los Auténticos Gaiteros de San Jacinto y Gaiteros de San Jacinto Hermanos Lara) que dada la reconocida trayectoria de su grupo antecesor lograron penetrar el mercado bogotano, aunque de una forma muy reducida y puntual. Comenzaron a realizar giras anuales a la capital que cada vez fueron más extensas, y aunque finalmente Los Gaiteros (“Los Auténticos...”) se quedaron a vivir en Bogotá desde 1992 (Plata Vásquez, entrevista, 2004), no existía nada similar a un auge de proporciones

considerables. Se trataba de *un grupo* que si bien era famoso y conocido, no tenía una audiencia masiva.

## El fenómeno global de la gaita

La influencia de las industrias culturales y los fenómenos globalizantes constituye la coyuntura histórica que finalmente daría a la música de gaita el impulso necesario para que se masificara, primordialmente en la ciudad de Bogotá.

Dada la creciente globalización del mercado cultural a partir de los años 80, surge el movimiento de la *world music*, el cual busca comercializar y visibilizar las músicas tradicionales de diversas partes del planeta. Es un clásico ejemplo de industria cultural en la que valores regionales y “periféricos” son reivindicados a nivel mundial y puestos a la misma altura comercial (o incluso superior) que artículos de consumo cotidiano de la sociedad dominante occidental (cfr. García Canclini, 2000). Es lo que Néstor García Canclini llama el fenómeno de la “exotización”, cuando la apertura de fronteras ha hecho que empecemos a conocer y valorar los bienes materiales e inmateriales de las diferentes culturas del mundo por su factor de diferencia con lo nuestro (2000: 85-90).

Desde esta perspectiva global, dos artistas colombianos introdujeron en el imaginario nacional e internacional la música de gaita. Uno de ellos pertenece a la cultura pop internacional y el otro al movimiento de la *world music*. Ellos son Carlos Vives y Totó la Momposina.

Ella fue la primera. Aunque ya era conocida en el movimiento de la *world music*, su disco *La candela viva* (1992) condujo su carrera artística a un éxito sin precedentes. El formato tradicional de gaitas y tambores hizo que la sonoridad del conjunto instrumental de Totó llegara a niveles de difusión nunca antes alcanzados. Gracias a su fuerte resonancia en el exterior Totó adquirió mayor renombre y reconocimiento en Colombia. De esta forma, gracias a un movimiento global, la música de gaita adquirió mayor fuerza de consumo dentro de las fronteras nacionales.

Carlos Vives lanzó en 1994 su disco *Clásicos de la provincia*, que rompió todos los records de ventas en el país y lo proyectó internacionalmente como un artista revelación del mundo del “pop tropical” (Wade, 2002: 278). En su grupo La Provincia estaban incluidos no solo el formato tradicional de música de acordeón (acordeón, guacharaca y caja), sino también el de rock (batería, bajo, guitarra) y además la gaita hembra. La gaitera, Mayté Montero, salió a relucir inmediatamente dentro la imagen y sonido del grupo. Esta inclusión de la gaita en una agrupación de “fusión comercial”, y no de música tradicional, hizo que se masificara de otra manera y fuera visibilizada en otros mercados y ámbitos sociales. El fenómeno de Carlos Vives, al contrario que Totó, se hizo primero fuerte dentro del país para después convertirse en un bien de consumo global.

Así se abonó el terreno para que la capital del país comenzara a cosechar su primera generación de gaiteros posmodernos. Ya la gaita sonaba en radio todos los días y la curiosidad hizo que la gente se remitiera a las presentaciones de los ya conocidos gaiteros de San Jacinto. Hacia 1994 los veteranos Auténticos Gaiteros de San Jacinto no daban abasto en la ciudad, y comenzaron a llegar jóvenes, sobre todo sanjacinteros, para suplir ese vacío en la oferta de músicos de gaita (Lara, entrevista, 2004; Plata Vásquez, entrevista, 2004). Paralelamente, los jóvenes urbanos se fueron interesando cada vez más por la interpretación, y encontraron en los gaiteros costeños a sus maestros. De la mano con este aprendizaje comenzaron a conformarse agrupaciones en Bogotá, unas de ellas de música tradicional y otras con una propuesta de fusión.

## La música de gaita en Bogotá

Fue tan fuerte la llegada de la música de gaita a Bogotá que para el periodo entre 2000 y 2003 se puede hablar de un auge en la práctica musical y en la visibilización, tanto a través de escenarios privados como de la administración distrital, y a través de grabaciones (prensadas y de campo), apariciones en los circuitos mediáticos masivos (televisión, radio, Internet, prensa), presentaciones y actividades callejeras, del surgimiento de investigaciones (trabajos de grado, videos documentales) y del apoyo institucional, sobre todo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT). Este aumento en la actividad termina por confluir en comunidades asociadas a la práctica de las gaitas y tambores, bien sea como consumidores, intérpretes, difusores, comercializadores o aprendices.

Haciendo alusión a la teoría social del aprendizaje elucidada por Etienne Wenger (cfr. Wenger, 2001), podemos hablar de la conformación de una “comunidad de práctica” alrededor de la música de gaita en Bogotá. Si bien la preocupación principal de Wenger es la formulación de una teoría social del aprendizaje, alrededor de ella él estructura una teoría de la práctica y sus comunidades. Desde sus definiciones y postulados, lo único que se necesita para conformar una “comunidad de práctica” es realizar una práctica común con otras personas (2001: 69-73) y no necesariamente tener otro tipo de vínculos (familiares, afectivos, económicos). Así, podemos hablar de una práctica común que une a todos los gaiteros residentes en Bogotá y que hace que tengan encuentros (casuales o planeados) en los cuales revalidan su pertenencia a esta comunidad. De la misma forma, a través de estas comunidades y sus prácticas se dan los procesos de aprendizaje necesarios para que los nuevos miembros logren las competencias necesarias para ingresar plenamente a la comunidad (cfr. 2001).

Gracias a la difusión mediática masiva, la gaita empezó a resonar fuertemente en la ciudad. Sin embargo, después se da un proceso de retroalimentación en el que los músicos bogotanos comienzan a buscar a los músicos sanjacinteros para aprender

la música (entrevistas: Monsalve, 2004; Olaya, 2004; Sarmiento, 2004; Sepúlveda, 2004). Incluso, muchos bogotanos comenzaron a enseñar a sus amigos bogotanos, simplemente para tener con quien tocar. Esto creó una dinámica en la que los elementos musicales del complejo de gaitas y tambores empezaron a difundirse por la ciudad, bien fuera en su forma tradicional (conjunto de gaitas) o adaptando ciertos rasgos de esta música a otras formas musicales (Rojas, 2004: 75-81) como el rock-pop (Pescao Vivo), el rock pesado (Esqueleto), el jazz (Juan Sebastián Monsalve), la música contemporánea (Curupira), la música electrónica (Sidestepper) o el pop tropical (Mauricio y Palo de Agua), entre otros.

En 1992 solamente se encontraban en la ciudad los viejos Auténticos Gaiteros de San Jacinto (Plata Vásquez, entrevista, 2004), pero para el año 2005 había en Bogotá seis agrupaciones profesionales de gaiteros sanjacinteros, sin contar a los “Auténticos” que ya se habían devuelto para su tierra. Estos grupos eran: Herencia Gaitera de San Jacinto, Bajeros de la Montaña, Gaitas y Tambores de San Jacinto, Sigi Bunci, Sabor a Gaita y Gaiteros de San Jacinto Cuarta Generación (entrevistas: Bonilla, 2004; Bosio, 2004; Garzón, 2004; Plata Vásquez, 2004), y en algunos casos había músicos que formaban parte de más de una agrupación (Rojas, 2004: 55). La actividad musical profesional de esta música experimentó un enorme incremento desde mediados de la década de los 90, y hacia la época del auge (2000-2003) era corriente encontrar todos los fines de semana de cuatro a ocho presentaciones de estos grupos, sin contar a los aficionados, en distintos lugares de la ciudad de Bogotá, pero sobre todo en los sectores del Centro, Chapinero y la Zona Rosa.

La actividad laboral de los gaiteros sanjacinteros en Bogotá se encuentra dividida en tres oficios distintos (Rojas, 2004: 51). El primero y más visible de todos son las presentaciones musicales. Los gaiteros profesionales también dictan clases de música, con énfasis en el instrumento que más dominen. Por último, su mayor fuente de ingresos es el trabajo de construcción y reparación de instrumentos musicales. Fue gracias al repentino aumento en la demanda de estas tres actividades que los músicos jóvenes oriundos de la región se vieron motivados a migrar hacia la capital (Lara, entrevista, 2004).

Las presentaciones musicales de los Gaiteros se dan en variados espacios, ya sean fiestas o muestras culturales o “folclóricas”. En el primer caso, están las presentaciones en casas de familia, en fiestas de empresas, en universidades, así como también en bares y tabernas. Algunos de estos bares son: Quiebracanto, Casa de Citas, Salomé Pagano, Cabaret Son, Antifaz y Galería Café & Libro (Rojas, 2004:62). Las casas de familia donde contratan grupos profesionales de gaiteros casi siempre están ubicadas en el norte de la ciudad (entrevistas: Arrieta, 2004; Plata Vásquez, 2004).

Los gaiteros también realizan presentaciones con carácter institucional en auditorios de la ciudad como la Sala Oriol Rangel del Planetario Distrital, el Teatro al Aire Libre la Media Torta, el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el Teatro Colón, la Plaza de Bolívar, el Parque Simón Bolívar y otros parques y escenarios (entrevistas: Arrieta, 2004; Plata Vásquez, 2004). Los honorarios de los gaiteros son buenos en relación con el salario promedio por presentación de un músico profesional.

En segundo lugar, las clases de música representan un espacio privado, íntimo y personal en el cual el saber tradicional es transmitido al pupilo de una forma directa. Es el espacio en el que los percusionistas enseñan los “toques” y los gaiteros enseñan las melodías de los temas (Rojas, 2004: 52), además de otros muchos saberes relacionados con la música. Se explica, por ejemplo, cómo eran las ruedas de gaita hace años en los pueblos, cuando los ahora maestros gaiteros eran niños, cómo eran las relaciones entre los músicos, cómo se bailaba, quién era respetado y por qué, etc. (entrevistas: Lara, 2004; Arrieta, 2004). Hay músicos que dictan las clases en sus casas, de forma particular, mientras que hay otros que han montado “talleres” en lugares diferentes a su domicilio. Por ejemplo, el maestro Orlando Yépez ha dictado talleres permanentes de formación musical en la Universidad Nacional de Colombia y en la Pontificia Universidad Javeriana (entrevistas: Arrieta, 2004; Lara, 2004).

La enseñanza se hace de forma empírica, con énfasis en la repetición y el pulimento de los elementos enseñados. Los gaiteros no van a enseñar algo más hasta que el alumno no haya logrado interpretar limpiamente lo ya visto. Los percusionistas enseñan las “bases” (patrones rítmicos de acompañamiento) de los diferentes aires (cumbia, porro, etc.) y algunas de sus variaciones y “revuelos” (adornos). Los gaiteros, por su parte, enseñan las diferentes melodías del repertorio de gaita. Algunos músicos como Freddys Arrieta y Orlando Yépez han inventado recursos escritos para enseñar la digitación de las diferentes melodías en la gaita (Rojas, 2004: 70).

Sin embargo, la mayor fuente de ingresos para los músicos sanjacinteros en muchos casos radica en la fabricación, venta y reparación de instrumentos musicales (Lara, entrevista, 2004; Rojas, 2004: 53). Estos instrumentos son encargados a San Jacinto, desde donde llegan fabricados sin mayor pulimento. Los músicos en Bogotá los desmontan, refinan todos los acabados y los vuelven a montar, y cobran un precio mayor por instrumentos de mayor calidad estética y sonora. Estos instrumentos a veces son encargados en grandes cantidades, bien sea por colegios, universidades, academias de música e incluso jardines infantiles.

Generalmente, cuando un músico bogotano requiere arreglo especializado para alguno de sus instrumentos, como cambio de cuero para un tambor, o una nueva cabeza para una gaita, este suele ser llevado directamente a la casa de alguno de los gaiteros sanjacinteros.

## El fenómeno de la fusión

La actividad gaitera de los bogotanos se centra sobre todo en la práctica musical, tanto en clases y reuniones de estudio como en ensayos y presentaciones de las diversas agrupaciones (entrevistas: Gómez, 2004; Olaya, 2004; Peralta, 2004; Sepúlveda, 2004). Hay una gran tendencia de conformación de grupos en la ciudad que ya no se basan tanto en el rock, como venía ocurriendo desde hacía dos décadas (Rojas, 2004: 79; Vera, 2005). Ahora muchos jóvenes bogotanos quieren hacer o bien grupos de música tradicional, o bien fusión musical de elementos tradicionales colombianos con elementos de la música internacional, como lo reiteró el bajista y compositor Juan Sebastián Monsalve (entrevista, 2004) al contarnos sobre la actividad musical en las academias de música.

Desde este punto de vista, vemos cómo las diferentes facultades de música de la ciudad (Universidad Javeriana, ASAB, Universidad El Bosque, Universidad Nacional, entre otras) han incorporado en sus programas de estudio la música tradicional afrocolombiana, y promueven la formación de ensambles y talleres y la compra de instrumentos. Esto tiene que ver con que algunos profesores de estas facultades son los mismos músicos que originaron los grupos pioneros de la nueva ola de fusión en la ciudad (Monsalve, entrevista, 2004).

Si bien los grupos de música gaitera tradicional conformados por bogotanos obtienen también contratos de trabajo, para eventos grandes y cuando se busca verdadera excelencia y “autenticidad” en la interpretación se busca a los grupos de gaiteros costeños. Por esa “autenticidad” se entiende el hecho de haber nacido en la cultura de origen de esta música, haber sido criado según sus pautas, y haber obtenido el conocimiento musical de una forma tradicional. Estos hechos inciden fuertemente en la sonoridad de un conjunto musical (cfr. Blacking, 1976).

Los músicos bogotanos que quieren destacarse en su labor artística por su trabajo con músicas tradicionales costeñas encuentran más fácil hacerlo a través de propuestas de fusión, consistentes en adaptar nuevas formas musicales a lenguajes ya conocidos, como el rock y el pop, que incursionar profundamente en los lenguajes tradicionales. Sin embargo, hay muchos de ellos que además estudian a cabalidad la música de gaitas y tambores. El mercado de la música está más abierto a este tipo de manifestaciones por ser más “digeribles” para el público general (Rojas, 2004: 77).

De esta forma los bogotanos han logrado acceder a los más importantes escenarios de la ciudad. Algunos ejemplos son los de Curupira, grupo que se ha presentado en prácticamente todos los escenarios bogotanos importantes; y también Cabas, quien gracias a su propuesta de fusión es ahora uno de los artistas pop más importantes del país y ha alcanzado proyección internacional. También han surgido muy importantes propuestas que han ayudado a dinamizar el movimiento alrededor de las

prácticas musicales tradicionales colombianas en general. Otras tradiciones regionales han entrado también a hacer parte de este proceso, como por ejemplo la chirimía chocoana (cfr. Cifuentes, 2005).

Sobre el ingreso de estas nuevas músicas y su apropiación por parte de los bogotanos, es muy importante aclarar que el término “fusión” debe ser entendido más como un proceso socio-cultural de las artes que como un género musical (Rojas, 2004: 75). La fusión hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza musical elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando a partir ellos un nuevo producto en el que son reconocibles las raíces. Según esto, la fusión es un elemento fundamental del cambio musical, y desde que existe el contacto musical ha existido la fusión, todas las músicas tradicionales y populares existentes han sufrido procesos de fusión. Dada la creciente globalización y el intercambio mundial de músicas, los procesos de fusión musical han proliferado por todo el planeta de una manera mucho más intensa y heterogénea. Esto ha hecho que se cree, a nivel comercial, un nuevo género musical, muy difícil de definir, que se denomina “música fusión”. Estos experimentos musicales ordinariamente hacen referencia a la fusión de rasgos de las músicas tradicionales de diferentes lugares del mundo con rasgos de la música popular universal, como el reggae, el rock, el funk, el jazz, la samba, etc.

Un ejemplo concreto de fusión sería el tema “El bollo de mazorca”, interpretado por la agrupación Curupira (*Puya que te coge*, producción independiente, 2001). Este tema es originalmente un merengue tradicional del formato de gaita, de autor desconocido. En él se incluyen el bajo y la guitarra, los cuales interpretan líneas musicales cercanas al funk. También se incluyen formas de raggamuffin en el canto, además de cortes, arreglos e improvisaciones de la gaita hembra.

Entre las personas conocedoras tanto de música popular universal como de música tradicional es una constante la aseveración de que para hacer una fusión bien lograda es necesario tener un conocimiento profundo de las músicas que se quiere fusionar (entrevistas: Monsalve, 2004; Suescún, 2004). Según los músicos investigadores, una fusión superficial en la que solo se utilizan los patrones básicos resulta en una música pobre y trivial que da una falsa imagen de simpleza de esta música, delimitando su alcance y creando falsos imaginarios alrededor de ella (Rojas, 2004: 76; entrevistas: Garzón, 2004; Monsalve, 2004; Suescún, 2004).

Tanto los grupos de fusión como los grupos tradicionales de gaita han tenido acceso a prácticamente los mismos espacios dentro de la ciudad. Ha sido sobre todo en los bares y tabernas del Centro, Chapinero y la Zona Rosa en donde les han abierto el espacio (entrevistas: Arrieta, 2004; Lara, 2004; Plata, 2004). Los teatros y auditorios más destacados de la ciudad, como el Teatro de Cristóbal Colón, el Teatro Municipal



Jorge Eliécer Gaitán, el Teatro al Aire Libre la Media Torta, entre otros, han permitido espectáculos de esta índole (entrevistas: Lara, 2004; Sepúlveda, 2004). Los auditorios y plazoletas de las universidades también han figurado como un espacio de difusión (entrevistas: Garzón, 2004; Lara, 2004; Olaya, 2004). Se considera que el apoyo tanto a las músicas tradicionales como a los grupos que realizan fusión con ellas, es un apoyo en general a las músicas colombianas. Existe la creencia de que la fusión es un paso que se está dando para que nuevas propuestas se desarrollen a partir de los saberes tradicionales del pueblo colombiano, sin que lleguen a afectar la continuidad de la tradición (entrevistas: Bosio, 2004; Monsalve, 2004; Yépez, 2004). Un ejemplo claro de esto es el Festival de Música Colombiana al Parque (organizado por el IDCT), en el cual se incluyen ambos tipos de propuestas.

En este sentido, me decía el músico y productor Rafael Ramos:<sup>5</sup>

Yo creo que en Europa básicamente, que es el mercado donde yo más trabajo, la gente empieza a mirar un poco hacia atrás, hacia las cosas que tienen una raíz. Y hay mucho público para eso [...]. Eso, creo que le da mucho movimiento [a la música]. Yo no trabajo con salsa, no trabajo con merengue, no trabajo con... Si trabajara con rock, tendría que ser algo que tuviera unas raíces muy... Una fusión, con unos elementos de raíz de la cultura nuestra (Ramos, entrevista, 2004).

Entre algunos de los grupos pioneros de este movimiento y que ayudaron a visibilizar y masificar esta actitud de valoración hacia las prácticas musicales regionales están Curupira, como gran precursor de esta nueva ola, Mojarra Eléctrica, Jarana Tambó, La Polifónica, Naipú, La Bogotana, Alé Kumá, Sidestepper, Cabas y los respectivos grupos de jazz del saxofonista Antonio Arnedo y del bajista Juan Sebastián Monsalve.

## Los significados de la identidad

Todas estas nuevas dinámicas musicales a las que se ha visto sometida la ciudad han desembocado en transformaciones en la concepción de la identidad y en la manera tanto de concebir al “otro” como a las propias prácticas culturales. Así, reconociendo la gran importancia que tiene la música en la sociedad, apoyamos la afirmación de Peter Wade, quien basándose en Frith y Strokes, afirma que la música no es un mero reflejo de la identidad, sino uno de sus elementos constituyentes. Es decir, no se trata de que exista una identidad, por separado, cuyo contenido y significado se ven reflejados en la música y demás obras artísticas; se trata de que las mismas obras

---

<sup>5</sup> Antiguo integrante del grupo de Totó la Momposina, actual productor de Petrona Martínez y de otras agrupaciones de música colombiana.

artísticas son un vehículo para la construcción de la identidad (Wade, 1998: 67-68). La música de gaita es un vehículo que permite construir diferentes tipos de identidades, incluida la identidad nacional. Es una constante en las aseveraciones y actos de los músicos de gaita la idea de que interpretar esta música es una clara reivindicación de la cultura colombiana (entrevistas: Bonilla, 2004; Monsalve, 2004; Peralta, 2004; Olaya, 2004).

La comprensión de las identidades no recae sobre personas o comunidades en particular, sino sobre los procesos que estas sufren de acuerdo con sus dinámicas propias de negociación de significados. Entendemos las identidades como procesos; para tomar una definición singular de identidad recurramos a Wenger, quien la define como la negociación de significados de nuestra experiencia de afiliación a comunidades de práctica (Wenger, 2003: 181-182). La identidad posee muchos niveles y debe ser entendida como una experiencia polisémica, con muchas superposiciones y contradicciones internas. Podemos mostrar tres grandes tipos de identidades que se construyen alrededor de la práctica musical gaitera: la identidad regional costeña, la identidad regional cachaca<sup>6</sup> y la identidad nacional.

La identidad nacional es más claramente construida desde los músicos bogotanos, quienes ven la música de gaita como un valor que pertenece a la nación (Rojas, 2005: 94-99). Al no hacer ellos parte de la cultura regional costeña, relacionan la gaita con los valores patrimoniales nacionales y de esta manera logran acercarse a ella y apropiarla. Además esta apropiación de un valor regional, pero con tintes de patrimonio nacional, ha hecho que los jóvenes bogotanos desarrollen cierta tolerancia y respeto hacia otro tipo de manifestaciones interculturales. A su vez, esto ha hecho que la juventud logre comprender un poco más la realidad pluriétnica y multicultural de la nación colombiana. Los gaiteros costeños también hacen parte de procesos de construcción de identidad nacional, pero estos son más tenues. Durante las presentaciones en vivo ellos muchas veces sacan a colación el tema de la música tradicional colombiana y su importancia para la nación (2005: 94-99). Así mismo, es algo que se da por sentado para ellos: la gaita posee una gran importancia dentro del bagaje cultural de Colombia; sin embargo, muchos de sus procesos identitarios responden a dinámicas de idiosincrasia regional.

Los gaiteros profesionales costeños, al ser herederos directos de la tradición musical de gaita, poseen una identidad regional muy fuerte. Respetan mucho a sus maestros y defienden a capa y espada su música (entrevistas: Arrieta, 2004; Lara, 2004). La entienden como algo propio, que les pertenece y se consideran los defensores de esa

---

<sup>6</sup> En lenguaje coloquial de la Costa Atlántica se llama “cachacos” a la gente proveniente del interior andino del país, en especial de Bogotá.

tradición. Son profesionales, para ellos es su vida, se dedican a eso, viven y comen gracias a eso y toda su vida tiene como eje central la música de gaita. Además, tienen muy claro que es originaria de su región, la Costa Atlántica, y para ellos es toda una tarjeta de presentación decir que son de San Jacinto o sus alrededores. Esto es motivo de orgullo pues, como se explicó anteriormente, fue de aquí de donde salió el primer grupo famoso de gaiteros y es gracias a San Jacinto que la gaita se conoce en el mundo.

Por la misma razón, para ellos es muy importante el asunto de la autenticidad. No toda la música de gaita que se interpreta es auténtica, y sin duda cada uno de ellos consideraría que la más auténtica es la que él mismo interpreta. En este sentido es muy importante el linaje gaitero que tengan los músicos. Ellos se precian de haber aprendido con los gaiteros viejos (entrevistas: Arrieta, 2004; Lara, 2004; Plata Vásquez, 2004; Yépez, 2004) y para ellos es claro que la música es más auténtica entre más directamente esté relacionada con la herencia de los maestros. Se trata de una linealidad que se remonta muy lejos en el pasado y ellos se sienten los responsables de mantener ese tesoro vivo. Por ese motivo, nunca se olvidan de su origen sanjacintero y está siempre presente para preciarse de él cuando sea necesario.

El caso de los gaiteros bogotanos es muy distinto. Ellos saben que esta música es aprendida desde hace poco tiempo y, aunque hay muchos que intentan apropiarla muy fuertemente, la gran mayoría no hace de esto su *modus vivendi* ni la razón de ser de sus vidas. De entrada, la identificación con la práctica musical de gaita es diferente.

Por otra parte existen dinámicas identitarias que relacionan únicamente a los jóvenes bogotanos entre sí, que originan la formación de la comunidad de jóvenes gaiteros. Para la conformación de una comunidad de práctica lo único que se necesita es una práctica común (Wenger, 2003: 69-73). La conformación de la comunidad de jóvenes bogotanos alrededor de la gaita es una nueva forma de unión y acercamiento de la juventud bogotana entre sí. Estas apreciaciones las confirma Merriam cuando nos habla de la función de integración a la sociedad que posee la música (Merriam, 200: 293-294). Y las reitera Nettl cuando explica cómo la música tradicional posee muchos factores unificadores en materia de participación social (Nettl, 1985: 11 y 29).

## El contacto intercultural

El contexto bogotano ha permitido el contacto de la tradición con una serie de factores que suelen ser entendidos como *modernos*, como el acceso a los medios de comunicación masiva (Internet, prensa, radio, televisión) y la proliferación de grupos de “pop tropical”, en los que se incluyen elementos de la música tradicional de gaitas. Situaciones aparentemente triviales, como el hecho de celebrar contratos firmados para la gestión de las presentaciones y el hecho de que los tambores ya sean aceptados por todo el mundo como instrumentos corrientes y sean utilizados en grupos musicales

de cualquier género, nos hacen pensar que la tradición ha sufrido una inevitable “modernización”. Es decir la tradición tuvo que cambiar algunos de sus rasgos periféricos para adaptarse a la vida en una metrópolis y conseguir su continuidad (Rojas, 2005: 86-93).

Si bien es posible captar una “modernización” periférica de la tradición, sus *rasgos centrales* (Nettl, 1980: 5-6) no se han visto afectados. La tradición, y la cultura costeña ligada a ella, se reproducen en Bogotá gracias a sus portadores sanjacinteros. Existe entre ellos un vínculo muy fuerte con su tierra natal y siempre la tienen presente (Arrieta, 2004; Lara, 2004). Para ellos son frecuentes los viajes hasta allá, ya sea a final de año o en otra época. El hecho de que ellos mantengan este vínculo activo es precisamente lo que ha causado el circuito de retroalimentación desde el cual se ha renovado el interés por la gaita entre la juventud sanjacintera. Al ver el éxito de la gaita en Bogotá, muchos jóvenes han cambiado el menosprecio por valoración de este saber tradicional (Rojas, 2004: 83). Así, algunos nuevos grupos se han formado en San Jacinto.

Independientemente de que podamos hablar de cambios o de mantenimiento de la tradición, resulta claro que se ha empezado a dar un proceso de hibridación. Valores sociales, morales y musicales tanto de los costeños como de los cachacos han empezado a fluir bidireccionalmente y empiezan a calar e influenciar en los sujetos participantes. Es decir, se ha dado una adaptación mutua de los músicos costeños a la capital y de los músicos bogotanos a la cotidianidad de los músicos costeños. No podemos hablar de un trasplante total, pero sí podemos hablar de apropiaciones de rasgos mutuos. Por ejemplo, ya músicos gaiteros costeños han tocado en proyectos de fusión y músicos cachacos han tocado en grupos de sanjacinteros (entrevistas: Bonilla, 2004; Yépez, 2004). Además, hay cachacos que saben realizar el trabajo de artesanía de instrumentos (Garzón, entrevista, 2004).

Este contacto se ha dado en muy buenos términos y las relaciones entre los miembros de la comunidad suelen ser buenas. Por lo general no hay roces y el respeto mutuo es un valor predominante.

## **El doble filo de la globalización**

Los ingresos y la calidad de vida de los gaiteros sanjacinteros se han visto incrementados desde su establecimiento en Bogotá, pero la vida de los gaiteros profesionales sigue siendo dura. En Bogotá ganan más dinero, pero aparecen nuevas necesidades y su satisfacción cuesta dinero (entrevistas: Arrieta, 2004; Lara, 2004; Plata Vásquez, 2004). Se gana más pero también se gasta más. Es corriente que los músicos anden con poca plata y siempre tengan que rebuscarse con clases, talleres y venta de instrumentos, cuando no hay presentaciones. Su trabajo es muy agotador, pues implica

mucho trasnocho y mucho esfuerzo físico, cuando se trata del montaje de instrumentos en grandes cantidades.

Pero han sido otras las personas beneficiadas de esta gran ola de reivindicación cultural. Hablemos de los productores, los organizadores de eventos y los mismos artistas pop, los cuales venden su imagen disfrazada de autenticidad nativa y exotismo, representando (en muchos casos) valores culturales hipócritas. El movimiento del pop tropical ha crecido considerablemente desde la década pasada y se ha convertido en una gran fuente de ganancias, pero los maestros gaiteros, dueños ancestrales de estos saberes, siguen teniendo una vida muy humilde cargada de trabajo.

Una gran cantidad de bienes culturales (músicas, danzas, cultura material, rituales de paso, etc.) provenientes de sociedades no capitalistas que han ingresado a las dinámicas del mercado mundial se han convertido en “mercancías”, en bienes *light* de consumo rápido. Por tratarse no de bienes de carácter industrial o puramente mercantil, sino de productos culturales, el despojo de su contenido simbólico para resaltar elementos de forma que los hagan llamativos al consumidor, es una clara degradación para su cultura de origen. La evidente expropiación y deformación de los significados y realidades interculturales, sin una valoración y reivindicación de sus productores, es lo que José Jorge de Carvahlo denomina “canibalismo simbólico” (Carvalho, 2002: 5). Esta situación no es ajena a la gran mayoría de músicos gaiteros costeños en Bogotá.

Sin embargo, es gracias al trasplante de la gaita a la ciudad que otras tradiciones musicales regionales han logrado llegar a la capital y hacer parte de procesos similares. Es como si la música de gaita hubiera abierto una puerta que otros músicos tradicionales aprovecharon para cruzar, como las tradiciones de bullerengue y tambora (Costa Atlántica) y las de chirimía chocona y marimba de chonta (Costa Pacífica), que son otras de las manifestaciones que han empezado a calar con fuerza entre los músicos bogotanos. Es cada vez más frecuente su interpretación, así como los experimentos de fusión con estas músicas, y también los viajes a los festivales regionales.

## Conclusiones

En la ciudad tanto la práctica gaitera como la de otras tradiciones musicales del país ha creado nuevos espacios, donde los jóvenes han encontrado vehículos eficientes para expresarse pacíficamente. La reivindicación de culturas musicales tradicionales es considerada, tanto por los productores de la música como por sus consumidores, un acto constructivo y positivo para el país, generador de identidad cultural y sentido de pertenencia. Posibilita la apropiación, por parte de la juventud, de espacios no convencionales (como andenes callejeros) para la práctica musical grupal. Esto ha estimulado fuertes sentimientos de unión entre las juventudes bogotanas involucradas con

el fenómeno. Así, se formó un movimiento de jóvenes estudiosos con una conciencia social en relación con las regiones de donde proviene la música.

Como mencionamos anteriormente, estas prácticas han ayudado a fortalecer procesos de sentido de pertenencia a la nación y de identidad nacional. Esto resulta muy evidente en los testimonios de los informantes bogotanos, quienes consideran que la importancia de tocar música tradicional radica en el rescate de valores nacionales y en la posibilidad de representarlos en el exterior a través de la música (entrevistas: Olaya, 2004; Peralta, 2004; Sepúlveda, 2004). Es curioso cómo se le ha dado este carácter de “emblema cultural” (Nettl, 2001: 123) a la música tradicional, que hace tan solo unos años seguía siendo considerada como una manifestación local y que no era representativa de toda la nación. Incluso, era mirada con desprecio y considerada como de menor jerarquía. La gente en Bogotá ha abierto sus oídos y sus mentes y ha logrado comprender algo de la lógica con que esta música está construida, ha aprendido a apreciar su complejidad y la ingente dificultad de una interpretación profesional. Así es que las prácticas musicales tradicionales urbanas se han convertido en sinónimo de tolerancia, convivencia e interculturalidad.

Una tendencia creciente en la escena musical bogotana es la creación de proyectos de fusión que involucren tradiciones musicales costeñas (o afrocolombianas en general) y otros géneros de música popular universal (Monsalve, entrevista, 2004). Se trata de un fenómeno tan generalizado que podemos hablar de una moda, tanto a nivel comercial como a nivel de grupos orientados a un público más selecto y “*underground*”. Es una de las vanguardias musicales del momento.

El uso de los recursos musicales tradicionales por parte de los grupos de fusión ha mejorado notablemente. Ya no es la simple adaptación de un patrón tradicional a otros géneros musicales. Gracias al contacto y al avance en la investigación sobre músicas tradicionales, algunos de los proyectos de fusión han adelantado procesos de composición y arreglo en los que la complejidad y apropiación de los elementos tradicionales colombianos y populares universales han permitido la creación de piezas consistentes, con unidad y carácter únicos con respeto por la complejidad de la música tradicional.

Esto se debe a las formas como los jóvenes músicos residentes en Bogotá han experimentado el proceso de apropiación de las diferentes tradiciones musicales regionales. Mantle Hood construyó el concepto de “bimusicalidad” para explicar la capacidad de una persona para manejar dos lenguajes musicales de manera independiente, de una manera muy análoga al bilingüismo idiomático (Hood, 1960, citado por Myers, 2001: 26). Podemos afirmar entonces que los músicos jóvenes bogotanos han entrado al mundo de la “plurimusicalidad”. De esta manera, han tenido la necesidad de adaptarse a nuevas formas y patrones de aprendizaje musical, diferentes a los acostumbrados en academias y universidades.

El aprendizaje de esta música por parte de los jóvenes bogotanos se ha dado de muchas formas. Hay algunos que aprenden viendo y escuchando, tanto grabaciones (audio y video) como música en vivo (Bonilla, entrevista, 2004). Hay otros que han aprendido a través de amigos suyos que les han transmitido saberes aprendidos directamente de los maestros. Sin embargo, la forma más efectiva es directamente a través de clases de música con los músicos tradicionales. Así, varios lenguajes musicales están siendo adoptados por los músicos bogotanos, dado que los patrones de enseñanza han venido siendo apropiados lentamente.

Si entendemos los proyectos de fusión como separados de la práctica de la música tradicional de gaitas y tambores, podemos concluir que esta ha cambiado en algunos de sus componentes. Según la definición tripartita de la música de Allan Merriam (1964: 32-33),<sup>7</sup> la música de gaita ha cambiado tanto en concepto como en comportamiento desde su llegada a Bogotá, pero no en sonoridad. Los rasgos centrales de la sonoridad de la música se mantienen: el repertorio tradicional está siendo aprendido, el formato se conserva, los golpes de tambor de cada aire están siendo ejecutados correspondientemente, las entradas y los finales son tradicionales, el papel de la gaita macho no ha cambiado, etc. Aunque faltan años de aprendizaje, la intención es la de aprender la música que trajeron los sanjacinteros tal cual ellos la enseñan. Para el caso del comportamiento musical, el contexto capitalino es muy diferente al de la Costa Atlántica. Y en cuanto al concepto, no vale menos decir que ahora la música de gaita se ha convertido en “música popular”.

Esta situación resulta concordante con los fenómenos socio-culturales que está viviendo el mundo, dentro de los cuales la tolerancia y valoración de la diversidad cultural se han vuelto una bandera prima. En casos así, países como Colombia tienen la posibilidad de hacer un buen uso de sus recursos culturales. Esto con fines tanto de promover cambios en materia de imagen a nivel internacional, como de creación de productos musicales, ferias, festivales o giras, los cuales reconozcan a los portadores de la tradición y les generen beneficios. Pero lo más importante es que empecemos a sentir que nuestro territorio, junto con todo lo que hay dentro de él, nos pertenece. El momento por el que estamos atravesando es una coyuntura difícil que se debe aprovechar, so pena de atestiguar el cierre de oportunidades que por esta vez, gracias a múltiples dinámicas, lograron abrirse.

---

<sup>7</sup> Merriam divide la música en tres aspectos: sonoridad, comportamiento y concepto. El primero hace referencia al aspecto netamente auditivo y sonoro de la música; el segundo se refiere a su aspecto social a como ella se desarrolla en su entorno. El “concepto”, por su parte, es toda la conjunción de ideas e imaginarios que giran alrededor de una música particular.

## Entrevistas

- Arrieta, Freddy. Gaitero del grupo Bajeros de la Montaña, maestro gaitero muy reconocido, ganador de varios festivales de gaita. Bogotá, 13 de abril de 2004.
- Bermúdez, Egberto. Charla en el curso Música y Sociedad en Colombia, curso de contexto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, primer semestre de 2003.
- Bonilla, Juan Felipe. Q.E.P.D. 1984-2007. Gaitero por un tiempo del grupo Herencia Gaitera de San Jacinto. Se destacó por ser un gran amigo y uno de los mejores gaiteros bogotanos, con un amplio repertorio y un sonido instrumental claro y constante. Murió trágicamente en un accidente de tránsito en Santa Marta. Entrevista realizada en Bogotá el 13 de junio de 2004.
- Bosio, Damián. Gaitero del grupo Sigi Bunci. Bogotá, 12 de julio de 2004.
- Garzón, Luis Eduardo. Bombero del grupo Gaitas y Tambores de San Jacinto. Bogotá, 12 de mayo de 2004.
- Gómez, Federico. Tamborero y sociólogo de la Universidad Nacional. Bogotá, 15 de junio de 2004.
- Lara, Francis. Tamborero del grupo Gaitas y Tambores de San Jacinto. Bogotá, 25 de febrero de 2004.
- Monsalve, Juan Sebastián. Bajista, compositor, maestro universitario y director del grupo Curupira. Bogotá, 11 de junio de 2004.
- Olaya, Miguel Ángel. Baterista del grupo Naipú y percusionista de música colombiana. Bogotá, 10 de marzo de 2004.
- Peralta, Erika. Corista del grupo Mauricio y Palo de Agua y llamadorera por un tiempo del grupo Sabor a Gaita. Bogotá, 3 de junio de 2004.
- Plata Vásquez, José. Tamborero de los grupos Bajeros de la Montaña y Alé Kumá. Bogotá, 13 de abril de 2004.
- Ramos, Rafael. Productor, mánager de Petrona Martínez y antiguo miembro del grupo de Totó la Momposina. Bogotá, 15 de junio de 2004.
- Rentería, Julio. Cantante y coreógrafo perteneciente a la antigua compañía folklórica de los hermanos Zapata Olivella. Bogotá, 10 de mayo de 2004.
- Sepúlveda, Jorge. Baterista de jazz, maestro universitario y bombero del grupo Curupira. Bogotá, 28 de abril de 2004.
- Sarmiento, Urián. Baterista, percusionista, maestro universitario y gaitero del grupo Curupira. Bogotá, abril de 2002.
- Sarmiento, Urián. Segunda entrevista. Bogotá, 25 de julio de 2004.
- Suescún, Arturo. Clarinetista de las antiguas agrupaciones Papaya Partida y María Sabina, actual integrante del grupo de Andrés Cabas. Bogotá, 5 de agosto de 2004.
- Yépez, Orlando. Gaitero del grupo Gaitas y Tambores de San Jacinto. Bogotá, 31 de mayo de 2004.



## Bibliografía

- Abadía, Guillermo. 1983. *Compendio general de folclore colombiano*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Bermúdez, Egberto. 1996. "La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930". En *Gaceta*, abril, 32-33: 113-120.
- Bermúdez, Egberto. 1999. "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?" En *Credencial Historia*, diciembre, 120: 8-10.
- Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez, Egberto. 2004. *Catálogo. Colección de instrumentos musicales. Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Coombia. Disponible en [www.ebermudezcurso.unal.edu.co/gaita.htm](http://www.ebermudezcurso.unal.edu.co/gaita.htm)
- Blacking, John. 1976. *How Musical is Man*. London: Faber.
- Cifuentes Rubiano, Alejandro. 2005. *Pa' que se le quite la arrechera: trayectos de aprendizaje de la chirimía chocona*. Monografía de grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- De Carvalho, José Jorge. 2002. *Perspectivas de las culturas afroamericanas en el desarrollo de Iberoamérica*. Brasilia: Departamento de Antropología, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasilia.
- García Canclini, Néstor. 2000. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Usta, Jorge y Alberto Salcedo Ramos. 1994. *Diez Juglares en su patio*. Bogotá: ECOE.
- Garzón, Lucía Esperanza. 1987. "Gaitas y tambores de San Jacinto". En *Nueva Revista Colombiana de Folklor*, 1, 2: 73-99.
- Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of 'Bi-musicality' ". En *Ethnomusicology*, May, 4, 2: 55-59.
- Mato, Daniel. 2000. "Procesos de globalización, cultura y transformaciones sociales". En María Claudia Parias D. y Ángela María González O. (eds.), *Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folklórico de los Países Andinos*, pp. 3-16. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia - Ministerio de Cultura de Colombia - Viceministerio de Cultura de Bolivia - Viceministerio de Cultura de Ecuador - Instituto Nacional de Cultura del Peru - Viceministerio de Cultura de Venezuela.
- Malo, Claudio. 2000. "Patrimonio cultural intangible y globalización". En María Claudia Parias D. y Ángela María González O. (eds.), *Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Folklórico de los Países Andinos*, pp. 35-42. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia - Ministerio de Cultura de Colombia - Viceministerio de Cultura de Bolivia - Viceministerio de Cultura de Ecuador - Instituto Nacional de Cultura del Peru - Viceministerio de Cultura de Venezuela.
- Merriam, Allan. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- Merriam, Allan. 2001. "Usos y funciones". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Myers, Helen. 2001. "Etnomusicología". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 19-39. Madrid: Trotta.
- Nettl, Bruno. 1985. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- Nettl, Bruno. 1996. "Relating the Present to the Past: Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology". En *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 1. Disponible en [www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/ma\\_ind1.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number1/ma_ind1.htm), consulta realizada el 26 de marzo de 2004.
- Rojas, Juan Sebastián. 2005. *Ahora hay más gaiteros en Bogotá que en San Jacinto. La tradición y las identidades en Bogotá en tiempos de globalización a través de la música tradicional de gaita*. Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponible en [www.ladistritofonica.com/es/descargas/tesisgaitaenbogota.pdf](http://www.ladistritofonica.com/es/descargas/tesisgaitaenbogota.pdf)
- Vera Guerrero, Nelson Javier. 2005. "Culturas juveniles urbanas, culturas musicales y conflicto armado: un 'canto' al callejón". En *Incertidumbre*, 4. Disponible en [www.incertidumbre.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=62](http://www.incertidumbre.org/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=62)
- Wade, Peter. 1998. "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia". En María Victoria Uribe y E. Restrepo (eds.), *La antropología en la modernidad*. Bogotá: ICANH - Colcultura.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe.
- Wenger, Etienne. 2001. *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

# Del palenque al municipio: relatos y ritmos de tambor en Uré\*

César Alejandro Montoya Villa\*\*

## Resumen

La mayoría de los habitantes de la localidad de Uré son descendientes de cimarrones africanos que huyeron de las minas de Cáceres y en 1598 fundaron el palenque<sup>1</sup> de Uré al pie del extremo norte de la cordillera andina, en donde comienzan las sabanas del Caribe colombiano.

Los relatos a ritmo de tambor se refieren a un legado de voces y ritmos que hacen parte de una cultura musical transmitida por maestros, músicos y tradicionalistas, quienes recuerdan antiguas leyendas sobre esclavitud y libertad, y quienes a través del tambor recrean sentidos de pertenencia a una cultura que se reactualiza en la fiesta. Esta fiesta posibilita el reencuentro social y la recreación de la memoria.

Los cambios recientes han tenido que ver con resignificaciones en las tradiciones culturales. La música de tambor uno de los principales medios para nutrir de memoria el actual proceso de toma de conciencia de Uré como grupo con diferencias identitarias, en un contexto multicultural como el de la Costa Caribe.

## Introducción

Esta etnografía sobre el tambor en Uré partió de la oralidad, pues tradicionalmente Uré ha sido una sociedad donde la palabra y la música a veces no se distinguen y están presentes en cada momento de la vida, o como diría Hampaté Ba, “son parte de la vida misma” (1982: 185). La observación participante en campo me permitió confirmar que la música como conjunto oral y simbólico es expresión continua de esa vida.

La oralidad y la música son prácticas culturales que posibilitan el pronunciar una historia y un discurso propio para decir dónde estoy, quién soy, cómo estoy, para

---

\* Este artículo se deriva de la investigación para optar al título de Antropólogo de la Universidad de Antioquia.

\*\* Antropólogo, Universidad de Antioquia.

<sup>1</sup> Fueron llamados palenques los asentamientos fundados en lugares retirados por esclavizados fugitivos, para establecerse lejos del control de las autoridades esclavistas coloniales.

dónde voy y a quién pertenezco; es a través de estos referentes que la gente se observa como un conjunto, diferenciándose dentro de un contexto socio-espacial y temporal.

En esa medida, por medio de las músicas y la diversidad de formas que pueden tomar (tradicional, autóctona, mezclada, impuesta) podemos leer un “proceso histórico de construcción identitaria en continua interacción con el otro” (Almario, 2001: 19).<sup>2</sup> En Uré dicho proceso tiene una forma múltiple y circular entre un pasado remoto y casi legendario del palenque y un presente real concretizado en el municipio; sin embargo, tanto sucesos del pasado como del presente aparecen, reaparecen y se entremezclan.

Esta dinámica es visible en acontecimientos públicos tradicionales en los que la música de tambor casi siempre está presente. Por ello podemos tomar la idea de la doble temporalidad de la música —histórica y ahistórica—, la cual ha sido señalada por autores como Levi-Strauss, quien resalta la característica circular y multilineal del tiempo musical (1990: 68).

La música es entonces, en palabras de Londoño (2002: 17), fluctuante y flexible, pero a la vez un referente importante de la persistencia de aspectos culturales propios, que en poblaciones como Uré son observables en instrumentos como el tambor,<sup>3</sup> el cual revitaliza a su vez otras formas culturales.

En la región de la Costa Caribe la música ha representado gran parte del bagaje cultural de su población, y en especial los grupos negros han estado ligados al aporte de esa forma idiosincrásica de la música, particularmente en lo concerniente a la percusión.

Estos grupos negros han venido autoconstruyéndose y ajustándose al contexto de fronteras fluidas y de multiculturalidad de la Costa Caribe (Cunin, 2003: 38).<sup>4</sup> Uré, como comunidad afro o negra, ha mantenido un nivel de unidad social que es reconocido en el ámbito cercano y del cual sus pobladores sienten orgullo. Esto no se fraguó en el aislamiento, antes bien fue en la interacción desde donde se nutrió el acervo cultural y en especial el musical que hoy conocemos.

---

<sup>2</sup> Almario habla de la presencia de símbolos transmitidos de generación en generación que en las sociedades cumplen un papel esencial al servir de marcadores en la diferenciación cultural frente a otros grupos dentro de un contexto de fronteras porosas (2001: 18).

<sup>3</sup> Para especialistas en el estudio de sociedades afrodescendientes, el tambor es el icono por excelencia de la identidad de los grupos negros en América (Friedemann, 1986: 394), representación de herencias e influencias africanas (Laviña, 1995: 97), rey de los instrumentos y regalo de los dioses (Ortiz, 1985: 126).

<sup>4</sup> Para Cunin el concepto de multiculturalidad es aplicable al fenómeno que se da en una misma nación o región cuando existen grupos o coexisten poblaciones que se diferencian bien por su lengua, por su religión, por su historia, o por su identidad cultural, etc.

## 1. El palenque: oralidad y ritmo en Uré. Origen y contexto del pueblo

El poblado de Uré se encuentra en el sur oriente del departamento de Córdoba, en la región del Caribe colombiano, y cuenta hoy con unos siete mil habitantes. Está en un pequeño valle a orillas de la quebrada del mismo nombre, afluente del río San Jorge en su cuenca alta, y a lado y lado se levantan las primeras estribaciones que desde la sabana cordobesa dan paso a las montañas cercanas de Antioquia.<sup>5</sup> Los vientos procedentes de la sabana chocan con estas primeras colinas y generan un nivel de lluvias más alto que en el resto de esta calurosa región, en donde la temperatura fluctúa entre los 30 y 40 °C.

Uré se ha reconocido por su relativo aislamiento y por unas costumbres arraigadas que aún profesan sus habitantes, quienes se autodenominan uresanos. En el caserío y sus inmediaciones hay unos siete mil habitantes aproximadamente. En los últimos años la población ha venido creciendo en la región contigua debido al avance de colonos provenientes de las cercanías de Antioquia, Córdoba y Chocó principalmente.

Uré, fundado a finales del siglo XVI, en 1598, es quizás el pueblo más antiguo de esta subregión del alto río San Jorge. Su historia y origen datan de la llegada de algunos reductos de población negra y mulata descendiente de gentes traídas de África, por efectos del auge de la minería de oro desde finales del siglo XVI.

Según la historia oral en Uré,<sup>6</sup> un grupo de esclavos se liberó en un sitio minero de explotación de oro, llamado *Plan Viejo*, establecido por españoles a orillas de la quebrada de Can, afluente del San Jorge. Este grupo estaba conformado por cuadrillas o grupos de trabajo, que no eran menos de diez y que respondían cada una al nombre de un líder que las encabezaba. Los nombres de las cuadrillas dieron lugar a los apellidos antiguos de las primeras familias, las cuales se establecieron a orillas de la quebrada mayor, en donde fundaron un palenque.

El sitio en el que se estableció ese palenque estaba a orillas de una quebrada perteneciente a los dominios de un cacique sinú conocido como Mahuré, descendiente de Yapé. La gente estableció relaciones cordiales con el cacique, quien fascinado por los bailes de tambor con los cuales estos individuos celebraban su reciente libertad

<sup>5</sup> En el departamento de Antioquia, situado mayormente en las montañas andinas, predomina una cultura mestiza de fuerte acento hispánico, en contraste con la fuerza de la herencia africana e indígena de las sabanas de la región Caribe.

<sup>6</sup> La memoria oral da cuenta de estos sucesos de liberación, abolición de la esclavitud y primer asentamiento, en una forma continuada. En ese marco las creencias se mezclaron con esa historia local (Montoya Villa, 2006: 34).

les ofreció un cultivo de plátano a cambio de una fiesta en su honor; fue así como “los uresanos poco a poco se hicieron dueños de este rico valle de Uré”.<sup>7</sup>

Según lo narrado por viejos uresanos sobre el origen del pueblo, la música tradicional y antigua de Uré hizo parte del paso de esclavos a libres, en el siglo XIX, tras la huida de los esclavizadores o dueños de minas, entre los que sobresalían Juan Aldebo y Manuel Gracias (Mendoza Benavides, 2005).

En concordancia con Cruces (2002: 7), proponemos entonces que en comunidades como Uré existe un universo musical compartido y continuamente recreado, debido en gran parte a que la música se ha erigido desde las mismas raíces y en ella se han consignado narraciones sobre el origen y sobre el devenir de las prácticas culturales.

A partir de ese primer lugar de emplazamiento se desarrollaron actividades de autosubsistencia como la pesca, la horticultura, la caza y la minería, las cuales fueron influenciadas por comunidades indígenas vecinas. Para las actividades económicas fue primordial la cooperación entre vecinos y familiares a través de formas de ayuda colectiva, como *el cambio de mano*.<sup>8</sup>

El poblado de Uré se convirtió en cabecera municipal el 13 de abril de 2008, cuando fue creado el municipio de San José de Uré, el cual comprende además seis corregimientos y tiene un total de unos catorce mil habitantes. El nuevo municipio limita al norte con el municipio de Montelíbano, al occidente con el municipio de Puerto Libertador, y al sur y al oriente con los municipios antioqueños de Tarazá y Cáceres.

## La oralidad y la música

La gente uresana posee una narrativa que está atada fuertemente a la música (Finnegan, 2002: 3). Allí las leyendas y las narraciones tienen un ritmo propio que actúa como una forma de transmisión de valores y una manera efectiva de traer a la memoria lo olvidado; tal como afirma Ong (1987: 42), “el ritmo ayuda a la memoria incluso fisiológicamente”.

La música de Uré siempre partió de la modulación de la voz; las narrativas desembocan en canciones y letras que hablan del transcurrir de la vida y de la muerte. Así las décimas con sus versos rítmicos terminan siendo un canto a la cotidianidad

---

<sup>7</sup> Arnulfo Baños desarrolló una investigación no publicada de fuentes orales sobre el origen y la historia de su pueblo; esta historia hace parte del corpus recogido por él en 1970 y que me fue suministrado por el poblador Jaime Vides en mi visita a campo, en diciembre del año 2003.

<sup>8</sup> Investigadores como Oslender hacen referencia de dicha actividad como parte de las prácticas y valores tradicionales colectivos propios de muchas de las comunidades negras del pacífico colombiano y de todo el país, lo cual se articula a una fuerte estructura familiar y social ligada a ancestralidades y a derechos colectivos (1999: 44).

de la vida, y de otro lado las plegarias y suplicas de los cantos fúnebres parecen no dejar morir el legado de aquellos que se fueron.

Actualmente se llevan a cabo en los funerales modulaciones de voz para *llorar el muerto*, pero en un pasado existió el baile del *sereré*, en el cual las mujeres danzaban con movimientos dolorosos alrededor de la caja del muerto. Existe actualmente un baile antiguo de *bullerengue* llamado tuna, aunque es más un canto a la vida que a la muerte, se dice que en un pasado se utilizó para acompañar la caja de un niño muerto (Montoya Villa, 2006: 65).

En músicas como la *tuna* la palabra juega un papel crucial, y es a partir de las letras o títulos de las canciones que el ritmo es llamado a intervenir, el juego que se establece luego entre voces e instrumentos posibilita el recuerdo y la vivencia de escenas y personajes que hicieron historia en Uré. Aún más: se recuerdan maneras de pronunciar, de emitir sonidos y de establecer juegos de palabras que adquieren en ese contexto festivo una legitimidad que no sería posible en tiempos profanos, se identifica especialmente en las tunas un ir y venir de versos con sus respectivas respuestas en rimas que se van acoplando y que finalmente desembocan en una historia o una conversación que, animada por el tambor, es motivo de risas y de la aprobación de un público que sabe apreciar la calidad musical de los asistentes.

### **Ancestros y tamboleros<sup>12</sup>**

Al hablar de música y tambor en Uré no pueden dejar de evocarse los nombres de antepasados que fueron leyenda. Los guardadores de la tradición que aprendieron la música de sus ancestros fueron y son —padres, madres, abuelos, abuelas, tías— pescadores, cultivadores y barequeras<sup>9</sup> que se dedicaban a sus quehaceres en *tiempos calmos*,<sup>10</sup> pero en tiempos de fiesta fueron músicos experimentados con un talento especial a pesar de que no eran letrados.

Entre los tradicionalistas estaban los *tamboleros*, guardadores de la religión y respetados por ser depositarios de un poder, *un empauto*, o en palabras de Zuluaga (1998: 178), “un pacto, el cual se evidenciaba en la capacidad de tocar un instrumento musical o en hacer música”.

Se recuerdan *tamboleros* como Lázaro Clímaco, “que tenía un poder para tocar tambor”, como Laocito Otero, a quien “en las fiestas nocturnas, no se lo podía ini

<sup>9</sup> Por *barequeras* se denomina a nivel local y regional aquellas mujeres que de forma tradicional sacan oro de ríos y quebradas sumergiendo sus bateas en el agua.

<sup>10</sup> Por *tiempo calmo* reconocen localmente aquello que algunos teóricos sociales, especialmente antropólogos, han dado en llamar tiempo profano, contrario al sagrado, o época fría en la cual la vida sigue normalmente su transcurrir cotidiano (Eliade, 1992: 78).

alumbrar!”, como Pedro Clímaco, que “hacía hablar hasta la misma tierra con su tambor”; Rafael Banque, que “le daba tan duro al tambor que su toque hacia eco en las montañas”, o Inocencio Durán, “que tenía el diablo metido en la cabeza, pues llevaba una pañoleta negra y tocaba tambor, cantaba y danzaba a la vez” (Montoya Villa, 2006: 58).

Los *tamboleros* además de dinamizar la tradición proponían nuevas formas de cambio, bien desde su imaginación o percibiendo todo aquello que ocurría a diario en su comunidad y fuera de esta. Ellos también eran bogas<sup>11</sup> y viajeros, y todo aquello que observaban en otros lugares o que llegaba de alguna manera a Uré era incorporado a la música, lo cual redundaba en su enriquecimiento y su consecuente supervivencia.

### La construcción del tambor

Dentro de los estudios sobre música y sociedad, los artefactos, en especial los instrumentos musicales, son testimonio de un hábitat (Londoño, 2002: 11). Instrumentos musicales como el tambor significaron modos de percepción y entendimiento del mundo, haciendo de la vida una orquesta en armonía con sonidos que se emulan y superan, que se afinan al punto que el grupo social los acepta como música (Feld, 2001: 351).

En la construcción del mundo musical uresano influyeron otros grupos sociales, así por ejemplo se comenta hoy a propósito de los pitos que se utilizaron en el antiguo *fandango*, cuya música fue influencia de grupos indígenas que antaño llegaban a la fiesta del pueblo o a comerciar con los uresanos. Estos diseñaron una versión propia, elaborando los pitos con una técnica propia con base en hojas de papaya y cañas especiales que crecían a orillas de la quebrada Can. El fandango en Uré se diferenció por el uso del pito, el cual siempre estuvo acompañado por el tambor.

La música en Uré ha sido variada; junto al tambor han existido instrumentos que se han sumado al repertorio de la cultura musical, tales como *la marimba*, *la guitarra*, *el pito* y *la dulzaina*, que en la actualidad se denomina *violina*.

La *marimba*, un tipo de violín de una sola cuerda cuyo uso ha desaparecido, se asoció especialmente a la vida cotidiana. Se cuenta que muchas veces se hacía sentir en la privacidad de los hogares, personajes como Agustín Otero ejecutaban algunos sonos en su propia casa “para alegrar la mañana” o en su huerta cuando descansaba de las largas faenas, y todo con el fin de alegrar sus sembrados. La *marimba* estaba hecha de un *palolazo* o bejuco muy suave, al cual se *soasaba* (se ponía al fuego lento) para darle más elasticidad y se le añadía un *bejuco pitigua* de extremo a extremo, como una especie de arco.

---

<sup>11</sup> Nombre dado a las personas que remaban en canoas de carga.



Los mayores recuerdan que muchas cosas han cambiado desde entonces; hay cosas que ya no se ven, como ciertas plantas con las que se construía el tambor, y que se han ido junto con las técnicas para su construcción. Los tambores elaborados localmente tenían un diseño propio que ha sido olvidado.

Una de las últimas leyendas del tambor, el recientemente fallecido Eladio Clímaco, intentó en medio de su vejez elaborar tambores y enseñar la técnica de construcción a algunos de los jóvenes. Según Eladio el primer paso era conseguir un buen tronco, de un buen árbol como el balso o el cedro playero,<sup>12</sup> y luego *covar* (tallar) la madera de *la boyá* (tronco hueco). Para ello se utilizaban herramientas especiales de ebanistería, pero antes se hacía con un machete o con una piedra. Luego del tallado se pasaba al forraje y el amarre del cuero, no sin antes someter este último a un proceso de secado al sol;<sup>13</sup> el cuero se amarraba a la boyá con unas cuerdas y abrazaderas bajo un mecanismo de amarre especial con un *cincho*, el cual se ajustaba a la embocadura de la boyá; este cincho provenía del cáñamo o también de bejucos especiales como el bejuco *tambó* y la *volantona*. Una vez forrado y bien amarrado, el tambor se ponía a asolear y se afinaba por medio de la templadura del cuero, para lograr un sonido óptimo al toque de las manos.

## Tipos de tambores en Uré

En Uré los tipos de tambores se pueden clasificar en tres grupos; el primero comprende los tambores antiguos y ya desaparecidos, entre los cuales se cuentan *el tamborito* y *el currulao*, el segundo grupo incluye a los que siempre han existido, como *la caja boyá* y *el tambó*, y el tercer grupo está conformado por los tambores de uso más reciente e importados, entre los que sobresalen el *llamador*, la *caja moderna*, la *tambora* y el *alegre*. Estos tres grupos se mezclan y se complementan, aunque cada tambor haya cumplido o cumpla una función específica en una época o lugar determinado.

Sobre el primer grupo es poco lo que se recuerda, algunas personas mayores dicen que el tamborito era ancho y grueso y que se utilizaba en la tuna, y que el tambor *currulao* era largo y cónico, llegaba hasta el pecho del practicante e incluso tenía que ser cargado por dos personas, pues se usaba golpeándolo con un bolillo mientras se andaba por la calle, haciendo un llamado a la gente sobre el inicio de la fiesta. Parece ser que el *currulao* se usó especialmente al inicio de la fiesta del Corpus Christi como

<sup>12</sup> En el pasado también se utilizó la madera de un árbol llamado *tambolero*, usado exclusivamente para elaborar tambores, pues su tronco era hueco por dentro y era fácil para trabajar.

<sup>13</sup> Algunas pieles de animales que eran apetecidos como presas de caza se utilizaban para forrar el tambor, tales como las de la guagua, la guatinaja, el zaino, el buche del estómago del caimán, la del venado y la del tigrillo, los cuales, al igual que muchas especies de árboles, han prácticamente desaparecido.

acompañamiento de una caravana religiosa o procesión, y también para acompañar a los diablitos o personajes de esta fiesta en sus recorridos por el pueblo.

El *currulao* en Uré tenía otros usos y hasta otra forma respecto a otros tambores que también se llaman *currulao* en poblaciones cercanas de la región Caribe, aun cuando no descarto que haya similitudes y relaciones músico-culturales. Así, por ejemplo, autores como Carbo referencian un tambor *currulao* cónico y largo para poblaciones como San Martín de Loba y Tamalameque, tambor muy similar al alegre, que se tocaba con la mano y los dedos durante el baile cantado de la tambora (Tambora Yai Records, 2003).

Tal vez el desaparecido tambor *currulao* de Uré estaría más cerca del tambor *pechiche* de San Basilio de Palenque, cuya forma larga también llega hasta el pecho y que se usa para hacer un llamado a la gente, aun cuando en este caso se trata de comunicar el fallecimiento de un lugareño e invitar a su funeral (Montoya y Rey Sabogal, 2003: 385).

El segundo grupo de tambores lo constituyen *el tambó* y *la caja boyá*, estos se usan para amenizar las músicas antiguas, en especial los bailes cantados de la *tuna*, *chandé* y *berroche*. La *caja boyá* se toca con baquetas si la fiesta es Corpus Christi o con la mano si es por ejemplo una *tuna*, al parecer su función consiste sobre todo en llevar los tiempos o pulsos, mientras *el tambó*, que es un poco más grande, tenía en tiempos pasados una función muy similar a la del alegre en el sentido de tocarse con las manos ejecutando figuras sonoras más variadas.

A veces, como en los bailes cantados que presencié en diciembre de 2003, el *tambó*, que elaboró el señor Eladio y que regaló al grupo de la tuna en meses pasados, ha sido el único instrumento de percusión disponible para hacer un baile que se da de un momento a otro y de manera espontánea en épocas como diciembre. Al oficiante que toca el *tambó* le toca llevar el tiempo e introducir variaciones. Sin embargo, por lo general es desde el batido de las palmas que el *tambolero* puede guiarse e introducir sus variaciones.

El tercer grupo es el de aquellos tambores elaborados por fuera de Uré. El tambor muy común en la Costa Caribe conocido como *llamador* ha venido reemplazando a los tipos locales, en especial a la *caja boyá*, incluso a veces se le llama *caja* y se toca con baquetas, pues cumple las funciones que esta tenía anteriormente. Actualmente los grupos musicales utilizan una caja más moderna, que no es otra que un pequeño tambor de metal que suena parecido a la antigua caja de madera y que tiene como parche una radiografía ajustada por tornillos en uno de los bordes del tambor. Su sonido marcial lo hace idóneo para utilizarlo con un solo toque con baquetas durante las procesiones religiosas.

Otro tambor de este tercer grupo es la *tambora*, con la cual se tocan ritmos que han llegado en los últimos tiempos, como son la *cumbia*, el *sanjuanero* y el *mapalé*. Dicho instrumento, muy difundido en el ambiente musical y cultura de la región Caribe, es tocado en Uré por los *tamboleros* más jóvenes. La *tambora* tiene un cuerpo cilíndrico de madera y a cada lado un parche de cuero, se toca con un par de baquetas y generalmente una golpea el parche de cuero mientras la otra lo hace en el cuerpo de madera.

Entre los jóvenes hay algunos de familias de *tamboleros* que han heredado habilidades musicales, ellos han introyectado un sentido de lo propio y aprecian la música en su variedad en general, gustan del vallenato y de ritmos regionales, pero también se muestran orgullosos de su legado, se reconocen uresanos y aprenden las prácticas locales; sus toques variados enriquecen la música, sin dejar de lado las raíces y proporcionando “una suerte de alquimia entre lo antiguo y lo nuevo” (Agier, 2000: 13).

### Ritmos regionales

Dentro del contexto colombiano, la música en la región de la Costa Caribe es un conjunto distinguible que hace parte de lo costeño, de esa forma de ser y de vivir, ligada al lugar y a las sociedades que lo pueblan, las cuales se han visibilizado desde el orden nacional centralista como periféricas y exóticas, y su música como tropical, caliente y cargada de ritmo (Wade, 2002: 253). Ritmo que proviene del aporte negro a la cultura regional, pero también de expresiones de otros grupos sociales presentes.

Los ritmos de Uré hacen parte de ese aporte y se enmarcan en el contexto triétnico de la Costa Caribe, pero también en el ámbito más cercano de los ríos San Jorge y Cauca que desde Antioquia se van introduciendo a la zona cenagosa de la depresión momposina.

Ese contexto cercano a Uré estuvo influenciado por ritmos como el *porro pelayero* y el *fandango* del Sinú y por sus antecedentes de música con tambor, como los bailes cantados y los bailes de negro, así como por la base indígena de gaitas y la hispana de valeses y mazurcas, de las que derivó el uso de instrumentos como el acordeón y la guitarra. Todo lo cual desembocó en formas musicales que se extendieron al ámbito general del litoral caribe colombiano y que llegaron a Uré en épocas tardías, bajo formas como la cumbia, el merengue y su forma moderna que es el vallenato (Fortich Díaz, 1994: 4).

En Uré la música de ritmo ha sido de preferencia, en especial los bailes cantados, pero incluso otras que llegaron y que contenían raíces negras han dejado su huella en la población, tales como el bolero, la música de sextetos y actualmente la champeta y el vallenato.

## Ritmo cotidiano

Los uresanos *llevan el ritmo en la sangre*, y regionalmente se ha reconocido que en el habla del uresano hay como un estribillo, un dejo al pronunciar,<sup>14</sup> también en sus movimientos, en su caminar y hasta para trabajar, como cuando antiguamente se pilaba el arroz acompañándose de cantos, o cuando los bogas remaban y cantaban o en las jornadas de la “hachería”.<sup>15</sup>

El ritmo hace parte de la vida cotidiana y aparece claramente en su música, en la que el tambor marca la pauta. Se dice que el ritmo de la música tradicional de Uré no se escucha en ninguna otra parte, así haya similitudes con los ritmos de poblaciones como Cáceres, Guarumo o Puerto Escondido, incluso se dice que el *tambolero* uresano se reconoce por el ritmo suave y elegante. Porque sí *le sabe pegar al tambor*, lo cual hace parte del etnocentrismo musical presente y muy común en muchos de los pueblos de la Costa Caribe.

Los toques deben seguir ciertas reglas; el maestro *tambolero* Eladio Clímaco decía que “*tambolero* y tambor deben ser el uno para el otro, casi como uno solo, el tambor es la mujer del *tambolero*”, y, al momento de comenzar un baile, el *tambolero* debe ofrecerle ron a su tambor, mojar el cuero y a la vez las manos para que suene mejor.

Estas prácticas del *tambolero* de Uré, que parece que no se observaran entre las nuevas generaciones, continúan pero con otros sentidos, de manera que un buen *tambolero* uresano es reconocido entre los jóvenes por su capacidad de introducir nuevos toques y conocer ritmos regionales de *vallenato*; sin embargo también hay que ser del gusto de los viejos y viejas cantadoras, por lo cual hay cosas que persisten, como la capacidad de resistir largas jornadas de ejecución del tambor sin parar y consumiendo grandes cantidades de alcohol. Los viejos músicos de Uré, en especial las cantadoras, dicen que un buen *tambolero* se reconoce por no dejar caer el ritmo en medio de la fiesta.

## Los ritmos rituales

Actualmente el tambor sigue siendo utilizado en acontecimientos públicos de carácter sagrado. En Uré variados ritmos musicales locales se ejecutan básicamente con el tambor y el canto, como son la *tuna*, el *chandé*, el *berroche*, la *cumbanchoa*, la *tambora*, el *bullerengue* y el *son de diablo*.

---

<sup>14</sup> Recogido del texto de Negrete y Garavito (1985: 23).

<sup>15</sup> En mi monografía de grado hago alusión a la hachería como una jornada de trabajo que se hacía antes de la siembra, era la tumba de grandes árboles como primera etapa para roturar el terreno. La llevaba a cabo un grupo de hombres, quienes al cortar un árbol muy grande debían hacerlo imprimiendo al unísono un ritmo acompasado con sus hachas; un golpeteo necesario para esta ardua labor que se complementaba con canciones como “El bombiaé” (Montoya Villa, 2006: 44).

Los ritmos festivos son distintos a los religiosos, pues el toque de los tambores religiosos se hizo con baquetas, llevando siempre un ritmo invariable y militar. El tambor utilizado allí fue la caja, instrumento observable en certámenes como la Semana Santa, cuando las reglas litúrgicas prohibían el sonido melódico, y así la música se vestía de “silencio”<sup>16</sup> y de luto. Así, por ejemplo, se utilizaban instrumentos como la *matraca* y la campana que revestían la fiesta con sonidos melancólicos. En las procesiones la caja se cubría con un paño negro, las baquetas sobre el paño producían un sonido apagado y marcial, la caravana de dolientes en el viernes santo marchaban lentamente, en especial los que llevaban en hombros el santo féretro, como una forma de penitencia.

De otro lado el ritmo festivo ha sido alegre y espontáneo, incitaba al baile y el desenfreno. La fiesta comenzaba con estrepitosos sonidos como el de la *recámara*<sup>17</sup> que se hacía estallar en la fiesta patronal; o con el toque de llamado del tambor para las *tunas* de diciembre.

Las *tunas* y el *son de diablo* son las músicas antiguas que actualmente perviven. Hablar de *tuna* es hablar de Uré, y hay quienes llaman por *tuna* a los demás ritmos de la cultura musical tradicional, exceptuando el *son de diablo* y los ritmos religiosos. Los conocedores, aunque también denominan como *tuna* a otros ritmos antiguos como el *chandé*, reconocen diferencias que para el profano son difíciles de captar. Un buen *tambolero* reconoce cuando el *verseador*<sup>18</sup> y las cantadoras han elegido para cantar un ritmo determinado, y prevé qué juego de golpes va a utilizar; por ello el tambor es casi siempre el último en arrancar.

Las *tunas* son bailes cantados que se hacen en lugares determinados al aire libre o en la calle. El *chandé* es un tipo de *tuna*, sin embargo es un baile cantado que se diferencia de ella porque hace recorridos entre sitios especiales del pueblo llamados *morros*. Uno de los objetivos de estos recorridos es el llamado para que la gente haga parte de la fiesta, pero también implícitamente los recorridos traen a la memoria recuerdos allí vividos y sentimientos que incitan a pensar sobre cuánto ha cambiado el pueblo y qué es lo que se vive actualmente, lo cual se convertirá en insumo para ser cantado en la jornada festiva que se va a iniciar.

Los bailes cantados convocan a la gente, cualquier uresano puede participar de la fiesta sin necesidad de ser un músico renombrado, improvisando algún verso, aportando una botella de ron, palmoteando sus manos o danzando. Las palmas son

<sup>16</sup> Tomado aquí el silencio del tambor no como falta de sonido sino como forma no festiva de tocar.

<sup>17</sup> Artefacto explosivo que contenía pólvora.

<sup>18</sup> El *verseador* es un personaje importante en los bailes cantados, su experiencia y conocimiento tanto de la música como de su cultura le permiten ser receptáculo de cantidad de canciones, formulas para *versear* y para improvisar.

un ingrediente importante en los bailes cantados al aportar un sonido que contrasta con los bajos del tambor (List, 1994: 474). Las *tunas* que actualmente se celebran en Uré son animadas generalmente por un solo tambor, pero a falta de otro, las palmas actúan como un elemento fundamental en la ejecución del ritmo. Incluso ha habido ocasiones en que las tunas han sido realizadas únicamente por mujeres sin necesidad de *tamboleros*, con la melodía de sus voces y el ritmo de sus palmas.

No obstante, la *tuna* es normalmente dirigida por un *tambolero* experimentado, un verseador o verseadora y unas respondonas; estas últimas sacan a bailar al desprevenido que sólo está allí como curioso; el baile del profano es motivo de risas y su no participación es motivo de las sátiras del verseador. El baile es parte vital de la fiesta. En la canción de “La cucaracha” la danza se va desarrollando de un ritmo lento a rápido, por lo cual la bailadora apura sus pasos y contorsiones. El momento culmen es cuando el coro de mujeres canta *¡ayy cuca!*, es ahí cuando tambor y palmas dan su velocidad máxima y cuando la bailadora rebasa la frecuencia de sus contorsiones e ingresa en un aparente estado de paroxismo, que no es más que la representación de una persona víctima de cantidad de cucarachas que recorren su cuerpo.

En otra canción denominada “La tortuga” existe un mutuo juego entre cómico y erótico desarrollado entre un danzante y una danzarina, en el cual se hace una representación de una mamá tortuga que bambolea su cadera a ritmo de tambor como si estuviese poniendo sus huevos; estos han adquirido un papel simbólico, la cantidad de doce representa uno a uno los meses que van pasando o el ciclo reproductivo que vuelve y comienza con tortugas y peces que suben por ríos y quebradas a desovar. Mientras tanto, el danzarín muy atento y a veces en apuros recibe dichos huevos en su sombrero, y sigue paso a paso cada contorsión de la cadera de la danzarina, cuidando de que ningún huevo imaginario caiga al piso.

La música y la danza son elementos importantes de comunicación que conjugan gestos, movimientos, palabras, onomatopeyas y sonidos; el cuerpo es la materia prima de la música, encarna el ritmo y es la forma más directa de participación con los otros (Kasanda Lumembu, 2003: 603). La música se convierte en un canal para la expresión de emociones, sentimientos y pensamientos que en tiempo cotidiano no salen a relucir, bien porque se olvidan o por la prescripción de los cánones morales y religiosos (Merriam, 2001: 287).

En la fiesta con tambor se manifiestan sentimientos. Toques, gestos, palabras para cortejar, para criticar, para expresar las inconformidades, para competir con palabras llenas de magia y rimas que causan asombro, especie de “flores verbales” que dejan enmudecido a más de un contrincante (Díaz Cruz, 1998: 142).

En fiestas como la de Corpus Christi personajes como los *diablitos* llevan a cabo otro tipo de juego, esta vez con mensajes no verbales, en los que son determinantes

sus chanzas y críticas hacia instituciones sociales como la iglesia, también su necesidad de dar latigazos para desahogarse y anudar los lazos de amistad, o de expresar enamoramiento y admiración;<sup>19</sup> ellos hacen declaraciones de amor a las mujeres más codiciadas del pueblo o ayudan a que “los amores escondidos se publiquen” y refuercen entre los demás pobladores (Montoya Villa, 2006: 84).

Todo esto conlleva valores representativos de lo uresano, del deber ser uresano, los cuales se conservan desde el pasado y se hallan implícitos en la cotidianidad sin una aparente importancia. Solo a través de la música y la fiesta adquieren consistencia reactualizándose desde el pasado.

Francisco Cruces (2002: 3) observa el papel de la música como el de puente entre dos polos, de un lado actualizar el pasado y del otro reformular el futuro; en ese proceso tanto el rito como la música hacen el papel de túnel, tejiendo un relato, o mejor un sentido coherente dentro de un *no tiempo* entendido como un nodo donde se conjugan de una vez por todas o de un solo golpe el pasado, el presente y el futuro. También el lugar donde se funden “pertenencias, religión, muerte, pasión, lealtad, antepasados, misterio, poder, nación, identidad sexual, cotidianidad, humor, utopía, trivialidad, comunidad, individualidad, etc.” (Cruces, 2002: 3).

Desde el pasado existe una necesidad de revalidar el presente; queremos abordar ahora las dinámicas de reivindicación y negociación de identidades que se están dando en el contexto actual de Uré, en donde la música de tambor continua representando un eje desde el cual abordar los diferentes aspectos de la sociedad, especialmente *las problemáticas sociales claves de la actualidad* (Finnegan, 2002: 4).

## 2. El municipio: música e identidad. Procesos de cambio desde la música y el tambor

Desde la fiesta patronal de San José y su música se puede hacer un rastreo de cambios sociales en la comunidad durante los últimos treinta años. En un pasado la fiesta del 19 de marzo se hizo con tambor de *tuna*, como homenaje al santo milagroso; pero la imagen del santo atrajo visitantes: *chilapos* (campesinos mestizos de la región), indígenas *emberá*, *costeños*, y *cachacos* (gente del interior del país) que desde hace unas décadas llegan a Uré durante las fiestas.

---

<sup>19</sup> Máscaras de diablo, abanicos, trajes rojos con cascabeles que tintinean, danzas y saltos que expresan admiración, los diablitos de la fiesta del Corpus en Uré despiertan admiración, ellos buscan enamorar, hechizar con su baile (Montoya Villa, 2006: 84).

La fama del santo se extendió a lugares impensados, los peregrinos comenzaron a llegar con sus *mandas*<sup>20</sup> a mediados del siglo XX. Entre las mandas que se ofrecían al santo estaba la de la ambientación musical de la fiesta, en esa medida aparecieron conjuntos musicales contratados que ejecutaban el porro, el *merecumbé* y hasta la *cumbia*; posteriormente aparece la banda de vientos que definitivamente reemplazó al antiguo *fandango*, ahora la gente la reconoce como parte integral de la fiesta patronal.

Al pueblo llegaron *sabaneros*<sup>21</sup> y *paisas*,<sup>22</sup> y con ellos el ganado y el latifundio, la radio y la radiola, en las que se escuchaban guabinas y tangos. Fue del tiple de la guabina y del tambor local de donde nacieron estilos musicales como la *cumbanchoa*. La música dejó de hacerse en lugares despejados y comunales, y se desplazó a sitios cerrados en donde se bailaba *apretao*, lo que dio lugar al nacimiento de los primeros negocios y hospedajes para los vaqueros. Las calles del centro de Uré comenzaron a concentrar el comercio que ha sido controlado por *paisas* y *sabaneros* principalmente; en la actualidad existen allí algunas discotecas y casetas en donde la gente baila *apretao* los fines de semana.

En los años 70 llegó la electricidad y con ella el vallenato y el *pick up*, aquí llamado *picotazo*, que amplifica tanto el vallenato como champeta y la salsa. Músicas como la champeta, la salsa, el rap o el vallenato se hacen también representativas en la cultura en Uré, en especial por su elemento rítmico.<sup>23</sup>

En la fiesta patronal la música del *picotazo*, de las discotecas y de las casetas instaladas a orillas de la quebrada parecen atraer más al turista que al peregrino; muchos dicen hoy que la fiesta patronal ya no es tan religiosa y que se ha convertido en un negocio.

## Nuevos escenarios político-religiosos

Muchos cambios han ocurrido en Uré en los últimos treinta años, y tal vez el cambio en el imaginario político y religioso ha sido el más importante (Montoya Villa, 2006: 118).

---

<sup>20</sup> En la región se conoce por mandas a los sacrificios o penitencias que se le hacen a una figura religiosa por el favor o milagro recibido.

<sup>21</sup> Sabaneros o campesinos mestizos de la sabana cordobesa, la cual es reconocida en la Costa Caribe como zona eminentemente ganadera.

<sup>22</sup> Los paisas son los antioqueños, gente de la zona montañosa del interior, con modos de vida culturales representativos de la llamada "raza blanca" (Wade, 1997: 78).

<sup>23</sup> No en vano autores como Wade hacen un llamado sobre la importancia que tiene ese elemento rítmico como marcador que distingue lo costeño, pero también lo negro y afro como conjuntos étnicos autónomos dentro de contextos como el Caribe (2002: 256).



De un lado la religiosidad ha venido separándose de viejas creencias y adoptando una posición que dice llamarse más oficial, pero del otro, lo político viene adoptando relatos sobre procedencias africanas y su relación con antiguas creencias y prácticas uresanas, para ajustarse al proceso de reconocimiento de Uré como reserva de riquezas folclóricas y culturales importantes para la diversidad.

Estos dos discursos, el de África como tierra madre y el de Uré como reserva de riquezas culturales y folclóricas, han movilizado procesos políticos locales que buscan afianzarse en aspectos tradicionales como la antigua música con tambor, la cual conserva retazos de creencias, anécdotas y sentidos del mundo que convocan a una pertenencia social.

Esto nos remite a los análisis sobre la música de comunidades rurales y minorías étnicas como el de Ana María Ochoa, quien explica el cambio importante que provocan en la música esos nuevos discursos políticos al servir como herramientas que auscultan en la memoria y se afincan en ella para dinamizar procesos identitarios (2001: 51).

Algunos arguyen que la música local es el principal trampolín para mirar al pasado y rescatar íconos identitarios que permitan hacer presencia dentro de los nuevos órdenes políticos. Los líderes observan que “la música en Uré es de las cosas más locales y representativas de lo propio”. Es un hecho que a través de ella la gente se observa como en un espejo y logra diferenciar lo propio de lo extraño, identifica una pertenencia y una continuidad. A pesar de esto la música es a la vez flexible, cambia y se bifurca, pero es gracias a esa flexibilidad que logra mantenerse.

En su aparente unidad han participado otras músicas que han aportado a su consolidación a través de la historia. La música en Uré ha negociado e intercambiado con otras músicas y dentro de ella ha existido una simiente de organización y reivindicación de lo propio; lo evidencia el hecho de que desde mucho tiempo atrás estaba ya conformado un grupo de *tunas* y *son de diablo* que hacía giras y presentaciones en pueblos como Monte Líbano, Ayapel, Cáceres, Montería, y hasta se sabe que habían ido a Bogotá y al carnaval de Barranquilla.

Luego, en los años 90, cuando los nuevos líderes buscaron para Uré la nueva condición de pueblo afrocolombiano, había ya una simiente, una base organizativa que incentivó ese nuevo sentido reivindicativo de unidad social promoviendo las jornadas de la uresanidad, y el rescate de *la tuna* y el *son de diablo* como representativos de lo afrouresano.

Desde el sentir de la uresanidad se ha invitado a miembros del grupo de mayores a participar en la labor de enseñanza de lo propio en la escuela del pueblo y en el colegio, allí existen actualmente grupos de jóvenes que interpretan músicas como el *mapalé*,

la *puya* o la *danza de la mina*, de fuerte tradición negra, las cuales se complementan con las de *son de diablo* y la *tuna*.

Así los maestros mayores han pasado a ser verdaderos hitos y puntos de referencia para los nuevos y nuevas líderes y lideresas de la comunidad, con lo cual la música y la cultura han sido caldo de cultivo y una base desde la cual proponer una organización comunitaria.

## Conclusiones

La música de esta comunidad es el legado de varias culturas, de la conjugación de lo afro, lo indígena y lo hispano, heterogeneidad que en el ritmo y la oralidad marca diferencias que la relacionan con “horizontes simbólicos, políticos y estéticos de *longue durée*” (De Carvalho, 2005: 11). El ritmo y la oralidad han hecho parte de la vida cotidiana, pero también de la continuidad y reinención de la memoria; al integrarse a acontecimientos colectivos animados por la música, convergen en un llamado a la expresión, a la comunalidad o como Turner señala, a una *communitas* o momento de comunión que se permite en ese tiempo sagrado y de liminalidad del rito que a la larga desemboca en el refuerzo de diversos valores sociales, llevándose a cabo una permanente reactualización de la cultura (Turner, 1993: 523).

En la música de tambor confluyen ritmo y oralidad para animar acontecimientos como las fiestas tradicionales o como los momentos de integración y diferenciación.

La música uresana es importante en los acontecimientos sociales ya que posee ese aire sagrado que legitima su función de tejer redes, comunicando y reconectando canales de información entre el pasado y el futuro; así la musicalidad permite reunir valores heredados, memorias del espacio, intercambios culturales, préstamos sociales, hitos históricos, mitos de origen, rituales, recuerdos, olvidos, choques culturales, individualidades y colectividad.

La música de tambor propicia entonces diferencias y pertenencias. Ritmos como la *tuna* continúan teniendo importancia al alternar y tejer relaciones con otros ritmos, y expresan concepciones de identidad como *el valor de lo nuestro*, y esto se da porque los ritmos introducidos han sido aceptados paulatinamente por el colectivo, el cual finalmente es el que acepta qué es música y qué no, qué es ritmo y qué no, qué es cultura y qué no.

Lo afrouresano remite a elementos como el palenque, los ancestros, la memoria, la libertad, la invisibilidad, los derechos, la tierra. En esa medida los relatos a ritmo de tambor aquí tratados no hablan de un devenir unilineal sino de un diálogo en el cual muchas veces el palenque es ahora el presente que coexiste con el municipio, en el cual la música y la fiesta son unos de los componentes más significativos de diversidad cultural reconocidos en la región.

Podemos decir entonces que hay unos nuevos ordenes de convocatoria que se afincan en la memoria, yendo y viniendo de lo religioso a lo político, y así lo político también funciona como relato mítico, coexiste con lo religioso pues los dos son imaginario, ideología. Lo político y lo religioso proporcionan un discurso de apariencia coherente que adquiere validez en la música expresada en el rito, que tiene que ver con “entablar y negociar con la identidad y la alteridad” (Augé, 1995: 84).

En la construcción de una identidad que nunca está acabada, que es heterogénea y de fronteras fluidas, la música de tambor coexiste y continúa practicándose y por tanto relatando una historia que sigue escribiéndose. Por eso la música como elemento de la realidad social no se acomoda a un lugar estático, sino que es la expresión de un grupo social que es cultura viva.

## Bibliografía

- Almario, Oscar. 2002. “Desesclavización y territorialización: El trayecto inicial de la diferenciación étnica negra en el pacífico sur colombiano, 1749-1810”. En Claudia Mosquera, Odile Hoffmann y Mauricio Pardo (eds.), *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias, 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, pp. 45-73. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - ICANH - IRD - ILSA.
- Agier Michel. 2000. “La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas”. En *Revista Colombiana de Antropología*, enero-diciembre, 36: 6-19.
- Augé, Marc. 1995. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.
- Baños, Arnulfo. 1970. [Documentos inéditos]. Uré.
- Carvalho, José Jorge de. 2005. *Las culturas afro-americanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Colmenares, Germán. 1973. *Historia económica y social de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Concejo Municipal de Montelíbano. 2003. Plan de Desarrollo Municipal de Montelíbano: 2001-2003. Proyecto de acuerdo No. 012 de mayo de 2003. Montelíbano.
- Cruces, Francisco. 2002. “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”. En *Trans*, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm)
- Cunin, Elizabeth. 2003. *Identidades a flor de piel*. Bogotá: ICANH - Universidad de los Andes - Instituto Francés de Estudios Andinos - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Delgado Salazar, Ramiro. 1987. *Talaigua: vida cotidiana y vida festiva (relatos de la gente)*. Tesis de Antropología, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 1998. *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual*. Barcelona: Anthropos.
- Eliade, Mircea. 1992. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

- Fals Borda, Orlando. 1984. *Historia doble de la Costa*, tomo III, *Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Fals Borda, Orlando. 1976. *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Feld, Steven. 2001. "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 331-355. Madrid: Trotta.
- Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Trans*, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm)
- Fortich Diaz, William. 1994. *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.
- Friedemann, Nina S. y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Giraldo, Rubiela. 1998. *Proyecto participativo realizado en Uré*. Inédito.
- Gobernación de Córdoba, Secretaría de Cultura (comps.). 2001. *Cantos de tierra y magia*. Disco compacto. Montería.
- Hampaté Ba, A. 1982. "La tradición viviente". En J. Ki Zerbo (dir.), *Historia general de África*, I, pp. 185-222. Madrid: Tecnos - UNESCO.
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia - Universidad Nacional de Colombia. 1993. "Conceptos sobre identidad cultural en las comunidades negras. Foro de Antropología e Investigadores del ICANH-UNAL. Documento de la Secretaría Técnica de la Comisión Especial para las Comunidades Negras". En *América Negra*, diciembre, 6: 173-180.
- Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia (INER). 2001. *Proyecto: Estudio de Localidades, Cáceres (Antioquia). Informe final*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Kasanda Lumembu, Albert. 2003. "Elocuencia y magia del cuerpo, un enfoque negroafricano". En *Estudios de Asia y África*, septiembre - diciembre, XXXVIII, 122, 3: 589-616.
- Kwabena Nketia, J.H. 1982. "La interacción mediante la música en las sociedades africanas". En *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, XXXIV, 4: 707-725.
- Laviña, Javier. 1995. "Tambores y cimarrones en el Caribe". En: *América Negra*, junio, 9: 95-106.
- Levi-Strauss, Claude. 1990. *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- List, George. 1994. *Música y poesía de un pueblo colombiano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas - Patronato Colombiano de Artes y Ciencias - Junta Nacional del Folclor.
- Londoño Fernández, María Eugenia. 2002. *Y la música se hizo memoria*. Medellín: UNESCO - ICFES - Universidad de Antioquia.
- Mendoza Benavides, Julio Eliécer. 2005. *Montelíbano, fundación y desarrollo*. Montelíbano: Tana.

- Merriam, Alan P. 2001. "Usos y funciones". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 59-78. Madrid: Trotta.
- Montoya, Lina María y Rey Sabogal, Guillermo Federico. 2003. "... y si es palenquero de nacimiento, tiene que llevar la música terapia por dentro...". En Ramiro Delgado (coord.), *Etnografías y patrimonios. Relatos de San Basilio de Palenque*, pp. 365-450. Medellín: Comunidad de San Basilio de Palenque - Fondo del Patrimonio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos - Universidad de Antioquia.
- Montoya Villa, César Alejandro. 2006. *Del Palenque al Corregimiento: relatos a ritmo de tambor en San José de Uré*. Tesis de Grado, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Negrete, Víctor y Luis A. Garavito. 1985. *Puerto Libertador: pasado y presente*. Montería: Fundación del Sinú.
- Ochoa, Ana María. "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia". En: Ana María Ochoa y Alejandra Cragolini (comps.), *Cuadernos de la nación. Músicas en transición*, pp. 45-56. Bogotá: Ministerio de Cultura - Imprenta Nacional.
- Ochoa, Ana María. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". En *Trans*, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm)
- Ong, Walter J. 1987. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando. 1985. *Los bailes, el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Oslender, Ulrich. 1999. "Espacio e identidad en el Pacífico Colombiano". En Juana Camacho y Eduardo Restrepo (eds.), *De montes, ríos y ciudades*, pp. 25-48. Bogotá: Fundación Natura - Ecofondo - ICANH.
- Quintero Rivera, Ángel G. y Luis Manuel Álvarez. 1994. "La etnicidad cimarroneada. La metodización de ritmos en la música de la contraplantación". En *América Negra*, diciembre, 8: 51-80.
- Tambora Yai Records. 2003. *Tambora de Loba. Música tradicional momposina*. Disco compacto. Textos académicos y musicales por Guillermo Carbó Ronderos.
- Turner, Víctor. 1993. "Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de las comunitas". En Paul Bohannan y Mark Glazer (eds.), *Lecturas de antropología*. Madrid: McGraw-Hill.
- Wade, Peter. 1997. *Gente negra, Nación mestiza: dinámica de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Uniandes - UDEA - Siglo del Hombre.
- Wade, Peter. 2002. "Construcciones de lo negro y de África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap". En Claudia Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (eds.), *Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e Identitarias*, pp. 245-278. Bogotá: UNAL - ICANH - IRD - ILSA.
- Zuluaga R., Francisco U. 1998. "Los hombres históricos del patía o los héroes del tiempo encantado". En Adriana Maya (ed.), *Geografía humana de Colombia*. tomo VI, *Los afrocolombianos*, pp. 167-190. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

# **Del *fair and dance* al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza\***

Lorena Aja Eslava\*\*

## **Resumen**

Ritmos, géneros y danzas que élites e instituciones sanandresanas reivindicaron como tradicionales están más asociados a la herencia europea anglosajona que a la hispánica o africana, mientras que lo negro y la cultura del pueblo se asumió de manera vergonzante.

En la isla se vivió una institucionalización de la cultura. La música y la danza se excluyeron de las familias y del calor de la vida social y han sido manejadas por iglesias o personas, y más recientemente por fundaciones, instituciones privadas u oficiales y empresas del turismo y el espectáculo. Las iglesias católicas y protestantes agenciaron la colombianización o la formación de músicos y promoción de la música “culta” anglo o franco caribeña a través de la escuela y la liturgia. La formación en danza se da en colegios e instituciones, mientras en el ámbito comercial se promueven espectáculos estereotipados de bailes erotizados del Caribe.

De otro lado, en décadas recientes se adoptan músicas del folk o el pop afro-caribeño en oposición a la nación colombiana dominante, católica, hispanohablante, “blanca” o mestiza, frente al imaginario de un pueblo con elementos africanos, ingleses, protestantes, mulatos o negros, y trilingües, de inglés, creole y español.

---

\* El presente artículo fue elaborado a partir de los resultados del informe de investigación realizado por la autora, titulado *Subproyecto: Presencia, ausencia y dinámicas de la interculturalidad en la música y la danza de San Andrés Islas*. Investigación desarrollada gracias a la financiación de la Universidad Nacional de Colombia a través del Proyecto Lengua y Cultura, coordinado por la profesora Raquel Sanmiguel, dentro de la línea de investigación Formaciones Culturales y en el marco de la Maestría de Estudios del Caribe 2003-2005 de la misma universidad.

\*\* Antropóloga, Universidad de los Andes. Profesora de la Universidad del Magdalena.

## Introducción<sup>1</sup>

¿Cuáles dinámicas, conflictos, o historias pueden hablarnos del contacto entre culturas en San Andrés a través de la música y la danza? ¿Cómo la música y la danza nos hablan de los valores de una sociedad, unas ideas sobre lo propio, lo ajeno, sobre la vida y sus cambios? ¿Cómo desde la música y la danza vemos los trazados de una política cultural conflictiva de un pueblo que quiere seguir siendo raizal<sup>2</sup> y a la vez globalizado? ¿Cómo salirnos de la discusión esencialista que pretende ver a la cultura como un objeto sin historia? ¿Cómo superar las visiones folclóricas de la música y la danza, que solo pretenden ver el fenómeno desde una mirada exclusivamente local, y trascender la mirada más allá de la insularidad y encontrar otras relaciones existentes entre lo que hoy se vive en los diferentes ámbitos y contextos de la música, la danza, las realidades socioeconómicas, políticas y culturales del Caribe?” (Aja, 2005: 15).

## Ubicación y contexto de la isla de San Andrés

La isla de San Andrés, en el Caribe, hace parte del departamento conformado por otras dos islas mayores y varios cayos y bancos. Tiene 25 km<sup>2</sup> y una población aproximada de cincuenta mil habitantes entre nativos raizales, continentales migrantes de la Colombia continental y extranjeros como árabes y europeos. Descubierta por los españoles hacia 1510, hacía parte del territorio de los indígenas miskitos de la costa caribe centroamericana (Bizcaino, Corpus, Mosquito et al., s/f: 26). Hasta 1629 las islas occidentales del Caribe no pasaban de ser “puntos de apoyo temporales y guarida de piratas británicos [...] El asentamiento británico en San Andrés, Providencia y la costa de Mosquitia fue [iniciado] por proyectos de colonización y económicos de los puritanos” (Sandner, 2003: 101).

En 1672 los españoles reconquistaron las islas, y siguieron periodos de despoblamiento, desalojo y abandono en los que llegaron piratas escoceses, ingleses, franceses y holandeses. Durante los siglos XVII, XVIII y XIX se fueron consolidando

<sup>1</sup> Se quiere agradecer a Emerson Williams su valiosa colaboración en el trabajo de campo que se realizó en San Andrés durante los meses de noviembre y diciembre de 2004.

<sup>2</sup> Raizal es el término que denomina al pueblo o etnia anglo-africana tradicionalmente asentada en el departamento Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, quienes son poseedores de una cultura, una lengua y una historia ancestrales y propias. El término raizal se refiere al reconocimiento del origen y de las raíces anglosajonas de este pueblo, más que al reconocimiento de las raíces africanas. En este sentido los raizales se diferencian de los afro descendientes en su matriz cultural inglesa. Por otra parte la lengua criolla, la religión protestante y también la raza negra son elementos identitarios importantes para definir desde la perspectiva isleña lo que significa raizal. A través del estatuto raizal se le da legitimidad al desarrollo de los artículos de la Ley 21 de 1991, donde se aprueba el tratado 169 de la OIT (Ginebra, 1989) y en donde el término raizal adquiere reconocimiento y legitimidad nacional.

los lazos entre las zonas de San Andrés, la costa moskitia hasta Panamá y también con Jamaica, principalmente a través del contrabando. En 1822 las poblaciones de San Andrés declararon su anexión voluntaria a Colombia. A pesar de pertenecer políticamente al Virreinato de la Nueva Granada y luego a la República de Colombia desde el siglo XVII, en la isla tuvo preponderancia la colonización inglesa y la importación de esclavizados desde África y desde Jamaica (Sandner, 2003: 330).

El periodo de conformación de la actual población con su cultura fue el siglo XIX, con el establecimiento de la iglesia bautista hacia 1840, y el fin de la economía de plantación a raíz de la liberación de los esclavizados. La influencia inglesa, holandesa, escocesa, francesa, africana, las migraciones de jamaquinos y otros caribeños (de Trinidad y Tobago, Islas Caymán, etc.) consolidaron la cultura nativa. Desde el final del siglo XIX es creciente la influencia de Estados Unidos y de los pastores protestantes de origen anglosajón en las iglesias, escuelas y colegios. Se sienten desde entonces los efectos de una política norteamericana de control del territorio de Centro y Sur América, principalmente a través de la construcción del canal de Panamá, en la que participaron muchos hombres de la región y que fue un escenario para el intercambio y asimilación de diversas culturas (Sandner, 2003).

Se dio unas décadas después un proceso fuerte de colombianización de las islas a través del establecimiento, desde los años 30, de la educación de las misiones capuchinas, que establecieron el español como la lengua de enseñanza escolar y promovieron el incremento del catolicismo durante el siglo XX.

En 1953 la isla de San Andrés fue declarada puerto libre para estimular el comercio, y desde entonces crecieron los conflictos al generarse una fuerte inmigración de población continental de la Costa Caribe colombiana y el Eje Cafetero, y de sirio libaneses que hoy manejan en gran parte la economía isleña. Se convirtió a las islas en destino turístico nacional que además de venderse como isla paradisíaca del Caribe se mostraba como paraíso comercial (Avella, 2000; Márquez, Britton, Archbold et al., 2003).

Con la Constitución Política de 1991 y su protección de la diversidad étnica y cultural, en los últimos años se viven profundas contradicciones con la movilización política y social en torno a aspectos de la cultura como el idioma, educación, territorio, autonomía, derechos sociales, culturales, económicos, identidad (Aja, 2005: 20-24). Desde 1991 en adelante se han dado en la isla diferentes procesos políticos gestionados desde el pueblo raizal y desde el Estado con el fin de controlar los procesos de inmigración a la isla, para lo cual se creó la Oficina de Control de Circulación y Residencia (OCCRE). Desde esta oficina se determinan las políticas orientadas a controlar la inmigración desde el continente y la pérdida de oportunidades de los isleños por el desplazamiento que ocasiona dicha inmigración en términos territoriales, económicos,



sociales y culturales. Para ser residente isleño es necesario demostrar que se nació en la isla y que se tienen por lo menos dos generaciones atrás de ascendentes raizales. Quien no cumpla estos requisitos debe presentar una determinada documentación y demostrar solvencia económica para poder obtener el permiso de residencia, trabajo o estudio. Estas normas han sido producto del trabajo del movimiento raizal que desde las iglesias protestantes ha logrado espacios políticos nacionales para que se promuevan dichas políticas (documentos Conpes, decretos, sentencias de la Corte Constitucional, etc.).

## La música y la danza como campo cultural

La manera como la música y la danza constituyen un campo cultural en San Andrés puede ser analizada a través de la identificación de momentos, procesos e instituciones sociales. Según García Canclini, un campo es definido por Bourdieu como:

La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones, la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo (García Canclini, 1990: 19).

Un campo o espacio social, en el sentido de Bourdieu, se construye como estructura estructurante a través de procesos históricos en territorios específicos, a partir de dinámicas dialécticas, oposiciones, tensiones y polaridades. Tenemos en cuenta los procesos de colonización español e inglés y recientemente estadounidense, que configuraron regiones o espacios territoriales supranacionales como son el Caribe hispanoparlante y el Caribe angloparlante.

En este marco se puede comprender cómo para algunos unas músicas y danzas son “mejores” que otras, más cultas, o de mejor estatus, y otras no lo son. En un extremo se puede encontrar el gusto por la música clásica y la música con herencia europea y anglosajona, y en el otro extremo la música popular actual como el reggaetón, la champeta, el vallenato y las formas de baile asociadas a ellas, consideradas en San Andrés como vulgares, indecentes y de bajo estatus. En el centro del campo estarían dos tradiciones musicales, la de la “nación colombiana” o lo que se llamó por mucho tiempo “la música colombiana”, es decir la folclórica del interior, y la música y danzas locales del pueblo “raizal” de San Andrés, que llaman típica, de origen europeo, como el vals, la polka, el schottische y el cuadrille entre otros. Rodeando esta tensión se encuentran las expresiones de la música popular del Caribe hispanoparlante y angloparlante. Otro elemento del campo es la influencia de la música de los negros de Estados Unidos: el gospel, los negro spirituals, el blues y el jazz.

Esta estructura del campo está conformada por unos valores sociales relacionados con la ética protestante y con la religiosidad. Por ello hay un perceptible contraste entre músicas más asociadas a lo espiritual no corporal y otras a lo corporal no espiritual. Comprender la música y la danza como un campo o espacio social autónomo es acercarnos a las formas como se han construido socialmente las percepciones y los gustos en torno a ellas. La posición que cada tipo de música y tradición tiene en el modelo de campo —arriba o abajo, valores positivos o negativos, alto o bajo estatus— tiene que ver con cómo las diferentes políticas culturales han constituido subjetividades y formas de percibir y autopercebir la música y la danza. En este modelo se conjugan las categorías éticas y émicas presentes en las valoraciones que los entrevistados hacían y las escuchadas en las observaciones directas de la vida cotidiana y de los escenarios y ámbitos de la música y la danza en San Andrés.

La música y la danza estaban integradas a la vida social a través de ciertos eventos temporales, vitales, espaciales. Al ver la música y la danza como un campo cultural este adquiere sentido por sí mismo. En los tiempos más tempranos que recuerdan estaban músicas asociadas a la vida rural. La música religiosa de las iglesias bautistas y la de las bandas de las fiestas patrióticas trajeron otros idiomas musicales muy diferentes. La construcción del canal y los movimientos masivos de trabajadores de diferentes islas del Caribe resultaron en la importación de danzas de salón a principios de siglo que se colocaron en la cima de factores de distinción social. Veremos también cómo la formación de la Banda Intendencial, luego Banda Departamental o de Mayores, la Banda Juvenil y el Programa Batuta, fueron procesos claves para entender qué sucede hoy.

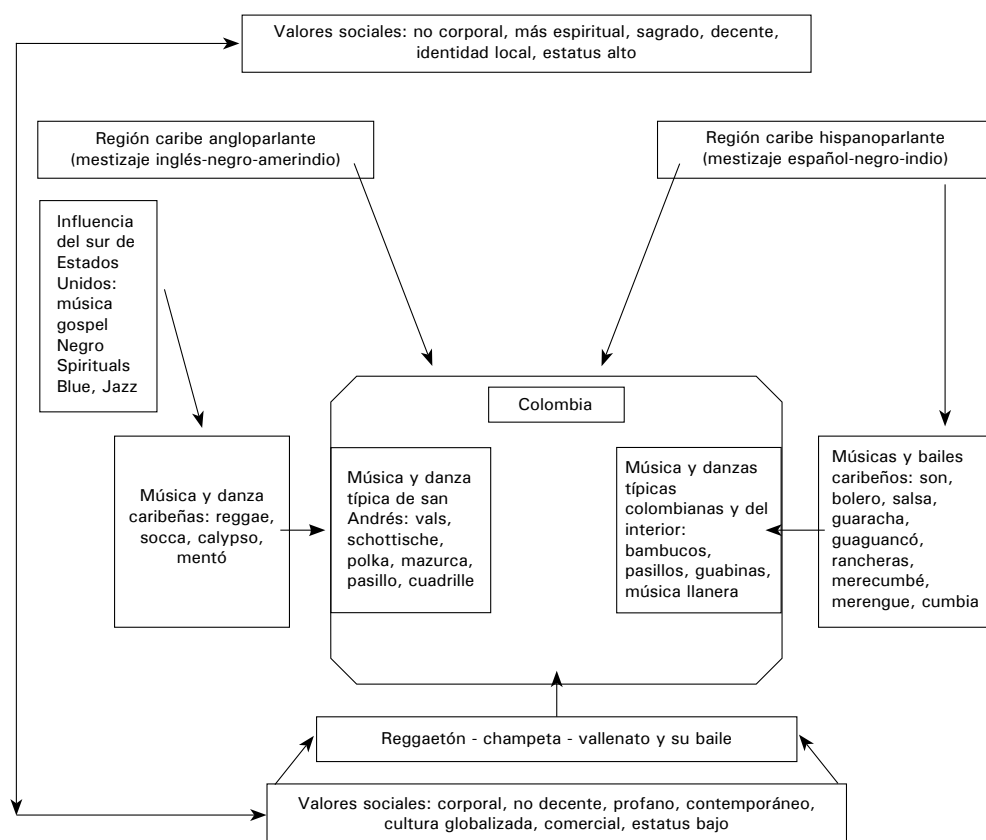
Eventos externos como el festival de Bandas de Paipa, el festival de Música del Caribe, e internos como el Green Moon Festival y actualmente el festival de Bill and Marie ayudaron a constituir este campo musical, particularmente de la música popular. Productos de la conformación de este campo son grupos musicales de distintas afiliaciones musicales como The Rebels, Magical Beat, Life Saver, Ben Green and Bananas, Motu Proprio, Roots and Culture, Creole, The Holy Conquers, y sus creaciones e interpretaciones.

La danza ha tenido un proceso más reciente de construcción como campo autónomo debido a la temprana desaparición de las danzas con raíces más africanas y a la negación por parte de la ética religiosa puritana y católica del cuerpo como expresión de sensualidad. Expresiones corporales sensuales en el baile y las danzas aún hoy son consideradas indecentes, aunque en las discotecas y los bares de la isla los jóvenes bailen champeta, reggaetón, dance hall y otros ritmos modernos con movimientos explícitamente sexuales, y que en los shows para turistas las coreografías muestren a las bailarinas con movimientos que presentan una sensualidad y sexualidad que

en la vida cotidiana es fuertemente sancionada. Además la danza no es un campo independiente de la música mientras que la música sí lo es respecto de las danzas.

En el campo de la danza se encuentran hitos como los grupos Bahía Sonora, el de la familia de *Miss Galgal*, el de Elvia Davis, Make-up, Dreams, el del SENA, el del Colegio Cajasai, Colegio Cemed, Colegio Sagrada Familia, entre otros.

### La música y la danza como campo cultural en SAI



## Dinámicas y procesos interculturales en los ámbitos de la música y la danza en San Andrés

A través de ciertos ámbitos de la música y la danza veremos cómo lo que se identifica como propio y tradicional de los raizales ha sido producto de la relación entre diferentes culturas y de procesos históricos complejos. Las dinámicas de la interculturalidad a través de la música y la danza dependen del encuentro de fronteras

nacionales, políticas, ideológicas, lingüísticas y culturales (Kartomi, 2001). Fronteras no claramente delimitables en las que espacios borrosos, cambios y movimientos no permiten decir nada definitivo ni total. Al comprender la interculturalidad como interacción entendemos a la cultura como fenómeno comunicativo, social, intersubjetivo, en constante definición y en medio de procesos de desigualdad política, social y económica y de relaciones de poder que van determinando ciertas dinámicas y tendencias.

Para acercarnos a la descripción y análisis de estos escenarios y contextos se tomaron seis ámbitos: religioso, público, doméstico y música y danzas de salón, enseñanza, escénico y comercial.

### **Ámbito doméstico y música de salón. La diversión de ayer y de hoy en la Isla de San Andrés**

Se tienen aquí las actividades y prácticas musicales y de danza que se realizan en las viviendas, en fiestas (*party*), celebraciones de cumpleaños, al recoger recursos para algún evento familiar (*fair and dance*, tómbolas, serenatas), al presentar en sociedad a alguien, en matrimonios, bautizos, entierros, celebraciones relacionadas con cosechas en épocas anteriores, o simplemente por diversión y entretenimiento en rondas, juegos y narraciones orales.

Anteriormente la vida social giraba en torno a la iglesia y la familia, las actividades agrícolas y marítimas, como los espacios donde se enculturaba al individuo, se adquirían los valores sociales y los aprendizajes de lectura, escritura, o de la notación musical, etc. Muchos de los músicos y bailarines que tienen de setenta a noventa años de edad aprendieron estas actividades en la iglesia, cantando en los coros o acompañando al coro con el piano o el violín. Los abuelos enseñaban a sus hijos y nietos la guitarra, la armónica, el violín, el piano, y en torno a las celebraciones familiares se iban transmitiendo estos saberes musicales y de danza (cfr. Finnegan 1999: 23).

Algunas de las actividades mencionadas como formas de diversión de esas épocas fueron las rondas y juegos al aire libre; por ejemplo, las rondas o *ring play*:

En las noches cuando no son estos juegos de papá y mamá vienen las rondas, lo que llamamos *ring play*, hacíamos *ring play* y no era únicamente para los niños, también para los adultos de diecisiete, dieciocho, diecinueve y veinte años de edad. Papá y mamá jugaban con uno y hacíamos *moon shine Dolly*, *London brigde* (Martínez, entrevista, 2004).

Entre las rondas hay algunas que tienen más elementos de influencia inglesa y norteamericana y otras más asociadas a lo antillano y lo negro (cfr. Hopkin, 1984).

Unos eran cantos y bailes sin instrumentos, por ejemplo *brown girl in the ring*<sup>3</sup> o *uncle Johnny big bull* y otras como *London bridge is falling down*<sup>4</sup> (cfr. Lomax, Lomax Hawes y Elder, 1997). Otros juegos mencionados fueron el *maypole* y *platpole* (cfr. Hodgson Deerings, 2004).

Anteriormente había reuniones con motivo de las cosechas de *rust corn* y *black eye peas*: maíz y frijoles de cabecita negra, en las que surgían el juego, las historias de Anansi, las anécdotas de los más viejos, las rondas la música y el baile.

Hoy ya no hay tantos pescadores y agricultores, la gente vive de algún negocio casero como la venta de comida o de algún empleo con el Estado, y por la escolarización mucha gente sale a estudiar y trabajar fuera de la isla. Ahora la televisión, los video-juegos, el fútbol, las carreras de motos y algunos deportes de playa y mar como el *surf* son las diversiones de pequeños y jóvenes. Las rondas son recuerdos de los padres y los abuelos y en algunos casos ejercicios en la escuela.

En casi todas las familias raizales existe algún músico, marinero o alguien asociado de manera cercana a la iglesia, y estas tres habilidades pueden confluir en una sola persona. A la vez existen músicos que por su actividad más asociada a la vida *pagana* de rumba, serenatas, bailes y fiestas guardan distancia con la iglesia.

Otras actividades de diversión y socialización son las serenatas, los *concerts* y conciertos de Navidad, el *fair and dance*, los matrimonios. Los entierros o velorios son eventos de importancia social, momentos para recordar al fallecido y al mismo tiempo recrear los valores, la historia social, cultural y política en torno a lo que dicho individuo representó (cfr. Cayman Net News, 2006).

La práctica del *fair and dance* era realizada en los sectores con menos ingresos, e incluso era una manera de redistribución de los hombres hacia las mujeres. Cada tres piezas de baile el parejo debía invitar a su pareja a disfrutar de alguno de los platos que se ofrecían: panes, postres y otras comidas, y las mujeres las guardaban en las canastas que llevaban con tal fin. El sentido de redistribución se reforzaba al rotarse estos regalos mes a mes de una familia a otra. Estos eventos, además de servir como actos de redistribución y restablecimiento de equilibrios, también eran actos de comunicación y fortalecimiento de la cohesión social.

La música y la danza también son símbolos de estatus y de diferenciación social y no en todas partes de la isla se bailaban ni se cantaban e interpretaban los mismos ritmos e instrumentos. Por ejemplo, el tambor percutido con la mano era utilizado

---

<sup>3</sup> *Brown girl in the ring* es una ronda infantil extendida por todo el Caribe anglófono. En Londres, en 1976, un productor fabricó en estudio el grupo Boney M para grabar versiones disco-eurodance de temas jamaquinos con cantantes antillanas. En 1978 grabaron la versión *Brown girl...* que se convirtió en un hit mundial y es todavía uno de los mayores éxitos británicos de todos los tiempos.

<sup>4</sup> Entrevista a *miss* Cecilia Francis, San Andrés, 22 de noviembre de 2004.

en ocasiones como la del *fair and dance*, y actualmente ya no se valora este instrumento como propio de la música sanandresana. Hoy está desaparecido de los ritmos “oficialmente” reconocidos de la cultura isleña: vals, polca, shottische, cuadrille, mazurca, pasillo de herencia europea, y el mentó y el calypso de herencia caribeña y de las rondas. No se menciona con la misma frecuencia y orgullo el *cut out* o *court out*, especie de cortejo que se hacía mientras una pareja bailaba y otro hombre llegaba a cortejar a la mujer demostrando sus habilidades en la danza, ni otros cantos y bailes que se daban en ocasiones como el *fair and dance*, en los que había rasgos africanos de movimientos sensuales y tambores percutidos con la mano, y no con baquetas como en las bandas.

Muy pocas personas hablan del toque de tambor en el *fair and dance*. Esta invisibilización responde a los valores puritanos impuestos en la isla desde el siglo XIX, cuando se prohibió tocar el tambor por considerarlo diabólico y riesgoso para el orden esclavista, debido a que por ese medio podían comunicarse las comunidades y promoverse una sublevación. El tambor estuvo presente en San Andrés hasta los años 40, algunos de sus practicantes no eran asiduos asistentes a la iglesia y pertenecían a las clases bajas, por lo que eran instrumento, ritmos y bailes considerados de bajo estatus. El tambor era interpretado por personas de Sound Bay, más específicamente de Durner Pond y del sector hoy conocido como Orange Hill en la Loma. El *Uncle* Guillermo Cristopher es uno de los que aún conoce algunos de estos ritmos y toques<sup>5</sup> (Conrad, 2006; Secretaría de Turismo de San Andrés, 2006).

## El ámbito religioso. Iglesias y músicos

Este contexto comprende las actividades y prácticas musicales y de danza de las celebraciones religiosas como misas, liturgias y cultos o eventos de carácter social con un componente religioso, como entierros, matrimonios y bautizos. Entre las actividades musicales de las iglesias bautistas, adventistas y católicas están los coros, que pueden ser de mayores, juveniles o infantiles. Este es uno de los primeros escenarios de enculturación en la música y es una institución que articula la vida raizal con los valores y las relaciones sociales que la cohesionan y constituyen, y a la vez es un espacio

---

<sup>5</sup> El tambor, ya caído en desuso, parece haber sido del tipo *keg drum* (tambor de barril). Los barriles circulaban ampliamente en el Caribe insular como parte del comercio naviero. Estos tambores fueron extendidos por todas las Antillas hechos de barriles de madera para conservar carne de res, carne de cerdo o manteca, de mayor a menor tamaño y de más baja a más alta sonoridad respectivamente. Aún tienen plena vigencia y son fabricados y ejecutados en Bahamas, Trinidad, Curaçao, Belice y las Antillas Menores, y en Puerto Rico es el tambor bambula o bomba protagonista instrumental de esa música. El bajo de tina de aluminio con palo y cable o “tinajo”, *tub bass*, también usado ampliamente en las Antillas, es en ocasiones erróneamente nombrado como *keg drum* (Conrad, 2006; Secretaría de Turismo, 2006).

social en que se evidencian los conflictos internos ocasionados por los cambios e incertidumbres de los tiempos de hoy. Así como desde la iglesia se moviliza a la gente para la música, igualmente se le moviliza para la protesta por los derechos del pueblo raizal (Guevara, 2006). En este sentido cada ámbito no es unidimensional ni estático o delimitado, sino que hay interrelaciones muy complejas entre unos y otros.

Desde hace unos siete años se celebra el último domingo del mes de septiembre el Encuentro de Coros de las iglesias católicas, bautistas y adventistas. Este es un ejemplo de las convivencias interculturales en torno a un acto religioso y artístico en el que las diferentes congregaciones comparten, se organizan e intercambian saberes. Desde hace diecisiete años se realizan también encuentros de coros en la celebración del Día de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre, en la iglesia María Estrella del Mar, en San Luis. Esta es la fecha cuando se estableció la Iglesia Católica en las islas. Están también las festividades de la Navidad con himnos, cantos navideños, misas cantadas, serenatas y celebración del año nuevo. Este ámbito es extenso e importante, pues la mayoría de las personas tienen que ver con alguna de las actividades musicales de las iglesias. Es de resaltar el trabajo realizado hace ya siete años por Egberto Bermúdez sobre la tradición musical religiosa de habla inglesa en San Andrés y Providencia (Saldarriaga y Bermúdez, 1998).

El canto y la interpretación de instrumentos como piano, órgano, violín, chelo y guitarra, asociados a los cultos en las iglesias, les proporcionan prestigio a las personas que los realizan. Y posiciones dentro de la iglesia como pertenecer al coro, ser solista o músico, se corresponden con ciertos comportamientos valorados positivamente, como la organización y estabilidad de la familia, el trabajo, la colaboración a la comunidad, etc. (Bilby, 1985).

### **El ámbito público. Ayer y hoy de las fiestas patrias en San Andrés**

Este contexto comprende la música y la danza que se realizan en celebraciones en espacios públicos relacionadas con el sentido de nación, patria e identidad de un pueblo. Su organización está a cargo tanto de personas del pueblo como de instituciones, y su intencionalidad está relacionada con el bien público, la cohesión social, la afirmación de una identidad, la lucha por reivindicaciones sociales, políticas y étnicas. Podemos mencionar las fiestas patrióticas del grito de Independencia el 20 de julio, la batalla de Boyacá el 7 de agosto, el descubrimiento de América el 12 de octubre, el día de la abolición de la esclavitud el 28 de julio y fiestas con un carácter más regional, como la fiesta del santo apóstol Andrés el 30 de noviembre, también denominada Carnaval —fiesta hoy secularizada y que ha venido tomando visos de carnaval, de fiesta comercial y turística—. Están también las marchas, congregaciones y protestas públicas en las

cuales la música, la marcha y su expresión corporal son elementos movilizadores de la acción social y política.

Si bien estas festividades son recientes, no más de sesenta años, presentan una oportunidad para conocer las contradicciones y tensiones que se viven actualmente en la isla en torno al ser isleños - raizales - caribes - colombianos - latinoamericanos (Vollmer, 1992).

El hecho de que las fiestas fueran organizadas por el pueblo, por la misma comunidad o por las familias les daba un carácter de identidad cultural, pero al pasar a manos de entidades gubernamentales como la gobernación y las secretarías, paradójicamente pierden este factor cohesionador porque entran a ser mediadas por las dinámicas de la burocracia estatal y porque la gente no siente como suya la responsabilidad de la organización y participación en ellas (cfr. Etzioni, 2000).

En esos tiempos no se respiraban los aires de segregación espacial que hoy se perciben en la isla. Las gentes de todas partes concurrían a la fiesta y había espacio para todos. Hoy, en cambio, el centro es habitado principalmente por inmigrantes continentales y extranjeros, y San Luis, La Loma y el Cove principalmente por población raizal. Estas distribuciones espaciales de la población también se ven reflejadas en las formas como se vive la fiesta y como se distribuyen la música y la danza en los espacios públicos.

En sus inicios estas fiestas patrióticas mostraban una sociedad que estaba integrada, en la que todo el mundo podía participar; hoy se han transformado debido a cambios sociales, políticos y económicos. Si bien se ven los desfiles, ya no es usual encontrar los juegos y diversiones que recuerda la gente en las entrevistas. Ahora, además de las ventas de comida casera, se encuentra la venta de productos foráneos manufacturados como agua, papas fritas, etc.

El 7 de agosto se realiza un desfile de las bandas de música o de estilo militar, de los colegios y las instituciones que marchan por las calles en San Luis hasta llegar al Rancho, en donde cada colegio hace su presentación ante un público constituido por las autoridades de la isla, el gobernador, representantes de la policía, la armada, las iglesias, etc. Allí demuestran sus habilidades y destrezas tanto musicales como coreográficas. Un rasgo particular de estos desfiles es el ritmo y la cadencia de las personas al marchar. No es una marcha con estilo militar rígido y estoico, sino que en vez de marchar se podría decir que bailan al ritmo de la banda de guerra. Anteriormente en este día se organizaban también otra serie de actividades y juegos, por ejemplo se realizaba el concurso del que más coco partiera al estilo isleño, que consiste en sacar el cascarón con tres o cuatro golpes del machete.

En la fiesta del 20 de julio el punto de encuentro es frente a la iglesia de la Sagrada Familia. Hay más solemnidad y son muy importantes las bandas de guerra que tienen



todos los colegios. Anteriormente los oficiales de la policía eran quienes enseñaban las marchas. Se menciona a la señora Sara Williams como una conocedora de las marchas y ritmos que se preparaban para las retretas del 20 de julio. Había toques especiales para honrar la bandera y honores al santísimo, entre otros.

Aunque la fiesta sea un elemento que convoca y cohesiona, también nos habla de los conflictos entre las culturas que comparten y compiten en este territorio reducido de la isla. Lo que se está viviendo en esta sociedad es el naufragio de una cultura avasallada por otra, como se cantaba en algunas canciones que concursaron en el festival Bill and Marie o como canta el grupo Creole en algunas de sus nuevas producciones.

### **El ámbito de la enseñanza**

Este contexto comprende las prácticas musicales y de danza que se dan en colegios, escuelas, universidades, academias o escuelas de música y/o danza. Comprende las articulaciones entre educación y cultura y la materialización u omisión de políticas culturales en este ámbito, la existencia o no de elementos de formación musical y dancística en los currículos de los colegios y la promoción desde instituciones de educación, bien sea públicas o privadas, de estas actividades.

### **La Banda Intendencial**

Nació en el colegio Bolivariano y pasó a ser parte de la institucionalidad pública, y se convirtió en un semillero y espacio de formación de esta segunda generación de músicos. El maestro Bill Newball, quien fue también navegante, la dirigió hasta que falleció. Continuó con la dirección uno de sus hijos, Mario Newball, quien se enfrentó con el poder político de la isla cuando que le pidieron que tocara con la banda en una fiesta privada de uno de los intendentes de turno, y al negarse, se lo llevaron preso.

La banda permaneció diluida por espacio de diecisiete años hasta que en 1969 se fundó la Casa de la Cultura, con miembros de importantes familias de la isla como Mauricio McNeish, Kent Francis, Cecilia Francis, Samuel Robinson, Gloria de McNeish, Leonor Umbacia, Dilia Robinson, Jorge Muñoz Pedraza, Félix Díaz Galindo, Marlene Okin de Rivera, Máximo Pineda, Herminia de Gutman, el señor Gutman y María Henry entre otros, y desde allí se propuso recuperar la Banda Intendencial bajo la dirección de otro hijo de Bill, el maestro Marcos Newball.

La Banda Intendencial participó varias veces en el concurso nacional de Bandas en Paipa, Boyacá, y ganó en 1982, 1986 y 1987. Una vez no ganaron una de las categorías porque la música que llevaron no fue considerada por los jurados como *música colombiana*, a pesar de que las composiciones y los arreglos eran del maestro Newball,

solo que eran ritmos del caribe angloparlante, como reggae, calypsos y mentós. Muchos consideran que la banda de San Andrés le aportó a las bandas nacionales el imponer un estilo cadencioso y musicalmente polirrítmico y disonante en los arreglos, al punto de afirmar que partió en dos la historia del concurso de bandas.

El maestro Marcos Newball, heredero de una tradición familiar de músicos y marinos, tuvo la oportunidad de salir al continente y de formarse en el Instituto de Música de Florida en Miami, en la Escuela de Bellas Artes de Costa Rica y con maestros como Antonio María Peñalosa, Pacho Galán y Billo Frómeta, entre otros. Su formación como músico clásico y su herencia caribeña le dieron la versatilidad para dirigir y hacer arreglos para bandas y orquestas, y para ser músico y director de orquestas en Panamá, Costa Rica, Barranquilla y San Andrés en las épocas del auge de la música en vivo en los años 70.

El apoyo institucional a la banda, a pesar de ser la Banda Intendencial, era escaso. Para viajar tuvieron que hacer en una ocasión una “subasta musical” a través de las emisoras de radio para el transporte de los músicos. Aunque la banda recibió reconocimientos de papel, decretos y honores, lograr cualquier recurso implicaba luchas personales de quienes la dirigían con los políticos de turno.

### **La Banda Juvenil**

Actualmente existe la Banda Juvenil, dirigida por el maestro Octavio Quintero, un continental paisa que llegó a la isla hace más de veinte años y trabajó en los colegios Adventista y Sagrada Familia, fue integrante de la Banda Intendencial o de mayores y discípulo del maestro Marcos Newball.

Estas dos bandas han sido instituciones en las que se han formado varias generaciones de músicos y han establecido unos parámetros y unas rutas a seguir. Para continuar, la Banda Juvenil se ha constituido como fundación, y busca ella misma su propio sostenimiento. Después de más de treinta años de estas iniciativas, aún no se ha logrado consolidar en la isla un espacio adecuado para el estudio académico y profesional de la música, por lo que se ve a estos jóvenes ensayar debajo de los árboles, en una esquina del salón del mar, en la Casa de la Cultura del Centro y presentándose en las calles.

### **El programa Batuta<sup>6</sup>**

En los años 90 el Gobierno Nacional creó un programa para formar en las diferentes regiones del país orquestas sinfónicas. La Fundación Nacional de Orquestas Sinfó-

---

<sup>6</sup> Entrevista con el pedagogo musical Jairo Rincón, San Andrés, diciembre de 2004.

nicas Juveniles e Infantiles de Colombia se estableció a raíz de un acuerdo del Grupo de los Tres: Colombia, Venezuela y México, en el que se impulsó la creación de un sistema nacional de orquestas. Así nació el programa Batuta, bajo el gobierno de César Gaviria, en diecisiete departamentos del país.

En San Andrés el programa llegó para ser manejado en convenio con la Casa de la Cultura, que en ese momento tenía una escuela infantil de violines que se había formado con la participación de pedagogas y maestras del interior, como Rocío Ríos, Clara Muñoz y Aída Casasbuenas, y con el auspicio de las familias de los niños.

Sobre esta base se hizo el convenio con el programa Batuta, y fueron enviados los instrumentos: violines, violas, contrabajos, trombones, etc. Cuando el músico y pedagogo musical Jairo Rincón llegó a la isla para continuar con el trabajo de Batuta ya había habido una experiencia de formación de los niños con el método Suzuki para aprender el violín. La escuela infantil fue financiada por la UNESCO y el gobierno chino, entre otros. Como no había profesores que dictaran clases se hacían talleres con los niños con pedagogas de Bucaramanga. Hubo niños que se iniciaron en nuevos instrumentos como la viola, el contrabajo y el trombón. Había participación de niños de familias continentales, raizales y árabes. Era realmente una experiencia intercultural en todo el sentido de la palabra, en la cual los niños de diferentes orígenes culturales compartían y aprendían música clásica con profesores continentales. Las madres de los chicos organizaban bingos y *rondón*, la típica sopa de pescado y cola de cerdo, los empresarios de la familia Faqhir patrocinaban a la orquesta en sus primeros viajes, y la Casa de la Cultura aportaba su infraestructura y recursos.

Aunque hubo rivalidades entre la Banda Juvenil y el programa Batuta, con el tiempo se lograron colaboraciones hasta el punto de que muchos de los jóvenes de la banda tocaban en la orquesta, compartían instrumentos y se apoyaban en la organización y hasta en los arreglos. Para ese momento se formó una Cofradía de Amigos de la Música con el maestro Marcos Newball, Octavio Quintero, Jairo Rincón, José Manuel Gnneco y la Casa de la Cultura.

A pesar de que la gente apoyaba la iniciativa, siempre hubo dificultades para el respaldo institucional de la Gobernación. En 1995 se presentó un proyecto a la Asamblea para institucionalizar la orquesta como Escuela Sinfónica de San Andrés, y aunque pasó dos debates, aún hoy no se sabe en qué quedó la iniciativa.

### **El ámbito escénico. Conjuntos musicales, danzas y bailes**

Este contexto comprende las actividades de música y danza dirigidas a un público, en las que hay una intencionalidad artística cultural o más social que comercial en la puesta en escena. Figuran aquí los conciertos que se realizan sobre todo para las épocas de Navidad, como el de la Familia Celis, Celis's Christmas, el de Candle Light.

Reggae, is Christmas Time de la banda The Holly Conquerors, la presentación de Conce's Center and Make Up Group con su primera muestra de danzas, Fantasy Dreams, las cantatas y banquetes organizados por los feligreses de iglesias como Santa María Estrella del Mar, como cuando se presentó *Miss Chiqui* en el piano, presentaciones de la Banda Juvenil en el Banco de la República, festivales como el de la música y de la canción inédita Bill and Marie.<sup>7</sup>

La gente menciona algunos conjuntos de música y grupos que han sido emblemáticos de ciertas épocas y momentos históricos en la construcción de la identidad del isleño, entre ellos el Conjunto Bahía Sonora y Los Músicos del Ayer. De Bahía Sonora hacían parte Eusebio Martínez Jessie, Sandino Manuel Elis, Alciano Stevens "Mr. Jero", Semian Jessie y José Williams. Otros músicos que se mencionan son Mr. Savios, quien tocaba la mandolina; Mr. Hendrick Newball, el acordeón; Mr. Charles Hall, la mandolina; Mr. Badda y Mr. Leyrio, el violín; Mr. Headlee Brant, la dulzaina, al igual que "Mr. Jero". Mr. Semian Jessie tocaba el tambor y Limbert Green la quijada de caballo. La familia Duffies: Dely, Luciano, Valva y Enola. Carolina Williams Mena, violín. Rodolfo Brackman Martínez "Ben Green", la familia de Mr. Carlos Steel, violín; la familia Celis de Alberto Celis; Edinson Jackson, Leonidas Howard, dulzaina, y Manuel Suárez O'Neil, entre otros.

Otros conjuntos que tocaban música de salón estaban conformados por acordeón, violín, guitarra y tambor y posteriormente se incorporó la mandolina. Actualmente el conjunto típico lo constituyen la guitarra, la mandolina, las maracas, la quijada, el tináfono y la voz. Para el *fair and dance* y otro tipo de fiestas se realizaban bailes de salón como el pasillo, la mazurca, el *schottische*, *mentó*, *court out* o *cut out*. Se realizaban figuras propias del *cuadrille*, como triángulos, filas y ochos, o bailes de coreografía libre. Estos bailes de salón eran permitidos dentro de las convenciones de decencia, pero había otros bailes que no eran tolerados por la iglesia, ni eran considerados decentes (Stolzoff, 2000). Al parecer algunos de estos bailes eran acompañados por el tambor y la voz, pero la censura y la represión derivada de la ética religiosa protestante y católica logró borrar de la memoria del pueblo hasta los nombres de esos bailes, toques y ritmos (Quintero Rivera, 2000).<sup>8</sup>

Uno de estos "bailes prohibidos" es el *cut out*; aunque hay desacuerdos entre la gente respecto a si es un baile, un ritmo o un "juego" dancístico. Se trata de que

---

<sup>7</sup> William Newball fue el director de la Banda Intendencial y Marie Ibrahams era pianista y reconocida música de la Isla. Este evento se organiza actualmente y lleva el nombre de estas dos personas en homenaje a su labor artística y cultural.

<sup>8</sup> Quintero Rivera subraya el papel del estilo y etiqueta de las danzas de salón en la europeización de las músicas negras antillanas, tanto para práctica de las élites blancas o mestizas, como para la incorporación cosmopolita de las que entonces habían sido sociedades rurales y analfabetas.

mientras una pareja está bailando llega un tercero a demostrar sus habilidades, hasta que logra quitarle la pareja al “otro u otra” en una tónica de reto y competencia.

Entre 1945 y 1953 existía un lugar en San Luis<sup>9</sup> donde los sábados se reunía la gente a cantar y compartir. Era el próspero negocio de los Rubinstein, en el que funcionaba un almacén de telas, sombreros y confites. En el segundo piso había una pianola y un equipo de sonido al que llamaban el *miaka* (*microphone*). La gente iba a cantar en el *miaka*, “¿vas esta noche al *miaka*?”, era la pregunta de los jóvenes. En este escenario surgieron conjuntos como Bahía Sonora y Músicos y Cantantes del Ayer. Se reunían los sábados de ocho a diez de la noche, y funcionaba como una pequeña Casa de la Cultura, pues además había periódicos de Estados Unidos, los instrumentos y el micrófono. Asistía gente de la Loma, de San Luis y del Centro, personajes como Luciano Duffies, Dalva Duffies, Enola Duffies y *Mr. Teiti*. Los Duffies tocaban en la iglesia bautista de la Loma, *Mr. Teiti* en Mount Sion y Enola en la iglesia bautista del Centro. En 1952 *Mr. Ibrahams* tenía un lugar parecido con una emisora local que funcionaba los lunes en la noche.

También se recuerda que había un grupo de adultos mayores que para las noches del seis de agosto y el siete de agosto bailaban las danzas típicas como forma de diversión. Eran ellos Vergencia Hoy “*Miss Galgal*”, Alsiano Stevens “*Mr. Jero*”, Luciana Jessie Steel, Minerva Jessie, *mister* Lenli, *mister* Tio y *mister* Corvux, entre otros (cfr. López de Jesús, 2003).

## El grupo folclórico de música y danza Bahía Sonora y el folclore como espectáculo

En 1972 llegó a la Casa de la Cultura una invitación a participar en el concurso nacional de danzas folclóricas Polímeros. Cecilia Francis “*Miss Chiqui*”, junto con el padre católico José Archbold organizaron el grupo de danzas Bahía Sonora, que tomó el nombre del conjunto de *Mr. Savios* que los acompañaba con su música típica. El grupo Bahía Sonora, que constituyó uno de los hitos de la historia folclórica de la isla, provenía de los jóvenes que practicaban danzas típicas en el club juvenil de la parroquia María Estrella del Mar de San Luis desde los años 60, orientados en la danza por Alciano Stevens “*Mr. Jero*” y bajo la dirección de “*Miss Chiqui*”. Los bailarines del grupo eran algunos de los hijos de “*Miss Galgal*”, los hermanos Corpus: Eligio, Leanta, Marva, Maxel y Cristina. También Vianca, Leonita, Estela, Roosvelt, Emerson Williams, Antonio Duffies y Adrianita Dockins López, entre otros.

---

<sup>9</sup> Donde actualmente hay un lote de la Policía, al lado de la Universidad Nacional.

“Mr. Jero” nació en 1898 en San Andrés y fue a trabajar junto con muchos otros a la construcción del canal de Panamá. A su regreso en 1945 trajo coreografías del *cuadrille* y ritmos caribeños que les enseñó a los jóvenes tiempo después en Bahía Sonora. Muchos recuerdan que una de sus parejas de baile era “Miss Galgal”. Fue famoso por su elegancia al bailar y porque fue campeón en tres ocasiones en competencias de bailes de salón de *cuadrille* en los *night clubs* de Panamá, ocasiones en las que les ganó a competidores jamaquinos. Él acompañó al padre Martín Tylor de la parroquia católica María Estrella del Mar a enseñar las danzas y tradiciones a los jóvenes. Luego, el padre José Archbold reforzó este trabajo y entonces nació el grupo de danzas Bahía Sonora.

El grupo de danza Miss Galgal New Generation, a través del trabajo de recuperación de danzas y ritmos aprendidos por los hijos y nietos de Miss Galgal pretende formar una nueva generación de bailarines. Está el grupo que dirige Jed Howard, quien fue integrante del grupo de Elvia Davis, en el cual también se formaron muchos bailarines. La tradición de lo construido por Bahía Sonora ha continuado de manera intermitente con los grupos que ha formado el profesor Emerson Williams en la Casa de la Cultura de San Luis, en el SENA y en varios talleres y proyectos culturales, y en los colegios Cemed en El Rancho y Cajasai.

Pero hay una tensión permanente en la música y la danza en San Andrés, entre reivindicar el sonido considerado propio y étnico o buscar formatos y sonidos más integracionistas o cosmopolitas. Quienes intentan hacer propuestas de danza “innovadora” y de danza contemporánea, como el grupo *Make up* de la brasileña *Conceição da Cristo*, son frecuentemente tachados por los puristas casi de herejes y corruptores de la cultura nativa.

### El ámbito público-comercial

Este contexto se refiere a las actividades de danza y música que se realizan en espacios comerciales como discotecas, bares, *pick up* y hoteles con shows especiales para los turistas. En los shows que organiza la cadena hotelera Decamerón en tres de sus cinco hoteles, Decamerón San Luis, Decamerón Aquarium y Hotel Mar Azul se presentan grupos musicales de la isla como *The Lifesaver*, *Creole*, *Creole Fusión* y *Ben Green and Bananas*. En el hotel Arena Blanca hay también shows de danza con folclore nacional e internacional; y en el hotel Sol Caribe se realizan shows de danza tradicional sanandresana y otros ritmos con los grupos Conce’s Center y Make Up (Aja, 2005: 11-14).

### El reggae, la identidad caribeña y el turismo: The Rebels

La dinámica de la historia musical de San Andrés está fuertemente conectada con el contexto del gran Caribe y sus movimientos musicales. Simultáneamente al surgimien-

to de la música y danza típica como *shows* folclóricos entre las décadas de los 70 y 80, se vivió en el Caribe el *boom* del reggae con Bob Marley y Peter Tosh a la cabeza (Clements, 2005; Friedman, 2000).<sup>10</sup>

Kent Francis le propuso a un grupo de músicos de la Banda Intendencial formar un grupo de reggae, dado que ya habían participado en el primer Festival de Música del Caribe con el conjunto Bahía Sonora y sus danzas. The Rebels se creó con la reunión de Hansel Morgan, nicaragüense de Corn Island, Claudio Beals “Banana”, costarricense de Puerto Limón, Jaime Celis, Cloy Newball, Horacio Howard, Clanin Almonacin “Yamin” y Luis O’Neil, sanandresanos, y el compositor de muchos temas del grupo fue Gustavo Bush. La Casa de la Cultura apoyó la formación del grupo y los primeros equipos fueron comprados al grupo Gama de músicos nicaragüenses que huían de la revolución sandinista, y posteriormente el señor Carlos Archbold Cerón financió la compra de más equipos.

Al adquirir popularidad surgieron algunas rivalidades entre la Banda Intendencial y el grupo, pues tenían que compartir instrumentos, equipos y espacios. Paulatinamente los músicos que también pertenecían a la banda pasaron a trabajar solo con The Rebels. Viajaron a Bogotá a grabar el programa de televisión *Variedades*, con “El Gordo” Benjumea. Viajaron a varios festivales de música del Caribe, a presentaciones en Bogotá, Sevilla, Guatemala, Costa Rica, Trinidad y Tobago, Venezuela, Cuba, Managua, y durante diez años permanecieron como grupo, hasta 1994. Grabaron cinco LP con Codiscos y se disolvieron agotados, dado que en su surgimiento el grupo no fue pensado como una empresa o una industria cultural. En los años 80 y 90 surgieron otros grupos como Magical Beat y Creole que continuaron el legado de sus primeros maestros.

## La interculturalidad en la música. Motu Proprio

Una experiencia conformada por personas de diferentes orígenes culturales es el grupo Motu Proprio, integrado por el maestro Marcos Newball, piano; Ángela Celis y José Manuel Gnneco, voces; John Celis, guitarra; Ramiro Bernal y Álvaro Pereira, percusión. Se definieron como “una propuesta de fusión e integración musical del Caribe colombiano para el mundo”. Al incorporar piano electrónico, bajo electroacústico,

<sup>10</sup> La internacionalización o globalización de un producto cultural, además de su consumo, implica también una reconfiguración de identificaciones de gentes que sienten transformaciones en el campo de la representación. Friedman afirma que los procesos de globalización conllevan desplazamientos de los términos de la hegemonía. El reggae se extiende como una música de clases bajas urbanas, que se valida en una africanidad contestataria idiosincrásica y no en el refinamiento cultural o en la autenticidad tradicional. Pero como lo anota Clements (2005), en su periplo por el mundo el reggae es resignificado de varias maneras, entre ellas la muy predominante de producto turístico, de entretenimiento comercial.

guitarras electroacústicas, tiple, cuatro, bongoes, bombos, congas, platillos, timbales, celesta, cabasa, maracas, palo de agua, chagchas y otra percusión menor, trataban de dar este mensaje de integración.

Compuesto por tres isleños y tres continentales, su repertorio también expresa este sentido, formato y política de la “fusión”, con sones cubanos, canciones de protesta cubana, bambucos del Cauca y mosaicos isleños de calypso y mentó, entre otros.

Esta es una tensión constante en la música y la danza en San Andrés, reivindicar el sonido propio, típico y étnico como Bahía Sonora y Creole, o buscar formatos y sonidos más internacionales tipo The Rebels, o más integracionistas estilo Motu Propio. Esta tensión se vive aún con más angustia en la danza, pues niños y jóvenes se conectan más fácilmente con una champeta o un reggaetón que con un calypso.

### **Las músicas del mundo, *the world music*. El grupo Creole**

En el campo de la música típica actualmente el grupo Creole está subiendo la cresta de la ola. Han grabado dos discos compactos y son los músicos de moda en los hoteles Decamerón en la isla. En 2005, después de viajar a Barcelona, programaron una gira por Europa. En su primer álbum, *Foss' na' Figthing*, en homenaje a Orston Christopher, fundador de Creole Group, interpretan varias canciones de su autoría. En el segundo, en su mayoría son composiciones de Felix Mitchel, voz y guitarra. Creole va evolucionando de un sonido típico o étnico a un formato de “fusión” que integra instrumentos electrónicos y percusión. Otros grupos de San Andrés en los que permanecen muchos de los músicos de la Banda, los ex integrantes de The Rebels y algunos maestros de la mandolina son: Ben Green and Bananas, The Holy Conquers, The Lifesaver, Jobs Saas and the Roots and Culture, entre otros.

El debate ya no es simplemente sobre la autenticidad que se buscaba en los años 70, o la diversión y cohesión social de los años 40, ahora la cultura como artefacto musical: discos compactos, videos o conciertos, y la danza se debaten por sobrevivir en un competido mercado mundial donde las culturas y las identidades se explotan, se formatean, se internacionalizan, se exotizan, buscando vender para que algunos artistas, promotores y comunidades sueñen con vivir de “su diferencia”. Este es el fenómeno de la llamada *world music* o músicas del mundo (Guillén, 2002).<sup>11</sup>

Pero la entrada en este mercado mundial y en estos circuitos económicos ha ido de la mano con la industria turística. No se pueden olvidar eventos como el Green Moon Festival, que trató de posicionar a la isla como destino turístico internacional,

---

<sup>11</sup> En el panorama del mercado mundial discute Guillén cómo a las músicas de los países del sur se les exige su toque de “diferencia”, y se reserva para Norteamérica y Europa el lugar del verdadero cosmopolitanismo. Es la jerarquización de la diferencia en la época de la diversidad globalizada.



y a escala regional el Festival de Música del Caribe. Hoy, al interior de la isla, los jóvenes participan en el festival Bill and Marie, que trata de promover la creación musical haciendo memoria de quienes fueron unos de sus forjadores: *Mr.* Bill Newball y su esposa Marie Ibrahams de Newball.

## Conclusiones

En la isla de San Andrés, si bien se dan múltiples tipos de músicas y muchas variedades de danzas,<sup>12</sup> encontramos un grupo de ritmos, géneros y espacios sociales que los sanandresanos identifican como propios y que reivindican como elementos de su tradición cultural. Esto aminora el impacto que ha generado en las músicas y danzas locales la globalización de la esfera cultural de los últimos cincuenta años, que los isleños identifican con la época de la colombianización. Pero en San Andrés la globalización y el encuentro de diversidades han sido siempre una parte constitutiva de su historia y de su devenir.

Por otra parte, estos elementos que los sanandresanos identifican como propios están más asociados a su herencia europea anglosajona que a los elementos de la herencia hispánica, francesa o africana. Este contexto complejo permite comprender por qué ciertos elementos de una tradición son visibilizados y reconocidos mientras que otros son negados y vilipendiados a pesar de ser evidentes. La sociedad raizal sanandresana ha querido resaltar como rasgo importante para diferenciarse su pasado “inglés”, más que sus raíces africanas (Bermúdez, 1998). Así como no se reconoce de manera clara el pasado africano, hoy tampoco se reconocen los aportes que ha hecho la cultura no isleña a la sociedad actual. Por el contrario, esta relación entre lo isleño y lo continental colombiano se percibe como un conflicto cultural desde ambas visiones. Para algunos continentales residentes las posiciones reivindicatorias de los raizales son xenófobas y racistas, y para algunos raizales las acciones y omisiones del gobierno colombiano sobre la diversidad cultural en la isla hacen parte del proyecto de dominación de la colombianización de San Andrés (Clemente, 1993; Guevara, 2006).

El conflicto se traduce en que una cultura conformada por diversas fuentes no hispánicas, como la sanandresana, se inserta en un territorio político administrativamente hispánico como el colombiano, en el cual se quiere construir desde las élites, en el modernismo del siglo XIX y principios del XX, una idea de nación homogénea, centralista, con una sola identidad. Esta idea se transforma a finales del siglo XX en un reconocimiento de la diversidad cultural desde el paradigma del multiculturalismo,

---

<sup>12</sup> Se escuchan músicas como vallenato, champeta, reggaetón, balada americana, pop, reggae, socca, música carrilera, ranchera, bolero, salsa, merengue, dance-hall, hip-hop, trance, rap, rock, country music, rock and roll, calypso y mentó.

que se plasma en la muy citada, alabada y vilipendiada Constitución Política de 1991. Entonces se opone en la práctica, así la Constitución y las leyes digan otra cosa, el imaginario de la nación colombiana, católica, monolingüe española, fenotípicamente “blanca” o mestiza, al imaginario de un pueblo con raíces inglesas, africanas, protestante, insular y fenotípicamente mulato o negro, bilingüe o trilingüe, inglés, creole y español, en un proceso social, político y económico que data de siglo y medio (Aja, 2005: 24-25).

Respecto a la relación entre los diferentes ámbitos de la música y la danza —religioso, público, doméstico y música y danzas de salón, enseñanza, escénico y comercial—, encontramos que los ámbitos de la enseñanza y de la religión están profundamente relacionados en lo que se refiere a los nichos de formación de los músicos; en cambio en la formación de bailarines no se encuentra esta conjunción de intereses entre escuela e iglesia. La danza se desarrolla en algunos colegios y en espacios como las Casas de la Cultura. El ámbito comercial promueve el baile pero no como espacio para la formación, sino como espectáculo estereotipado de la danza del caribe de bailes sensuales y erotizados. La danza típica, aunque presente en algunos escenarios turísticos, no se siente con el mismo vigor, empuje y desarrollo. Por otra parte, no se encontraron casos de gente que tenga la danza como oficio exclusivo, a excepción de la brasileña *Conceição* da Cristo, quien tiene esa formación profesional.

Existen unas profundas relaciones entre la conformación de una estructura social isleña y el surgimiento de unos símbolos considerados “típicos”. Las que localmente son consideradas la música y las danzas tradicionales o típicas de San Andrés han sido los símbolos y los valores de una élite cultural y política que ha querido reivindicar su relación con una historia europea, mientras que lo negro y esa cultura del pueblo de más allá del puente de Sound Bay o de las Lomas de Orange Hill, en lugar de ser reivindicados como propios se asumen como vergonzantes y culpables de su diferencia.

Estas élites que se formaron en los colegios lasallistas y capuchinos integraron una visión de lo que es ser isleño y colombiano que refleja las intrincadas relaciones entre la política y la religión. Las iglesias y congregaciones católicas y protestantes son elementos fundamentales en la cohesión social, la educación y el aprendizaje de valores como la solidaridad, pero a su vez llevan la historia del poder colonial del cual han surgido y que ha permitido o promovido la colombianización a través de la formación escolar y al mismo tiempo ha generado la invención y esencialización de un imaginario de lo propio (Bartra, 2001).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Bartra advertía con gran lucidez que la transición desde Estado nacionalista hacia un estadio de mayor democracia y bienestar pasa por un replanteamiento de los reconocimientos políticos, pero queda

Las iglesias y colegios protestantes y católicos, si bien han formado a muchos de los músicos de la isla, también tienen la responsabilidad de la negación que hubo hasta hace unos años, de asumirse como afrodescendientes con herencias no puritanas. Esta fuerte tensión entre religiones y políticas no ha permitido construir en la isla una política cultural que les aporte a los jóvenes de hoy alternativas a la actual globalización y banalización de la vida, la ética y los sueños.

En la isla se vivió un proceso de “institucionalización de la cultura”, es decir, la cultura expresada en la música y la danza se le quitó a las familias, se excluyó el calor del pueblo, y se convirtió en proyectos de personas, de fundaciones, de instituciones, managers, empresas del turismo y el espectáculo. Así se evidencia la existencia de no solo una sino varias políticas culturales que definen las maneras como son percibidas y manejadas las realidades interculturales (Ochoa, 2002).<sup>14</sup>

La falta de un proceso de reflexión que cuestione e integre en una política cultural las múltiples estrategias, las tendencias, los esfuerzos que músicos, bailarines, compositores, creadores, pedagogos, maestros y promotores están haciendo de manera aislada, lleva a reforzar el individualismo, el desconocimiento y la desvalorización de la propia cultura. Origina una miopía cultural que no permite ver lo que hacen los otros y hace que se desaprovechen los aportes que se podrían hacer unos a otros y las riquezas del trabajo común y solidario. Desde la venta de rondón para pagar a los maestros de música y danza, hasta las reformas de los currículos de los colegios para dar música y danza como clases académicas, desde la enseñanza de la dulzaina o del cuadrille en casa, alrededor de un fogón en el patio, hasta la constitución de una escuela de artes de la isla sobre talla en madera, música, danza, cocina, pesca, etc., pueden hacer parte de un trabajo mancomunado por construir, mantener, recuperar espacios sociales, políticos y culturales en los cuales se viva de otra manera la interculturalidad (Martín Barbero, 2001).<sup>15</sup>

---

por delante un arduo trabajo de reconstrucción amenazado siempre por el hecho de que la transición misma abre la puerta a nuevas formas de opresión extrasistémicas, como el gansterismo político o los fundamentalismos.

<sup>14</sup> La visualización en los escenarios desde la década de 1980, sostiene Ochoa, es una de las nuevas estrategias de la política cultural oficial al ingresar en una etapa inédita: la de la diversidad cultural que entraña una ruptura con los relatos precedentes de la homogeneidad nacional y de lo local como “folclor”.

<sup>15</sup> Martín Barbero advierte que no es unidireccionalmente desde el Estado como se podrá explorar salidas a los problemas cruciales de la cultura, sino que simultáneamente debe haber una transformación de las mediaciones que la constituyen en el reconocimiento de la diversidad, desde las muchas y complejas instancias de la comunicación, en la efectiva construcción de ciudadanía y en la generación de lo público.

## Bibliografía

- Aja Eslava, Lorena. 2001. *Hacia la revitalización cultural del pueblo ambalueño*. Informe de investigación proyecto Educación para el Desarrollo o Reinventar lo Propio. Colciencias - CESO - Universidad de los Andes. Manuscrito.
- Aja Eslava, Lorena. 2005. *Presencia, ausencia y dinámicas de la interculturalidad en la música y la danza de San Andrés Islas*. Informe de investigación subproyecto, proyecto Lengua y Cultura, coordinadora Raquel San Miguel, Línea de investigación Formaciones Culturales. Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe. Manuscrito.
- Avella Esquivel, Francisco. 2000. "San Andrés, ciudad insular". En Alberto Abello Vives y Silvana Giaimo Chávez (comps.), *Poblamiento y ciudades del Caribe Colombiano*, pp. 343-384. Bogotá: OCC - FONADE - Universidad del Atlántico.
- Bartra, Roger. 2002. "Crónica de un nacionalismo inventado: la condición posmexicana". En *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 81: 21-26.
- Beezley, William H., Cheryl English Martin y William E. French (eds.). 1994. *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. Wilmington: SR Books.
- Bermúdez, Egberto. 1998. "La tradición musical religiosa de las comunidades afroamericanas de habla inglesa: el caso de San Andrés y Providencia, sus iglesias y su música". En *Las iglesias de madera de San Andrés y Providencia. Arquitectura y música*, pp. 65-93. Bogotá: Fundación de Música.
- Bermúdez, Egberto. 2003. "Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica". En *150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación. Memorias VI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*, pp. 706-725. Bogotá: Ministerio de Cultura - Aguilar.
- Bilby, Kenneth. 1985. "The Caribbean as a Musical Region". En Sidney W. Mintz y Sally Price (eds.), *Caribbean Contours*. pp. 181-218. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Bizcaino Hoy, Handriff; Angelo Lever Corpus, Isilda Mosquito Escalona, Marques Julián Taylor, Hernando Tovar Suárez, Julia Inés Vaca, Ereona Williams. S/f. *Texto de ciencias sociales integradas para la básica primaria del Departamento Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina*. Ministerio de Educación Nacional, División de Etnoeducación, Centro Experimental Piloto de San Andrés Providencia y Santa Catalina.
- Cayman Net News. 2006. "Christmas Traditions in the Cayman Islands". Disponible en [www.caymannetnews.com/Archive/Archive%20Articles/December%202002/Issue%20305%20Tue/Christmas%20Traditions.html](http://www.caymannetnews.com/Archive/Archive%20Articles/December%202002/Issue%20305%20Tue/Christmas%20Traditions.html), consulta realizada el 20 de julio de 2006.
- Clemente, Isabel. 1993. "Un caso de conflicto cultural en el Caribe. De la imposición al reconocimiento". En *Nueva Sociedad*, septiembre - octubre, 127: 32-45.

- Clemente, Isabel. 1992. "La comunidad isleña de San Andrés y Providencia: factores de diversidad Cultural". En *Diversidad es riqueza*. pp. 175-179. Bogotá: ICANH - Colcultura - Consejería Presidencial para los Derechos Humanos.
- Clements, Paul. 2005. "Reggae Music: The Changing Representations of an Inclusive Musical Form". En *Cultural Policy, Criticism & Management*, 1.
- Conrad, Tato. 2006. "El bambula boricua". En *Herencia Latina*, disponible en [www.herencialatina.com/Historia\\_de\\_la%20Bomba/Historia\\_de\\_la\\_Bomba.htm](http://www.herencialatina.com/Historia_de_la%20Bomba/Historia_de_la_Bomba.htm), consulta realizada el 23 febrero de 2006.
- Etzioni, Amitai. 2000. "Toward a Theory of Public Ritual". En *Sociological Theory*, March, 18, 1: 44-59.
- Finnegan, Ruth. 1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Antropología*, marzo, 15-16: 9-32.
- Francis, Cecilia. 1991. *Compendio de cultura popular y tradicional de las islas de San Andrés y Providencia*. San Andrés: Intendencia Nacional de San Andrés y Providencia.
- Friedman, Jonathan. 2000. "Globalization, Class and Culture in Global Systems". En *Journal of World-systems Research*, fall/winter, vi, 3: 636-656.
- García Canclini, Nestor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Guevara, Natalia. 2006. " 'Self-determination is not a Sin; it is a Human Right, a God Given Right': autonomismo y religión bautista en San Andrés Isla". En *Memorias*, primer semestre, 3, 5. Disponible en [www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias\\_5/articulos/San\\_Andres.pdf](http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_5/articulos/San_Andres.pdf), consulta realizada el 16 de diciembre de 2006.
- Guillén, Lorena. 2002. "Analizando la hibridación en la música popular latinoamericana: una exploración de clasificaciones de occidente/no occidente". En *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*. Disponible en [www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Guillen.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Guillen.pdf), consulta realizada el 20 octubre de 2004.
- Hodgson Deerings, Johnny. 2004. *May Pole History - Rescuing Our Culture*. Disponible en [www.bluefieldspulse.com/maypolehistoryrescuingourculture.htm](http://www.bluefieldspulse.com/maypolehistoryrescuingourculture.htm), consulta realizada el 28 octubre de 2004.
- Hopkin, John Barton. 1984. "Jamaican Children's Songs". En *Ethnomusicology*, 28, 1: 1-36.
- Lomax, Alan, Bess Lomax Hawes y J.D Elder. 1997. *Brown Girl in the Ring: An Anthology of Song Games from the Eastern Caribbean*. Schocken: Pantheon.
- López de Jesús, Lara Ivette. 2003. *Encuentros sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI.
- Margaret J. Kartomi. 2001. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 357-382. Madrid: Trotta.

- Márquez, Germán, Ángel Britton, Jennifer Archbold y María Eugenia Pérez. 2003. *Providencia y Santa Catalina Islas: modelo municipal de desarrollo sostenible - Plan de acción*. Bogotá: Colciencias - IDEA - Universidad Nacional de Colombia - Alcaldía Municipal de Providencia - Ecoastur - Foundation for the Development of Old Providence and Santa Catalina - Opciones Gráficas
- Martín-Barbero, Jesús. 2001. "De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política". En *Nueva Sociedad*, 175: 70-84.
- Martínez Reid, Julia, entrevista, San Andres Islas, 23 de noviembre de 2004.
- Ministerio de Cultura. 2002. *Cuadernos de Nación. Diálogos de Nación. Una política para la interacción de las culturas*. Bogotá: Observatorio de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2001. "Listening to the State: Culture, Power and Cultural Policy in Colombia". En Toby Miller (ed.), *A Companion to Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Perea Escobar, Ángel. 1989. "Green Moon Festival de San Andrés. El regreso del Muntu". En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXVI, 19.
- Quintero Rivera, Ángel G. 2000. "Los modales y el cuerpo. Clase, 'raza' y género en la etiqueta de baile". En *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, septiembre - diciembre, 6, 3: 11-4.
- Saldarriaga, Alberto y Egberto Bermúdez. 1998. *Las iglesias de madera de San Andrés y Providencia. Arquitectura y música*. Bogotá: Fundación de Música.
- Secretaría de Turismo de San Andrés. 2006. *Música y danzas tradicionales del archipiélago*. Disponible en [www.sanandres.gov.co/paginas/turismo/musica\\_danzas\\_del\\_archipielago.doc](http://www.sanandres.gov.co/paginas/turismo/musica_danzas_del_archipielago.doc)
- Sandner, Gerhard. 2003. *Centro América y el Caribe occidental. Coyunturas, crisis y conflictos 1503-1984*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sede San Andrés.
- Stolzoff, Norman. 2000. *Wake the Town and Tell The People: Dancehall Culture in Jamaica*. New York: Fordham University Press.
- Vollmer, Lorraine. 1992. "Poblamiento de San Andrés, Providencia y Santa Catalina". En Germán Márquez y María Eugenia Pérez (eds.), *Desarrollo sostenible del Archipiélago de San Andrés y Providencia: perspectivas y acciones posibles*. Bogotá: Proyecto Multinacional del Medio Ambiente y los Recursos Naturales - OEA - COLCIENCIAS - IDEA.

# Localidad y cosmopolitismo en “la tambora” de Santa Marta, Colombia\*

Mauricio Pardo Rojas\*\*

## Resumen

Las tamboras, formato de conjuntos de tambores tradicionales, desde mediados del siglo XIX han sido animadoras de carnavales, fiestas religiosas y cívicas en Santa Marta y poblados aledaños. Desde hace seis décadas han abordado también la interpretación de piezas del repertorio popular comercial dentro del aire o ritmo de guacherna, el cual aunque tiene origen en las músicas tradicionales de la región es un producto del contexto urbano samario.

El desarrollo de tales tendencias por las tamboras samarias se ha dado en procesos afectivos, emocionales y corporales de sus protagonistas dentro de unas dinámicas de lugar y culturales ligadas a la historia y las transformaciones de la ciudad y de sus procesos festivos. El centro de la ciudad, los barrios populares, el carnaval, los medios de comunicación y las industrias culturales, el desempeño institucional de los grupos folclóricos de danza y las políticas culturales locales y nacionales han ido proveyendo los contextos en los que las tamboras han encontrado sus particulares desarrollos. Actualmente algunos sectores impulsan el reconocimiento oficial de los conjuntos de tambora y sus músicas como expresiones tradicionales de la ciudad de Santa Marta, y por otro lado algunos de los músicos buscan actividades de profesionalización y de mayores transformaciones de su música.

---

\* La investigación de campo en que se basa este artículo se efectuó con el apoyo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia y se hizo en conjunto con el maestro Roosevelt González, folclorólogo, coreógrafo y cinematografista samario quien me brindó su conocimiento sobre la tambora y me relacionó con los distintos protagonistas de esta música. Agradezco a los muchos músicos y gestores culturales de Santa Marta que amablemente compartieron sus recuerdos y sus puntos de vista. Sebastián Rojas gentilmente efectuó la transcripción del ritmo de guacherna samaria. Mi gratitud también para Elizabeth Navarro por su paciente y entusiasta colaboración en la transcripción de varias horas de entrevistas. Agradezco también a Peter Wade y a Elisabet Cunin por haber respectivamente facilitado mi presentación de previas versiones de este artículo en el Annual Meeting and Conference, Society for Latin American Studies, en Leiden, en abril de 2004, y en el Coloquio Músicas y Bailes Populares en el Marco de la Mundialización, en Veracruz, agosto de 2005.

\*\* Antropólogo de la Universidad Nacional. Maestría y estudios de doctorado en la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton. Profesor principal programa de Antropología en la Universidad del Rosario.

## Introducción

La tambora samaria<sup>1</sup> constituye una expresión musical bastante atípica que no puede ser entendida a partir de las tendencias generales musicales regionales, y a la que no se pueden atribuir a priori explicaciones en términos de factores sociológicos como mercado, hegemonía, resistencias o identidades.

Se hará, por lo tanto, una aproximación a este fenómeno y su entorno social en Santa Marta a través de los procesos musicales concretos en grupos sociales, épocas y espacios específicos en el sentido de propuestas como las de Finnegan (1999, 2001), Thrift (1999), Nash (2000), Dolfsma (2004) y Stokes (1994), que apuntan a evitar prematuras ‘decodificaciones’ hechas sin mayor demostración tanto del ‘contenido’ social o político de las músicas; como a través la lectura del código semiótico de las expresiones musicales. Frith (1996) ha advertido en contra de la persistente inercia en la ciencia social de considerar que las manifestaciones culturales ‘reflejan’ o tienen una homología con el grupo social que las genera. Cualesquiera que sean las articulaciones de lo musical con otros aspectos sociales, deberían ser sustentadas a través de evidencia etnográfica sobre las dimensiones en que se desenvuelve la gente que oye la música, que la baila, que la promueve, tales como la cotidianeidad de los afectos (Hesmondhalgh, 2007), las emociones (Revill, 2004), la memoria, las dinámicas corporales (de Nora 2004), motivaciones sobre representaciones (Dolfsma, 2004), racionalizaciones de gustos y aspiraciones cosmopolitas (Stokes, 2007).

Las instancias y articulaciones del fenómeno musical de la tambora en Santa Marta se mueven en procesos que tienden por un lado a estabilizar continuidades históricas locales y por otro lado a transformar, cosmopolitizar y relativizar tales continuidades. El entendimiento de estas dinámicas contrapuestas ha sido abordado por conceptos como los de comunidad musical y escena musical respectivamente (Straw, 1991). Comunidad y escena que son en realidad espacios yuxtapuestos en los que el sentido se articula por un espectro de representaciones, una distribución de posibilidades y modalidades que Krims (2007) denomina el *ethos* urbano, y en los que se dan dinámicas de lugar y espacialidades que configuran los procesos musicales (Bennet, 2002; Connell y Gibson, 2003; Leyshon, Matless y Revill, 1995; Swiss, Sloop y Herman, 1998).

---

<sup>1</sup> ‘Tambora’ es un término polisémico que designa tanto al tambor de dos parches, al grupo físico de instrumentos, al formato de músicos e instrumentos, y a varios aires o ritmos de la región de la Costa. Entre estos últimos están un aire o ritmo de Santa Marta (también llamado localmente *guacherna* o *fandango*), un conjunto de aires o ritmos del río Magdalena en la depresión Momposina y tres de aquellos mismos ritmos llamados *tambora golpeada* o *tambora-tambora*, *tambora alegre* y *tambora redoblada* (el *berroche* y el *chandé* son también ritmos de tambora según las gentes y músicos de esta área).



Para acercarse al entendimiento de esta expresión musical, en las páginas que siguen se presentará una apretada síntesis de la música costeña y de su historia, luego se hará un recuento de los cambios de la tambora samaria en el contexto de las tendencias comerciales y de políticas culturales de la ciudad y la región. Por último se verán las tamboras en su inscripción en lugares y espacios, las motivaciones de sus protagonistas y las representaciones e identificaciones alrededor y al interior de ellas.

## La música en la región de la Costa

La región de 'la Costa',<sup>2</sup> al norte de Colombia, también llamada región Caribe, con unos 130.000 km<sup>2</sup> y una población de diez millones, comprende el litoral y extensas áreas adyacentes hacia el interior. Algo más de una tercera parte de la población vive en las ciudades de Barranquilla (1'800.000), Cartagena (1'000.000), y Santa Marta (400.000), situadas en la zona central, en el litoral (Observatorio del Caribe Colombiano, 2007), en las que desde finales del siglo XIX se han dado intensos intercambios con las músicas urbanas internacionales, en especial del eje Caribe - Nueva York, promovidos por las industrias del espectáculo y los medios de comunicación.

En la actualidad en algunos puntos a lo largo y ancho de la región en localidades rurales, en los barrios de las ciudades o en los grupos folclóricos se tocan los instrumentos vernáculos costeños, que consisten en uno o dos tambores verticales, un tambor horizontal,<sup>3</sup> flautas verticales llamadas gaitas<sup>4</sup> y la caña de millo, que es

<sup>2</sup> Me refiero en el texto a la región en general como *la Costa*, y uso los correspondientes gentilicios o adjetivos de *costeña* o *costeño*, siguiendo el uso corriente en el habla colombiana.

<sup>3</sup> Tambores ligeramente cónicos de entre 35 y 80 cm de alto y entre 25 y 40 cm de diámetro, de un parche de cuero que se tensa con cuerdas y cinco o seis cuñas. En un conjunto puede haber uno o dos de estos tambores. El de mayor tamaño efectúa variaciones rítmicas y es llamado alegre, hembra, repicador, mayor o quitambre. Puede estar o no acompañado por el tambor algo menor que se designa como macho, llamador, currulao, llamaró o bambuquito, el cual marca el ritmo. El bombo o tambora es un cilindro de madera de 45 a 60 cm de alto y de 30 a 40 cm de diámetro, de dos parches que se tensan con cuerdas, se coloca horizontal con los parches a los lados y se toca con baquetas en los parches y en el cuerpo de madera. Según List hay tamboras o bombos similares a los costeños en la región mediterránea europea. Existen tambores verticales de cuñas en el área bantú en Congo y Angola y en la antigua costa de Guinea (List, 1994). Los africanos esclavizados traídos a Colombia entre 1553 y 1580 provenían de la costa de Guinea, y fueron llamados guineas o mandingas; entre 1580 y 1640 llegaron gentes bantú llamadas congos, luangos o angolés; desde mediados siglo XVII se dio la entrada de los ewe-fon del otrora reino Dahomey, conocidos como ararás o jojoes; durante el XVIII fueron mayormente akán y ashantis de Ghana, a quienes denominaban minas, y yorubas de Nigeria a quienes se llamó carabalíes, lucumíes o chalaes (Law, 2005).

<sup>4</sup> Las gaitas son flautas verticales de caña o corazón de cactus de 60 a 80 cm con embocaduras de pluma de ave ajustadas sobre una cabeza de cera de abejas, una con cinco orificios denominada gaita hembra, lleva la melodía y se toca con las dos manos, y otra de uno o dos orificios llamada gaita macho toca los bajos y el músico que la toca con una mano toca una maraca con la otra. Hay también una variedad de gaita corta solista de 30 a 40 cm.

un pequeño instrumento tipo clarinete traveso.<sup>5</sup> También la maraca, la guacharaca, el guache y las tablitas.<sup>6</sup>

En documentos desde el siglo XVIII aparecen bailes cantados denominados como fandangos, currulaos, bundes, merengues, cumbiembas o cumbiambas en los que la gente baila alrededor de un grupo de músicos de tambores, animados por cantos y palmas en los que un coro generalmente de mujeres responde a una solista (Escobar, 1985; González, 1988). A principios del siglo XIX todavía se reportaba en las fiestas de la Candelaria en Cartagena a grupos de negros con tambores y de indígenas con gaitas que bailaban separadamente (Gosselman, 1827/1981; Posada Gutiérrez, 1865/2005; El Pícol, 1852, citado en Solano y Bassi, 2004), aunque Gosselman describe una fiesta indígena (sic) de Pentecostés en 1826 en la plaza de Gaira, cerca a Santa Marta, en la cual un coro cantaba y palmoteaba alrededor de músicos con dos gaitas, una maraca y un tambor vertical.

Hacia finales del siglo XIX cumbiambas de gaitas y tambores eran el centro de la vida festiva desde el Urabá a la Guajira (González, 1988, 1989). Situación que sufrió transformaciones cuando en el siglo XIX arribó a la Costa una innovación europea que tuvo repercusiones a nivel planetario: las bandas de cobres que se extendieron en las ciudades y pueblos grandes (cfr. Herbert, 1991; Smith, 1997). En pueblos y zonas rurales de los hoy departamentos de Córdoba, Sucre y en menor medida en Bolívar y Atlántico se generalizó un formato de estas bandas cuyos ritmos se derivaron de los de las músicas campesinas de tambores y gaitas (Fals Borda, 1986; Nieves Oviedo, 2004; Valencia Salgado, 1987).

También procedente de Europa en este tiempo ingresó el acordeón, que fue adoptado por músicos de pequeños pueblos y zonas rurales a lo ancho y largo de la Costa, de Riohacha a San Jacinto, de Barranquilla a Plato. Ya en la década de 1880 en Riohacha se había establecido el formato de acordeón, caja y guacharaca como centro

---

<sup>5</sup> La caña de millo o pito atravesado se toca en las sabanas y en el área Cartagena - Barranquilla. No es en realidad una flauta sino un instrumento tipo clarinete de lengüeta incisa. Tiene cuatro agujeros en una caña de unos 30 a 35 cm de largo y 1,5 cm de diámetro. Se toca en posición travesa introduciendo la parte de la lengüeta en la boca. Habría sido importada desde el norte del antiguo reino Dahomey. List cita documentación sobre cinco de estos clarinetes también fabricados de caña de maíz millo en África Occidental alrededor de la frontera entre Burkina Faso, Benin, Togo y Ghana (List, 1994). Abadía afirma que la caña de millo “se copió exactamente de las flautas llamadas massi de la Guajira” a pesar de que en la misma página los describe como instrumentos distintos (Abadía, 1970: 250). Ramón y Rivera (1967) aclaró que los massi son también clarinetes pero de embocadura vertical y de lengüeta superpuesta (heteroglotal) invertida. Ver también: Artesanías de Colombia (2004), Valbuena (2005) y Mantilla (s.f.).

<sup>6</sup> El guache es un tubo de metal relleno con semillas o piedritas y la guacharaca consiste en una caña con muescas que se frota con un tenedor de alambre.

de ‘cumbiembas’ (Candelier, 1893/1994).<sup>7</sup> Para la década de 1920 en el Magdalena Grande<sup>8</sup> eran corrientes las prácticas de acordeoneros itinerantes por los pueblos y las largas parrandas de hombres que bebían alrededor del acordeonero cantante (Stevenson, 2003).

Desde el siglo XIX en los carnavales de Barranquilla y Santa Marta y en las fiestas de la Independencia en Cartagena convergían expresiones musicales de las regiones aledañas,<sup>9</sup> hasta que en la década de 1960 decayeron la fiesta popular en Cartagena y el carnaval en Santa Marta (Gutiérrez, 2001; Lacera y Gómez, 1999; Rey Sinning, 2006).

Hacia principios del siglo XX obreros cubanos de los ingenios azucareros difundieron el formato de sexteto de marímbula y percusión y los aires de sones y changüís cubanos. A mediados del siglo XX los sextetos eran comunes incluso en Cartagena, pero hoy solo existen unos veinte de estos sextetos en el litoral al occidente de Cartagena (Minski, 2006; Muñoz Vélez, 2006).

Desde comienzos del siglo XX en las ciudades y poblaciones mayores surgieron orquestas de distintas dimensiones.<sup>10</sup> Hacia los años 20 la música “clásica” europea y pasillos y bambucos que interpretaban bandas y conjuntos de cuerdas en las ciudades de la Costa empezaron a ceder ante los fenómenos internacionales de la música de jazz y de la música de las orquestas cubanas<sup>11</sup> (Bassi, 2001; Muñoz, 2008).

Por esa época surgieron formatos de “bandas de jazz”, las cuales comenzaron a incorporar porros basados en el patrón instrumental y en los arreglos de las bandas sabaneras. Su repertorio incluía también pasillos y bambucos, ritmos internacionales como rumbas y boleros cubanos, foxtrot, charleston y vals. Una década después habían adoptado el formato orquestal *big band*.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Según List (1989) algunos informantes le relataron que en el área del Gran Magdalena el formato predominante era antes de la llegada del acordeón el de una gaita larga, guacharaca y caja, que era un tambor pequeño de dos parches. List pudo ver tríos de acordeón que tocaban dicha caja o en su lugar un llamador pequeño o un bongó.

<sup>8</sup> Se conoce como Magdalena Grande al territorio del antiguo departamento que en el siglo XIX comprendía los actuales departamentos de Magdalena, La Guajira y Cesar. En 1871 se separó la Guajira y en 1967 se creó el departamento del Cesar.

<sup>9</sup> Las modalidades actuales de la música y danza de la cumbia y la vigencia dentro de ellas de la caña de millo, por ejemplo, tienen que ver con el hecho de que desde 1877 se estableció el conjunto y comparsa La Cumbia Soledaña, (Solano y Bassi, 2004), y a que además de las comparsas temáticas, desfilan decenas de agrupaciones de cumbia, cada una con su conjunto musical de tambores y caña de millo y con su grupo de danza o ‘cumbiamba’.

<sup>10</sup> Por ejemplo hacia la década de 1880 la banda de Eulalio Meléndez, músico letrado de Ciénaga, interpretaba en sus giras por toda la Costa aires locales como “El caimán” y “La piña madura” (Bermúdez 1997; Henríquez, 2000).

<sup>11</sup> Desde mediados del decenio de 1920 se captaban en la Costa las emisoras de radio cubanas (Bassi, 2001).

<sup>12</sup> En 1923 se funda en Cartagena la Jazz Band de Pachó Lorduy, de breve existencia, en la que tocaban Camacho y Cano y Adolfo Mejía, quienes serían después dos de los músicos costenos más importantes; este

Entre 1930 y 1940 las principales orquestas antillanas incluían en sus giras a Barranquilla y Cartagena, y sus ritmos eran parte del repertorioailable de las clases medias y altas y de las ya numerosas orquestas (Bassi, 2001; Solano, 2003).

La radio se inicia en 1929 en Barranquilla y en 1934 la industria discográfica en Cartagena. La recepción de la música fue cambiando de la audición en vivo a la escucha de la radio, los discos y luego a los equipos de amplificación o ‘picós’,<sup>13</sup> y fue surgiendo el gusto popular regional en el que junto a los temas internacionales en boga se escuchaban los porros de las bandas y orquestas, y los paseos y merengues de tríos de guitarras o de conjuntos de acordeón.

Surgieron así los ídolos populares del mercado. El primero fue Guillermo Buitrago y su trío de guitarra, quienes desde 1943 grabaron merengues y paseos del área de Valledupar y del Magdalena Grande (Caballero Elías, 1999).<sup>14</sup> En 1944 Lucho Bermúdez fue a Bogotá y se quedó un año tocando en el Hotel Granada y en programas y radioteatros radiales. Así, mientras Buitrago dominaba en las audiencias en la Costa, Bermúdez irrumpía entre los radioescuchas bogotanos, y así se iniciaba el proceso que generalizó por todo el país a la música costeña como músicaailable (Wade, 2002).<sup>15</sup>

---

formato tenía banjo, saxofón, trombón, clarinete, contrabajo y batería. El mismo año en Arjona, Bolívar, la banda Nueva Horizonte es fundada por Francisco Tomás Rodríguez. En 1925 el boyacense Luis Felipe Sosa organiza la Barranquilla Jazz Band, que da lugar a la Atlántico Jazz Band y a la Orquesta Sosa, la cual después de la repentina muerte de Sosa en 1939 pasa a ser la orquesta de planta radial Emisora Atlántico Jazz Band, en la que eran trompetistas Antonio María Peñalosa y Pacho Galán, quien la dirigió trece años después con Tomás Rodríguez hijo como el cantante estrella. En Cartagena, en la segunda década del siglo XX, las orquestas La Melodía y Ecos del Caribe hacían furor (Bassi, 2001; Gómez 2006; Muñoz Vélez, 2007; Solano, 2003; Solano y Bassi, 2004; Stevenson, s.f.). A mediados de los 30 las orquesta más notables eran la Fuentes y la A No. 1 de José Pianetta, y desde 1938 la Orquesta Tropical de Lucho Bermúdez. Por esta época era muy conocida también la Orquesta Melodía de Montería.

<sup>13</sup> Equipos de gran tamaño y potencia de amplificación de música grabada que se usan para animar fiestas o eventos masivos a campo abierto (Paccini Hernández, 1993).

<sup>14</sup> Buitrago, oriundo de Ciénaga, dominó varios años el panorama radial de la Costa con programas diarios en la Emisora Atlántico hasta su prematura muerte en 1949; y en los años siguientes, Bovea, uno de sus guitarristas, logró establecerse notoriamente en el mercado del interior del país. Esta música de los tríos “vallenatos” de guitarras tuvo acogida en el interior andino, ya acostumbrado a las cuerdas de bambucos y pasillos. En 1950 el conjunto Los Alegres Vallenatos, que incluía acordeón, del joven guitarrista bogotano Julio Torres –quien murió poco después– vendió treinta mil discos (Stevenson, 2003). El formato de acordeón y guitarras no era raro en esa época, especialmente para radiodifusión y grabación; por ejemplo, Alejo Durán, para muchos icono de la ortodoxia acordeonera, grabó su primer disco en 1951 con guitarra en su conjunto (Mestra y Martínez, 1999: 104).

<sup>15</sup> José Benito Barros, uno de los mas prolíficos y reconocidos compositores costeños, cuenta que en 1945, recién llegado a Bogotá, cuando ya llevaba una carrera de diez años como compositor e intérprete de tangos, nunca había compuesto música costeña, y que J. Glottmann, el mismo representante de la RCA Victor que había traído a Lucho Bermúdez, le pidió que fuera a los bares a oír los porros de Lucho y de otros músicos que ya se tocaban en vitrolas por todas partes, para que se pusiera a componer este tipo de música (Oñate, 2007).

En los años 50 las orquestas continuaron grabando porros y emitiendo en las radios de la Costa,<sup>16</sup> mientras que el sonido más “internacional” de Pacho Galán lo consagraba en Medellín y Bogotá junto a Lucho Bermúdez.

La segunda mitad de esa década estuvo dominada en la Costa por el versátil acordeonero barranquillero Aníbal Velásquez, quien adaptó ritmos cubanos, mejicanos, y hasta rock and roll, además de muchos ritmos colombianos (Lacera, 1993). En 1960 se lanzan Los Corraleros de Majagual, con un formato mixto de banda sabanera y conjunto de acordeón y con algunos de los mejores intérpretes de estas músicas, quienes lograron gran éxito nacional e internacional. En el mismo año debutó el conjunto de Medellín Los Teen Agers, del cual posteriormente se originaron Los Graduados y Los Hispanos, quienes fueron de los principales inventores del llamado chucuchucu.<sup>17</sup> En esta época decayeron las ventas de las grandes orquestas costeñas y su lugar en el mercado nacional del porro orquestado lo ocuparon las venezolanas Los Melódicos y Billo's Caracas Boys.

En 1955 los hermanos Manuel y Delia Zapata, investigadores y folclorólogos, por primera vez presentaron músicos rurales de la Costa y del Pacífico en escenarios nacionales y en una gira de dos años por Europa y Asia. Poco después Delia fundó una compañía de danzas de la Costa y del Pacífico. Totó la Momposina, en 1968, estableció en Bogotá un grupo profesional de bailes del río Magdalena. La labor de los Zapata y de Totó se constituyó en referente central para los folcloristas y grupos de danzas costeños.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Entre las más conocidas estaban orquestas como las de Pedro Laza y la de Rufo Garrido, la Sonora Cordobesa de Simón Mendoza y la cartagenera de los Trovadores de Barú con José Barros.

<sup>17</sup> Como ‘chucuchucu’ se ha denominado la interpretación que marca patrones básicos rítmicos con la batería y el bajo eléctrico y las líneas melódicas con protagonismo de teclado eléctrico y guitarra, aunque también puede incluir cobres. En su momento fue una innovación para interpretar la música costeña con el formato de instrumentos eléctricos de grupos que interpretaban twist y otros ritmos internacionales juveniles. En 1960 Fuentes lanzó la primera edición de los *14 Cañonazos Bailables*, una compilación anual de fin de año de los temas más exitosos. En esta primera edición ya apareció como una de las más populares la canción “La cinta verde” de los Teen Agers. Fuentes entró a dominar el masivo mercado de la música nacional con Los Corraleros en la Costa y con el chucuchucu de Los Graduados y luego Los Hispanos en el resto del país. Hacia 1970 era la música más vendida en el país. Para muchos críticos esto fue una pobre simplificación de la diversidad rítmica de la riqueza musical costeña y de la calidad orquestal que se había desarrollado.

<sup>18</sup> Los principales formatos grupales de la música local costeña son en líneas generales (los aires o ritmos que tocan estos formatos van entre paréntesis): la banda de cobres con bombo, redoblante y uno o más trombones, clarinetes, trompetas, con o sin bombardino y saxos, en Córdoba y Sucre (porro tapao, porro palitiao, fandango) (Valencia Salgado, 1987; Nieves Oviedo, 2004). Sextetos con marímbula, bongós, maracas, clave, con o sin alegre, tablitas o guitarra, de Palenque al golfo de Urabá (son, changüí, plena) (Muñoz, 2006). Dos gaitas largas (hembra y macho), maraca, alegre y llamador, con o sin tambora, en los Montes de María, sabanas (gaita, puya, cumbia) (Gil Olivera, 2005). El mismo anterior pero solamente con una gaita corta, en Sucre, en las sabanas y en los Montes de María. Caña de millo, alegre, llamador, tambora, maracas y guache, en el área Cartagena - Barranquilla y zonas rurales aledañas (cumbia,

Los años 70 marcan el ascenso del vallenato en la Costa y en todo el país. Alfredo Gutiérrez, Jorge Oñate, los hermanos Zuleta, el Binomio de Oro, entre otros, lo llevaron a ser de facto la música nacional, y desde finales de ese decenio ha predominado un estilo de paseo romántico que se ha generalizado con numerosos conjuntos y cantantes en la radio de toda Colombia. Esta música ha sido hegemónica desde entonces, aunque compartió el mercado hasta los 90 con el chucuchucu, en el que incursionaron con éxito algunos conjuntos venezolanos, con el merengue dominicano y en menor medida con la salsa. Desde los 90 ha habido una entrada considerable del merengue dominicano y sus variantes hip hop, y más recientemente ha sobrevenido una avalancha del reggaetón gringo-latino y puertorriqueño.

Importante para la vigencia de las músicas tradicionales en la región es el archipiélago de conjuntos de música y danzas aficionados, como las comparsas de carnaval, o desde mediados del siglo pasado, los grupos folclóricos de instituciones educativas, oficiales, culturales, comerciales, parroquiales, municipales, etc.

Desde el decenio de 1980 el Ministerio de Cultura y entidades oficiales culturales promueven por todo el país concursos y eventos para presentar las músicas locales en escenarios y espectáculos, y la difusión del Festival Vallenato motiva la creación de festivales en distintos puntos de la Costa.

En los 90 las fusiones y el auge del multiculturalismo traen una revaloración de la música tradicional. Carlos Vives graba vallenatos con acordeón, formato de conjunto rock, tambores tradicionales y gaita, y logra un éxito nacional e internacional sin precedentes. Totó graba en Europa con su conjunto folklórico dentro de una colección de *world music* de distribución mundial. Con ellos la música vernácula de la Costa y sus instrumentos, diferentes de las versiones orquestadas, alcanzan por primera vez niveles comerciales nacionales e internacionales.<sup>19</sup>

---

mapalé). El mismo anterior sin caña de millo ni maracas, en Santa Marta (guacherna de Santa Marta, cumbia). Tambora, llamador, coros y palmas en el río Magdalena, depresión Momposina (tambora, guacherna del Magdalena, berroche, chandé del Magdalena) (Carbó, 2004). Alegre, guacharaca, tablitas y coros, con o sin llamador o tambora, en el Canal del Dique (son de negros, chalupa, pajarito, chandé del Canal del Dique) (Pérez, 2005). Alegre, llamador con o sin baquetas, tablitas, palmas, coros con o sin gaita, en la zona costera de Urabá a Cartagena (bullerengue, chalupa de Urabá, fandango) (Muñoz, 2003). Acordeón, caja y guacharaca, en los Montes de María, Barranquilla, sur del río Magdalena, Valle del Cesar y baja Guajira (paseo, porro, merengue, son, puya, cumbia).

<sup>19</sup> Ninguno de los formatos instrumentales costeños comerciales antes de la década de 1990 utilizó los tambores tradicionales. La percusión, desde la aparición de las orquestas tropicales hace siete décadas, ha sido la de bongoes, congas, timbales, cencerro y maracas de las orquestas cubanas. Algunos pocos grupos de formato y procedencia tradicional, como Los Gaiteros de San Jacinto o La Cumbia Soledad, hicieron varios discos con las grandes compañías fonográficas, pero los tambores costeños no fueron incluidos en el formato orquesta.

## La música de tambores en Santa Marta

La ciudad de Santa Marta, puerto de unos 400.000 habitantes, en el último medio siglo ha recibido inmigración de regiones fuera de la Costa, especialmente de los departamentos de Norte de Santander y de Santander, y más recientemente, desde 1990, de población desterrada por el terror paramilitar de las zonas rurales.<sup>20</sup> En este artículo se hablará de la ciudad de Santa Marta refiriéndose predominantemente al sector de población de ascendencia costeña, es decir descendientes de quienes hacia 1960 habitaban la ciudad antes de las mencionadas inmigraciones, sector que talvez ya no es tan mayoritario ni demográfica ni espacialmente, pero que es el que participa de los eventos y políticas relacionadas con las músicas de origen regional y local. El centro de la ciudad y barrios como Pescaíto y Mamatoco son los espacios en los que se centra la versión de ciudad en que se desenvuelve la tambora samaria.

La tambora samaria se inscribe en las dinámicas generales de la música de la Costa, pero tiene también varias características que la configuran como un fenómeno sociomusical muy peculiar. Sus rasgos específicos comprenden la persistencia del formato tradicional de tres tambores y guache, con la inclusión desde 1980 del clarinete para presentaciones en el estilo popular, la ejecución predominante del ritmo o aire llamado guacherna, tambora o fandango, tanto en el repertorio más tradicional como en las piezas de la música popular costeña y caribeña internacional que se han venido incorporando desde la primera mitad del siglo XX. Comprenden también las transformaciones y permanencias en sus estilos, que oscilan entre folclóricos y populares al haber ampliado sus escenarios de las fiestas tradicionales de carnaval y patronales a las presentaciones culturales institucionales y a toda suerte de eventos públicos y privados. Sus particularidades incluyen también la ocurrencia simultánea de escasa presencia en los medios de comunicación e industrias musicales y la limitada profesionalización, con el progresivo reconocimiento de la tambora como una expresión musical característica de la ciudad de Santa Marta, tanto a nivel espontáneo del público samario como en las acciones de grupos e instituciones culturales.

La música de tambora en Santa Marta es un fenómeno por el cual han pasado de forma peculiar los cambios arriba mencionados de la música costeña, como se muestra en las páginas siguientes.

Santa Marta fue hasta mediados del siglo XX escenario central de las actividades carnavalescas de la región circundante (Lacera y Gómez, 1999; Rey Sinning, 2006). Desde que sus habitantes tienen memoria y hasta mediados del siglo XX, en

---

<sup>20</sup> Santa Marta, con 77.000 personas, el 17% de su población total, es la ciudad colombiana con más alto porcentaje de población en situación de desplazamiento, ver [www.wfp.org/spanish](http://www.wfp.org/spanish), consulta realizada el 23 de octubre de 2006, y [www.codhes.org](http://www.codhes.org), consulta del 23 octubre de 2006.

el viernes previo al miércoles de ceniza, anterior al carnaval, las gentes y las tamboras de los barrios y de poblaciones vecinas concurrían tocando hacia la población de Mamatoco, hoy un barrio de la ciudad, a la fiesta de San Agatón, y regresaban al otro día a festejar el carnaval en Santa Marta (Cadena, 2007). Rey Sinning (2001) cita un reporte de cómo hacia 1870 los celebrantes regresaban a Santa Marta y allí se armaban por doquier “músicas de viento, las filarmónicas, los acordeones, las gaitas, las cumbiambas, y de media noche en adelante los pilones”.<sup>21</sup> De estos formatos medio siglo después solo parecían subsistir las cumbiambas con tambores en las calles, junto al nuevo formato de las orquestas locales o de las ciudades de la región<sup>22</sup> (entrevistas: Lacera, 2003; Hernández, 2003).

La tambora samaria al menos desde el siglo XIX tiene un formato de tambor alegre, tambor llamador, tambora y guache.<sup>23</sup> Desde 1981 algunos de los grupos le agregan un clarinete o un saxo. En años más recientes otros conjuntos incluyen más vientos, bajo eléctrico y otros le agregan en ocasiones instrumentos de banda sabanera como bombo militar, redoblante y cobres. Las tamboras samarias se caracterizan por la ejecución del aire o ritmo local llamado guacherna, pero más que plasmarse en un repertorio de piezas específicas, este ritmo se expresa en la adaptación de piezas conocidas de la música costeña y de la música caribeña comercial, las cuales se ejecutan dentro de este ritmo y su repique característico del tambor alegre.

Hasta mediados del siglo XX, estas tamboras tocaban en cumbiambas<sup>24</sup> o palos de cumbia aires tradicionales como cumbias y guachernas, en los vecindarios, en épocas de carnaval, en las fiestas patronales o de fin de año principalmente (entrevistas: Hernández, 2003; Toncel, 2004; Vergara, 2004), dentro de una dinámica zonal de la que hacían parte tamboras de los poblados de Taganga, Bonda, Gaira y Mamatoco, hoy parte del área urbana y que fueron en La Colonia asentamientos indígenas.

---

<sup>21</sup> La cita dice: “Al llegar a Santa Marta empezaban los bailes. Por todas partes se oían las músicas de viento, las filarmónicas, los acordeones, las gaitas, las cumbiambas y de media noche en adelante los pilones”.

Pilones, piloneras o pilanderas era una danza-serenata andante en la que la comparsa recorría el pueblo después de medianoche y frente a casas escogidas ponían un pilón, y bailando imitaban los movimientos de pilar maíz. Términos como chandé o guacherna designan en ciertos sitios este tipo de danza itinerante.

<sup>22</sup> En el carnaval de Santa Marta de 1929 se reporta la actuación principal en el Centro Social de la Filarmónica Jazz Band de Ciénaga (Rey Sinning, 2006).

<sup>23</sup> Ver breve descripción de los instrumentos en la nota 3.

<sup>24</sup> Palo de cumbia o cumbiamba es en el habla de muchas localidades de la Costa una fiesta pública en la que los pobladores bailan y cantan alrededor de un poste o árbol que se adornaba y al pie del cual se instalaban los cuatro músicos con el alegre, el llamador, la tambora y el guache.



Con el auge de la empresa bananera estadounidense desde finales del siglo XIX<sup>25</sup> y la actividad portuaria y ferroviaria (Bermúdez, 1993), el carnaval adquirió dimensión regional y las gentes se movilizaban en el ferrocarril en el curso del día rumbo a las festividades en Santa Marta, en los pueblos de “la zona” bananera y los que quedaban en la ruta, como Gaira, Ciénaga, Riofrío, Sevilla, Aracataca y Fundación (Lacera, entrevista, 2003; Lacera y Gómez, 1999).

El fenómeno de la tambora es también producto de la segregación espacial y festiva de la ciudad. Santa Marta en 1900 tenía doce calles hacia la playa y cinco paralelas a ella, pero desde los años 20 se habían ido desarrollando al norte de este centro urbano el barrio Pescaíto y al sur el Manzanares, asentamientos de trabajadores de la producción y comercialización bananeras, del puerto y del ferrocarril.<sup>26</sup> Allí se habían congregado desde la segunda década del siglo inmigrantes campesinos, gentes de otras ciudades costeñas y en menor medida de Curazao, de Panamá, de Venezuela, dentro de la influencia inmediata de la vecindad de Ciénaga, que era uno de los polos cosmopolitas de la región (Meisel, 2004; Viloria, 2008).<sup>27</sup>

En el carnaval, en los desfiles del centro y en el reinado popular convergían la clase alta y el pueblo, pero el grueso de la fiesta transcurría para las elites en sus espacios exclusivos y para los sectores populares en los barrios y en el circuito festivo con las poblaciones contiguas.<sup>28</sup>

La población samaria pasó de 8.000 habitantes en 1900 a 27.000 en 1930 en el año pico de la exportación bananera. Hacia el decenio de los 40 los barrios obreros eran un hervidero de expresiones culturales (Lacera, 2002) pues la vivaz actividad social y musical de los inmigrantes campesinos se transformó en una vida social barrial, abierta a la cultura internacional y en el contexto de una circulación festiva con las

<sup>25</sup> De 1892 a 1965 operó en la región la United Fruit Co. En 1910 la red ferroviaria de la compañía era de 160 km y conectaba en su línea principal a Santa Marta con las poblaciones de Ciénaga, Fundación y Riofrío. La United llegó a tener 12.000 hectáreas de banano y a exportar 11 millones de racimos en 1930 (Meisel, 2004).

<sup>26</sup> “La ciudad llegaba hasta la Carrera Quinta actual, en forma discontinua, pues comenzaba allí mismo el sector rural y una serie de casas aisladas. También se fueron formando en las haciendas periurbanas los barrios del Norte y del Sur (Pescaíto, La Castellana, La Salina, El Cerro de la Viuda, Manzanares y Martinete)” (Viloria, 2008). El barrio Pescaíto comienza a formarse en la década de 1920 en los terrenos de la hacienda Campmartín, propiedad de un francés del mismo apellido, con los trabajadores sobre todo del puerto y del ferrocarril (Lacera, 2002), pues los obreros de las bananeras se concentraban en Ciénaga y Fundación (Meisel, 2004).

<sup>27</sup> “En 1912 Ciénaga tenía 15.000 habitantes, frente a 8.000 de Santa Marta (la capital departamental), y seis años después su población aumentó a 24.700 habitantes, mientras Santa Marta apenas llegaba a 18.000” (Viloria, 2008).

<sup>28</sup> En el año de 1926 el alcalde prohibió la celebración de bailes populares en teatros del centro de la ciudad, ante el reclamo de un indignado ciudadano que advertía sobre la situación de “que ya una muchacha perteneciente a nuestra clase media, que sepa estimarse a sí misma, no asiste por propio pudor a las tales mascaradas públicas, a mezclarse aquí con las heces de las sociedades” (Rey Sinning, 2001).

poblaciones aledañas. Esta es la época en que las ciudades de la Costa se suman al cosmopolitanismo internacional caribeño marcado por la generalización del formato orquesta y sus versiones urbanas de ritmos de la región.

En un hecho peculiar en el contexto de los grupos de tambores en la Costa,<sup>29</sup> a finales de los 40, en el barrio Pescaíto,<sup>30</sup> tamboras entre las que estaban las de Manuel de Jongh, la de Francisco “Matei” Yanes y Juan Brito, la de Rafael Antonio “Candelilla” Toncel, comenzaron a incorporar éxitos discográficos, entre ellos los merengues dominicanos de Ángel Vitoria y los temas más difundidos de las orquestas costeñas (Lacera, 2002; Lacera, entrevista, 2003).<sup>31</sup> Lo hicieron al compás del ritmo local llamado guacherna o fandango o tambora,<sup>32</sup> que por su tempo tiene una versatilidad para adaptar diversas músicas (entrevistas: Gómez, 2003; Mulford, 2003; Vergara, 2004). Desde hace unas cuatro décadas, inicialmente en los barrios Pescaíto, Los Troncos y Cundí los percusionistas en el tambor alegre implementaron una ejecución más vívida de este ritmo, al cual se refieren con la onomatopeya “pitán pitán”.<sup>33</sup> Este ritmo es diferente de los aires homónimos llamados fandango en Córdoba y Sucre, y guacherna y tambora en el río Magdalena.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> En el resto de la Costa los conjuntos de tambores se mantienen apegados a la interpretación de aires y temas “tradicionales” o “del folclor”.

<sup>30</sup> Los escritos de Armando Lacera en forma de anecdotario y de relato pintoresco han mostrado algunas facetas del dinámico complejo cultural que se desarrolló en el barrio Pescaíto, en donde convergían el auge del banano, del puerto, del ferrocarril, la música, el fútbol, la vida callejera (Lacera, 1999, 2002, 2000, 2004).

<sup>31</sup> En los años 50 los temas de Vitoria “A lo oscuro” y “Palo bonito” eran los más oídos en el país, no solo en la Costa sino también en el interior, especialmente el último tuvo gran popularidad en Bogotá. En 1954 el tema más popular del Carnaval de Barranquilla se disputó intensamente entre “A lo oscuro” de Vitoria y “Te olvidé” de A. Peñalosa, que con los años se convertiría en el himno carnavalero (Solano y Bassi, 2004; Stevenson, 2004).

<sup>32</sup> Los músicos y alguna gente en Santa Marta se refieren indistintamente con estos tres términos al mismo ritmo, aunque el término fandango es menos usado.

<sup>33</sup> Para Efraín “Piri” Castilla, director y percusionista de la tambora de la Universidad del Magdalena, la guacherna samaria es semejante en su ritmo básico en 2/4 a la “tambora-tambora” o “tambora golpeada” del área de la depresión Momposina (Castilla, entrevista, 2003). En esta misma área hay un ritmo en 6/8 llamado “guacherna” que difiere en su patrón básico de los anteriores (Carbó, 2003; Carbó, s.f.). Rodríguez escribe que en “la guacherna samaria interviene un tambor llamador de pie diferente al llamador de la gaita, se interpreta con ambas manos el golpe de contratiempo en el segundo y cuarto beat. Entre tanto el tambor repicador se ejecuta de forma ‘chalupeada’, tanto que el patrón rítmico lo asocian con el nombre de ‘PI TA PI TAN’, pero que en realidad es un esquema propio de la chalupa de los bailes cantados. Por su parte la tambora (el instrumento) se toca de forma agresiva y progresivamente, es decir, se acentúa los golpes más en el parche o cuero que en la madera, una especie de cumbia rápida y tambora-tambora” (Rodríguez, s.f.).

<sup>34</sup> En el área del río Magdalena guacherna es uno de los ritmos que se interpretan en desplazamientos por el pueblo (Carbó, s.f.). El término guacherna se refiere en el Canal del Dique, al movimiento de músicos y bailarines por las calles hasta el amanecer (Pérez, 2005). Similar acepción le dan Lacera (2003) y Estercita Forero, quien así explica el nombre del gran desfile que inventó para el carnaval de Barranquilla (Candela, 1998). Así tendría sentido que en Santa Marta se use el término guacherna para el ritmo ejecutado en el evento festivo de gente y músicos que se desplazan, como cuando iban

Figura 1  
Trascripción de Juan Sebastián Rojas.

Guacherna samaria (o pitán-pitan)  
Célula percusiva

A = Golpe abierto  
Q = quemao

♩ = 140

Tambor alegre

Tambor llamador

Tambora

Guache

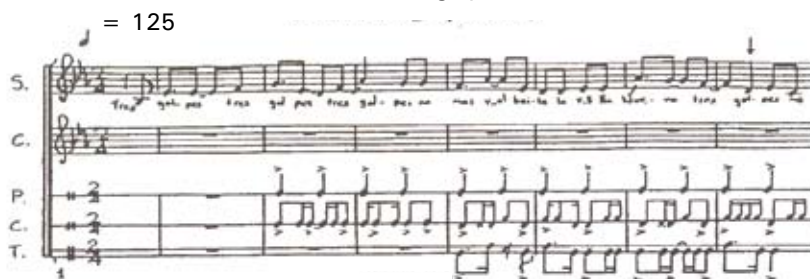
Cuando la primera generación nacida en los barrios obreros se hizo adulta, en los años 40 y 50, sus referencias musicales no eran solo unos ancestros de poblaciones rurales, sino también la música popular que proliferaba en el Caribe, en Estados Unidos o en las ciudades colombianas. Música escuchada por veinte años en la radio y en los discos y con la que no tenían prejuicios para incorporarla a sus repertorios en el espacio abierto del carnaval y de la ciudad festiva.

desde los barrios a Mamatoco en la víspera de carnaval y allí se trasladaban de casa en casa, igual que lo hacían décadas atrás en las rondas de pilones (Rey Sinning, 2001). El término fandango para aludir a desplazamientos de músicos y bailarines por las calles del pueblo tiene también un referente en pueblos del Sinú, en donde “el *fandango*, espectáculo comunal de baile nocturno al aire libre” en su variedad “paseo” según algunos relatos se ejecutaba originalmente “caminando por las calles [...] para despertar con música y ron en las casas de los amigos” (Fals Borda, 1987).

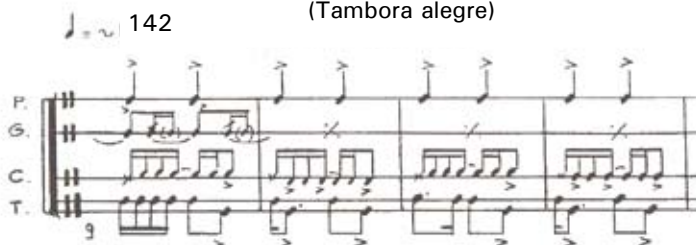
Figura 2  
Trascripciones de Carbo (2003), tambora del río Magdalena, depresión Momposina.

## Las transcripciones

Tres golpes  
(Tambora golpeada)



Chico le vino  
(Tambora alegre)



Se configuró así una escena musical en la que las prácticas musicales alrededor de la tambora se relacionan con una amplia geografía nacional e internacional (cfr. Straw, 1991). El carnaval ha sido un espacio de convergencia e hibridaciones (cfr. Bajtín, 1965/1987), y en Santa Marta fue un escenario en donde las tradiciones ancestrales se articularon con los aires cosmopolitas que cruzaban todo el Caribe internacional antillano y continental (cfr. Stokes, 2007).

Recientes indagaciones sobre afiliaciones, motivaciones y racionalizaciones musicales (cfr. Dolfisma, 2004) proveen un marco sugestivo para analizar cómo, además de la inscripción emocional y catártica festiva y de la progresiva invasión comercial, el colectivo social de la tambora se relaciona selectivamente con músicas que arriban por distintos vehículos mediáticos y por los intercambios de la industrialización y comercialización del Caribe internacional y de la región costeña.

Los músicos de las tambores se mantenían actualizados sobre las músicas “tropicales” nacionales e internacionales. Para los samarios, como en otras ciudades costeñas, las músicas no solamente se oyen y se bailan, sino que se estudian en sus detalles y en aspectos de las vidas de los músicos. Las músicas internacionales portan significados,

s sofisticación cosmopolita y refinamiento festivo. El estar informado musicalmente es parte del ser festivo, una de las atribuciones más valoradas, y uno de los factores en la configuración de la tambora.<sup>35</sup>

A mediados del siglo XX en carnavales, mientras las tamboras protagonizaban el espacio callejero, la Orquesta Santa Marta de Rubén de Aguas y algunas de otras ciudades, como La Sonora del Caribe de Barranquilla, la Orquesta Colonial de Cartagena y la de Ipe Mejía de Riohacha tocaban para las clases medias en salones y teatros del centro de la ciudad como La Morita, El Universal, El Variedades, Casa Blanca y El Colonial (Lacera, 1993; Rey Sinning, 1997, 2001). Se configuraba así un ambiente de instrumentaciones folclóricas y urbano comerciales que las tamboras samarias con su maleabilidad iban recogiendo y sintetizando.

Músicos veteranos y jóvenes coinciden sobre la característica única del golpe de guacherna samario del tambor alegre frente a la percusión de otras partes de la región caribeña, lo cual ha ido configurando a este elemento rítmico como marcador identitario musical de la ciudad (entrevistas: Apreza, 2003; Castilla, 2003; Gómez, 2003; Hernández, 2003; Miranda, 2003; Mulford, 2003; Orozco, 2003; Toncel, 2004; Vergara, 2004; Rodríguez, citado en González, Escobar y Ortiz, 2003). Este “pitán pitán” opera entre los músicos y progresivamente entre el público como una metonimia que contiene no solo el patrón percutivo sino la totalidad del fenómeno socio-musical que integra la dinámica festiva, barrial, carnavalera y sus configuraciones corporales, afectivas y narrativas<sup>36</sup> (cfr. Hesmondhalgh, 2007).

Con la salida de la United Fruit en 1960 y la declinación del ferrocarril zonal se extingue la movilidad subregional del carnaval y algunas de sus expresiones se van al carnaval de Barranquilla, que para esta época era ya la principal ciudad de la Costa (Rey Sinning, 2004).

Aún así las tamboras barriales se mantuvieron como marcadores del repertorio expresivo y de la sociabilidad vecinal en las calendas festivas. Lacera, cronista de la cultura popular samaria, ilustra esta preponderancia al relatar cómo todavía a finales de los 60 para Navidad era corriente que los niños pidieran instrumentos de tambora de juguete que se vendían en el comercio del centro de la ciudad (Lacera, entrevista, 2003).

<sup>35</sup> La expansión del estilo y la etiqueta festiva de los salones de baile, las orquestas y los nuevos bailes a principios del siglo XX opera en el Caribe internacional como un refinamiento y estilización cosmopolita de una cultura danzaria y unas dinámicas corporales que la antecedían, pero en otras regiones como los países andinos, el interior de México o los Estados Unidos, la música caribeña llegó como una radical transformación de la sociabilidad y la corporeidad.

<sup>36</sup> Carlos Vives, el exitoso músico samario a nivel nacional e internacional, en la canción “Pitán pitán” se refiere a las tamboras que en el estadio en Santa Marta animan al equipo local: “Pitán, pitán, pitán / tocan los tamboreros [...] Pitán, pitán, pitán / repican esos cueros” (Vives, 1999).

El apoyo oficial al carnaval disminuye radicalmente desde que en 1959 se crean las Fiestas del Mar, para acrecentar la actividad turística, en el aniversario de Santa Marta el 29 de julio. La tambora pierde espacios al debilitarse el carnaval pero encuentra en esta festividad municipal otra ocasión para su reacomodación en los cambiantes escenarios de la ciudad.

La calle, el vecindario, el espacio de carnaval, la ciudad, en donde música y baile son cruciales en la configuración de la sociabilidad, son tejidos y reconfigurados en redes de significación, de afectos y gustos que se inscriben en dinámicas de lugar (Swiss et al., 1998) y le dan un fuerte anclaje territorial a la fiesta con tambores frente a las poderosas presiones de los productos bailables de la industria musical. La música se desplaza de sus continuidades de lugar antecedentes, de sus inscripciones locales primero en la geografía étnica de la ciudad temprana con su centro blanco-mestizo y los cuatro poblados indígenas circundantes, y luego en ese anillo intermedio de los barrios populares, a las mediaciones institucionales en las que se va escindiendo entre folclórica y popular, entre “actos culturales” y fiestas, entre comercial y patrimonial, entre la ejecución parte del evento colectivo y el ejercicio semi profesional. Proceso análogo a lo que Bennet, retomando a Appadurai, ha planteado y que se ve en Santa Marta como una traslación de las músicas de los mitopaisajes configurados desde la Colonia, a los etnopaisajes del espacio urbano segregado moderno, a los más recientes paisajes burocráticos e institucionales (cfr. Bennet, 2002).

## **Vientos que abren nuevos espacios**

En esos tiempos, hace casi cinco décadas, el carnaval en Santa Marta se retrotrae a su ámbito local y son las tamboras de los barrios el reservorio de la actividad carnavalesca. El carnaval callejero no desaparece del todo, languidece la magnitud de la fiesta popular y se apagan los bailes en salones y el jolgorio colectivo pasa a tener lugar predominantemente en las casetas o con el sonido de los picós.

Después de los años 60, al decaer el carnaval y dejar de desfilarse con los tambores terciados y al no necesitar instrumentos livianos, los músicos-artesanos incrementaron el tamaño del alegre y del llamador y la tensión del bombo o tambora para lograr mayor volumen. Así, en el panorama actual de los tambores de la Costa, los samarios son los de mayor tamaño y sonoridad (Mulford, entrevista, 2003).

Entre las tamboras más activas en esa época estaban las de los Hernández en Pescaíto, los Apreza en Manzanares, en el centro estaban Alfredo Boto, Juanito Perea en la calle Tumbacuatro, los Noguera en la calle Burechito y los Granados en la calle Los Troncos (entrevistas: Hernández, 2003; Lacera, 2003; Mulford, 2003; Vergara, 2004).

Caso notable fue el de la tambora de Puertos de Colombia, de Pedro “Teveo” del Valle,<sup>37</sup> cuyos integrantes, residentes del barrio Pescaíto, fueron protagonistas de eventos públicos festivos, giras y eventos nacionales por varios años (Mendoza, entrevista, 2004). Se constituyeron en personajes públicos con sus peculiares estilos de comunicación con los espectadores y contribuyeron a reafirmar el carácter polifacético de las tambores samarias (Hernández, entrevista, 2003).

El fútbol fue un factor que contribuyó visiblemente a la constitución de la tambora como emblema de la ciudad. De los barrios populares samarios, especialmente Pescaíto, han salido decenas de futbolistas profesionales, incluyendo al “Pibe” Valderrama, el más reconocido jugador colombiano. Tanto en los campeonatos locales jugados en La Castellana, el estadio del barrio Pescaíto, que estaban en décadas pasadas entre los principales eventos populares de la ciudad, como en el estadio municipal Eduardo Santos en los partidos del Unión Magdalena, el equipo local en el campeonato profesional colombiano, la música de tambora que lideraba las barras de los equipos descollaba como elemento característico (cfr. Rodríguez, citado en González, Escobar y Ortiz, 2003; Vives, 2006). Carnaval, fútbol y tambores están entre los principales mojones que han configurado el ethos urbano samario y su cultura popular y que constituyen las referencias de identificación de los pobladores de la ciudad (ver nota 36).

Los músicos de tambora en Santa Marta han estado siempre receptivos a adoptar aspectos de músicas comerciales o foráneas, que corresponden a esa “especificidad de sueños globalizantes” de la que habla Ana Tsing y que Stokes cita en su discusión sobre cosmopolitanismo musical (Tsing, 2002; Stokes, 2007).

En 1981, Ronaldo “Colón” Vergara y Gabriel “Carrucha” Gómez, ex integrantes de la tambora folclórica de la Universidad del Magdalena, con su grupo La Tromba Samaria al que intentaban dar un carácter más comercial, cambiaron el curso de las tambores al introducir instrumentos orquestales de viento —clarinete o saxo— (Vergara, entrevista, 2004), pues salvo la caña de millo de Eduardo Salamina en la tambora de “Matei” Yanes en Pescaíto en los 50, en las tambores locales no había habido instrumentos de viento (Lacera, 2002; entrevistas: Lacera, 2003; Toncel, 2004). La incorporación de los vientos amplió la ejecución de las tambores a las fiestas bailables familiares y públicas y a consolidarse en el imaginario popular como el acompañamiento ideal de casi todo acontecimiento festivo, ya no solo del carnavalero. Tiempo después la tambora de Jorge Apreza también ensayó alineando un cañamillero, pero finalmente fueron el clarinete y el saxo los que se difundieron con tambores como la misma de los

---

<sup>37</sup> Pedro “Teveo” del Valle en el bombo, Benjamín Brito en el alegre, Wilmer Brito en el llamador, Roger en el guache y Víctor “Yoniviti” Delgado, quien con gran espectacularidad usa una botella a manera de flauta de pan (ver nota 38).

Apreza, las de ‘Chemo’ del barrio 13 de Junio, los Miranda de Pescaíto, los Anaya del barrio Bastidas o los De la Rosa del centro (Apreza, entrevista, 2003).

Algunos jóvenes músicos han pasado a incorporar a los conjuntos de tamboras el bombo y el redoblante de las bandas de cobres o ‘papayeras’ de las sabanas de Córdoba y Sucre, sonoridad festiva que ha sido bien recibida por el público pero que ha dividido la opinión de los tamboreros. La adición de los vientos fue en general bienvenida por todos los músicos como un realce de la tambora samaria, pero la fusión con bandas ya no es tan digerible pues este último formato tiene una marca de la región sabanera, y algunos lo perciben como la invasión de un elemento foráneo.

La tambora se inscribe en las prácticas expresivas y percepciones de la población samaria en la forma de ejecuciones en vivo, tanto que animar una fiesta con grabaciones de tambora sería una ocurrencia extraña para la mayoría de la gente samaria. Esto coadyuva a mantenerla por fuera de los circuitos comerciales del disco y de la radio.

La ciudad, y los escenarios en los que la ejecución musical se despliega, van cambiando en sus versiones de modernidad y progresivamente el espacio se mercantiliza, se fragmenta y el entramado institucional se hace más complejo. Las presentaciones comerciales como las que se dan en hoteles y clubes del área de la ciudad, además de numerosos contratos ocasionales, han posibilitado la semi-profesionalización de muchos de los conjuntos e incluso la práctica profesional de tiempo completo de cuatro o cinco de los grupos más conocidos, como La Tromba Samaria, Rumba Joven, Son de Gaira, los Trupillos y los Anaya-Mulford (González, Escobar y Ortiz, 2003).

Pero la ejecución de las tamboras está restringida dentro de unas dinámicas de lugar, como música de baile, música que acompaña a la fiesta, es la comida casera musical, que no es tenida por gran arte pero que está entrañablemente ligada a las existencias de las gentes de Santa Marta.

No ha surgido un mercado informal de grabaciones domésticas, como ocurre con otras músicas que no alcanzan las industrias musicales. Los músicos mantienen activas relaciones con sus vecindarios y comunidades circundantes y los distintos niveles de profesionalización no han roto una relación personalizada con su público. Pero esto no es algo que les colme satisfactoriamente sus expectativas. Aspiran a avanzar en el camino del profesionalismo, en alcanzar reputación nacional y a incursionar en las industrias de la música. Sin embargo hay aspectos limitantes para ello; por lo pronto no hay claramente una escuela o una tradición local de cantantes y no han surgido compositores que aporten temas originales.

Las tamboras, a través de la incesante reinención en las más diversas orientaciones sin perder ni el eje de su núcleo rítmico instrumental ni el de su referente espacial y social, han tenido la habilidad o la capacidad de sintonía de expresar lo que Krims denomina el *ethos* urbano, como un espectro de representaciones y modalidades posibles



características de la ciudad. El cruce de elementos rítmicos, danzarios, tradicionales, modernos, carnavalescos, coloquiales de las tamboras articula un lenguaje común con los habitantes de la ciudad en aspectos que estimulan identificaciones en lo intelectual, en lo afectivo, en lo emocional y en lo corporal (Krimms, 2007). Estas resonancias y continuidades entre los dispares elementos de la tambora en cuanto al repertorio, a su referencia tanto a lo folclórico como a lo popular, o a lo cultural y lo festivo y lo comercial, encuentran explicación en lo que Cruces ha denominado niveles gramaticales, textuales, contextuales y culturales de coherencia musical. El ritmo característico del pitán pitán, ágil, festivo yailable, provee una expedita coherencia gramatical. El repertorio en su conjunto, pleno de sentido para los samarios, tanto de las piezas ‘tradicionales’ como de las adaptaciones de músicas comerciales, provee un entramado de coherencia textual. Los espacios idiosincráticos de viejo y nuevo cuño, callejeros o en tarimas de diferentes clases, privados o públicos, son claramente escenarios de coherencia contextual. Y el conjunto de elementos musicales que caracterizan la región costeña y el área subregional centrada en la ciudad, dentro de los que la tambora está fuertemente imbricada, son relevantes contextos de coherencia cultural.

## **La tambora en el cruce de imaginarios de tradición y modernidad**

Las iniciativas de los Zapata Olivella, de Totó y de otros folclorólogos, tuvieron ecos a finales de los 70 en varias otras instituciones en las que se conformaron danzas folclóricas y conjuntos de tambores que luego tendrían figuración en eventos regionales y nacionales, como en la empresa Puertos de Colombia, en colegios como el Liceo Celedón y el INEM, y en la Universidad del Magdalena. Desde entonces los coreógrafos que iniciaron esta labor, como Carlos Fill en el INEM y Adalberto Acosta e Ibsen Díaz en 1977 en la Universidad del Magdalena, indagan entre las personas mayores sobre características del baile local tradicional y así surgen las primeras normalizaciones de la danza de la guacherna samaria (entrevistas: Brugués, 2003; González, 2008; Orozco, 2003; Vergara, 2004).

Este proceso en Santa Marta no se reduce a una espectacularización para un público pasivo, sino que es un movimiento musical en el que participan centenares de jóvenes en los grupos de danzas de barrios, colegios, universidades y entidades, el cual motiva el aprendizaje de nuevos músicos para acompañar las danzas. Si bien estos grupos interpretan ritmos y danzas de la Costa, la guacherna samaria es una expresión obligada dentro del repertorio. Los bailes y ritmos folclóricos no son algo distante o de museo, sino parte de la cultura viva de la ciudad, de la configuración corporal y emocional de las personas a través de sus experiencias festivas familiares, de vecindario y estudiantiles. La extensión de los grupos de danzas de aficionados

tiene por un lado componentes de la impronta socioeconómica de la región y la ciudad (cfr. Kavanagh, Kuhling y Keohane, 2008), y por otro de procesos mutuos de agencia artística, construcción de significado y estructuración social (cfr. De Nora, 2004; Winther, 2005). El hecho de que Jorge Apreza sea al mismo tiempo el actual director de las danzas de la Universidad del Magdalena, director de Rumba Joven, uno de los conjuntos profesionales de tambora fusión más destacados, de un conjunto de tambora ‘tradicional’, director de varias escuelas infantiles de tambor y asesor de otros grupos folclóricos institucionales ilustra patentemente la complejidad de las articulaciones de la tambora samaria en distintos espacios, circuitos y estilos sociales y musicales (Apreza, entrevista, 2003).

La utilización del conjunto de tambores encuentra entre los músicos y su público en los últimos años un motivo de legitimación en la creciente difusión de estilos de *world music* y de ‘fusión’ por figuras paradigmáticas que han logrado renombre internacional, como Totó la Momposina y Carlos Vives, respectivamente, y tanto más con el origen samario de este último y la alusión central en dos de sus canciones al pitán-pitán samario y a tres de sus músicos<sup>38</sup> (Carrasquilla, 2005).

A este conjunto de influencias se suman las fusiones ‘intra-tradicionales’ hechas por exponentes de las músicas folclóricas comercializadas en la vertiente de ‘músicas del mundo’, como la misma Totó la Momposina, quien en ocasiones recientes ha incorporado a su espectáculo un grupo vernáculo pancosteño con tambores, bombardino, gaitas, caña de millo, acordeón y caja.

Un estímulo importante para la actividad de las tamboras proviene también del ejemplo de renombrados artistas comerciales en el contexto nacional, como Joe Arroyo, Carlos Vives, Checo Acosta, Andrés Cabas, Juan Carlos Coronel, y otros ganadores del Congo de Oro en el Carnaval de Barranquilla como RH Positivo y Chequere Orquesta (Mulford, entrevista, 2003) quienes han retomado nuevos repertorios del folclor rural y han incluido en sus orquestas a los tambores tradicionales costeños.<sup>39</sup>

Los músicos samarios de tambora más jóvenes son conscientes de todos estos procesos y oscilaciones entre localismo y cosmopolitanismo, y no se sienten constreñidos por unos patrones de autenticidad, aunque con gusto ejecuten y valoren los aires ‘tradicionales’. Stokes (2007) reitera que es imposible considerar ningún género

---

<sup>38</sup> En el disco *El amor de mi tierra* (1999) las canciones “Pitán Pitán” y “El cante”, en la que se refiere a la “botella rui señor”, en alusión a Víctor “Yoniviti” Delgado, de la tambora de Puertos de Colombia, y a Ronaldo “Colón” Vergara y Gabriel “Carrucha” Gómez, de la tambora La Tromba Samaria.

<sup>39</sup> Este punto es importante pues desde la aparición en la Costa de las primeras *jazzbands* a finales de los años 20, ninguno de los formatos instrumentales costeños subsiguientes, ni siquiera Los Corraleros, ese icono de la fusión intra-costeña, utilizó los tambores tradicionales, y en su lugar adoptaron la percusión “latina” internacional de bongoes, congas, timbales, cencerro y maracas de las orquestas cubanas.

musical caribeño sin tener en cuenta las fisiones y fusiones que se llevan a cabo en las metrópolis regionales y los movimientos de los músicos que van y vienen. La escena musical de la guacherna samaria ha estado en movimiento y continúa en movimiento, constituida y a la vez constituyendo el conjunto de matices del ethos urbano samario (cf. Krims 2003, 2007).

En la última década ha tenido lugar una segunda vuelta del folclorismo, pero esta vez ya no sólo como el cultivo de las danzas tradicionales de la región, sino como la exaltación de ‘la guacherna samaria’ como ritmo y como baile, patrimonio musical y elemento principal de la identidad musical de Santa Marta. Exaltación en la que el énfasis metonímico se desplaza del formato instrumental —tambora— y del patrón rítmico —pitán pitán— hacia el estilo —guacherna—, el cual implica una integración y normalización de la instrumentación, la música, el repertorio y el baile.

Es así como en el ambiente de músicos, coreógrafos y gestores culturales se han venido forjando discursos de autenticidad y corrección sobre música y danza de la guacherna samaria. Cuando surgieron los grupos de danzas en la ciudad, a finales de los 60, algunos de sus directores fueron construyendo unos patrones coreográficos como la correcta ejecución de la danza de la guacherna samaria. Así, mientras que la forma de ejecución de las tambores locales resulta de un prolongado proceso socio-musical, la danza de la guacherna se construye de manera convencional siguiendo el modelo de la investigación folclórica.

Desde hace ocho años, bajo la iniciativa de la gestora cultural, coreógrafa y folcloróloga Graciela Orozco, se celebra el Festival Anual de la Guacherna, en el que se juzga la calidad de la ejecución tanto de los conjuntos musicales como de los grupos de danza (cfr. Musical Afrolatino, s.f). Se han conformado así los cimientos de unos textos canónicos sobre la identidad samaria alrededor de la guacherna y de su carácter patrimonial como elemento cultural distintivo de la ciudad (Carrasquilla, 2007).

Este movimiento se inscribe en la frecuente construcción de algunas músicas como primigenias, puras o tradicionales, difuminando convenientemente sus procesos anteriores al reificarlas en sí mismas y descontextualizarlas, proceso que ha abordado Ochoa (2003b) y que más recientemente conceptualiza como purificación (2006). Muchas investigaciones han mostrado estos procesos, especialmente con las músicas que han sido enaltecidas como nacionales. Entre otras investigaciones, trabajos recientes han mostrado, por ejemplo, cómo el blues (Monod, 2007), el conjunto tejano-mejicano (Mellard, 2002) o la canción folclórica inglesa (Francmanis, 2002) aunque que se han hecho aparecer como “tradicionales”, han atravesado intensos procesos anteriores originados en la internacionalización y/o la comercialización.

Los festivales y concursos basados en dichos estándares de autenticidad, aunque divulgan y aportan escenarios para las músicas locales, también atentan contra

su diversidad (cfr. Carbó, 2000; Carrasquilla y González, 2007), pero muchas veces la estereotipación y la escenificación es la única opción de supervivencia de unas variantes musicales famélicas a punto de la desaparición.

La tambora samaria está lejos de engrosar la lista roja de las expresiones en peligro de extinción, pero algunos de sus actores ven con preocupación el efervescente contexto y quieren darle una debida inscripción en el ámbito público en los idiomas disponibles del multiculturalismo, el patrimonio, el folclor y la tradición. Este proceso folclorista reciente es otra vuelta de tuerca en la consolidación de los anclajes multiformes de la tambora con prácticas y dinámicas sociales. La ejecución del pitán dentro de unos parámetros de corrección folclórica puede actuar como contrapeso y conducto umbilical que centra el complejo de la tambora samaria ante las incursiones más audaces de las fusiones, de un lado hacia el hip hop, el rap o el reggaetón, de otro lado hacia las bandas de cobres, o hacia configuración orquestal que intentan algunos de los grupos más profesionales.

## **Identificaciones e identidades multidimensionales**

Después de presentar y discutir información diversa sobre las maneras concretas en que las personas actúan, transforman, sienten, piensan, valoran, toman decisiones y se inscriben en dimensiones espaciales específicas, respecto de la tambora samaria, ¿qué se puede decir sobre las identificaciones de personas y sectores sociales en relación con esta expresión musical?

Born sostiene que dadas las múltiples maneras en que la música genera significados, existen también variados y simultáneos procesos y posibilidades de identificación entre las personas y la música. Propone entonces cuatro formas o niveles de identificación para avanzar en el entendimiento de estos procesos. Identificaciones puramente imaginarias que se anclan en la afectividad y la sensibilidad pero que no llegan a intervenir en la configuración de los grupos sociales o en el trazado de cursos de acción significativos. Identificaciones que prefiguran o potencian identificaciones reales al reformar o reconstruir las fronteras entre categorías sociales, entre el yo, el nosotros y el otro. Identificaciones que reproducen, transforman u obstruyen procesos de identificación social en curso, como cuando unas músicas son adoptadas como parte del proceso de configuración del colectivo social. Identificaciones a posteriori, cuando de manera instrumental unas formas musicales son adscritas a un grupo social (Born, 2000a).

Los procesos que se han podido discernir en la tambora samaria presentados en las páginas anteriores sugieren que las identificaciones generadas dentro de esta práctica musical se ubican entre la segunda y la tercera forma del modelo de Born. En el conjunto social de músicos, públicos y demás actores relacionados con la tambora,

las dimensiones reflexiva, simbólica, emocional y corporal de esas relaciones van más allá de una identificación puramente imaginaria, más allá de un asunto de gusto o simpatía, pues por un lado desde hace cerca de medio siglo la tambora hace parte de un complejo simbólico y de prácticas sociales que caracteriza y articula sentidos de pertenencia sociales y espaciales, y por otro lado es objeto de discursos que apuntan a establecerla como marcador en la esfera social y en la institucional de la ciudad.

Algunos eventos y procesos avanzan consistentemente en este sentido. El Festival de la Guacherna, hasta ahora una iniciativa privada, y que ya ha tenido ocho ediciones anuales, puede seguir incrementando el imaginario de la tambora como insignia de la ciudad, y en la medida en que el sector gubernamental se involucre más en estas dinámicas se abrirán avenidas hacia esas adscripciones a posteriori que Born (2000a) plantea como una cuarta modalidad identificatoria.

De otro lado, de manera creciente se configuran versiones identitarias de la tambora con un cariz más popular que folclórico, como las que cada vez más aparecen en la prensa o en internet o como las que han sido divulgadas por Carlos Vives tanto en sus canciones como en otros medios de comunicación (Vives, 2006).

En Santa Marta, además de darse alineaciones musicales regionales con la versión urbana, moderna y cosmopolita, y con la versión folclórica tradicional, se ha configurado una identificación con la tambora pero de una forma diferente en la organización y peso específico de sus elementos. Lo popular moderno entra en partes del repertorio carnavalero, y desde la incorporación de instrumentos de viento como repertorio de fiestas particulares y eventos. Lo tradicional en otras áreas del carnaval, en las fiestas patronales en el barrio y con el movimiento folclórico desde hace cinco décadas y las políticas multiculturales desde hace dos, en escenarios y festivales ‘culturales’.

El giro folclorista nacional e internacional de la década de 1990 en sus versiones fusión como las de Vives o Cabas, o vernacular de la *world music* como las de Totó o Petrona, ha tenido especial impacto en la Costa, pues significó una nueva puesta en escena de elementos rítmicos, melódicos, instrumentales, retóricos y vocálicos que con pocas excepciones, como la de Joe Arroyo, llevaban dos décadas opacados por la preponderancia de las fórmulas comerciales del vallenato y el chucuchucu y la oleada de merengue (cfr. Carrasquilla, 2007). Esta renovada visibilidad tuvo variadas consecuencias que van desde el estímulo a escuelas infantiles de tambores, gaitas y pitos, al desarrollo del llamado “tropi-pop”, pasando por ciertos énfasis de las políticas del patrimonio o del consumo cultural.

En la esfera de las políticas públicas en las últimas dos o tres décadas, invitaciones a la búsqueda y a la definición de ‘identidad’ con claras connotaciones hacia lo tradicional o lo ancestral han tenido un éxito rotundo. La población ha internalizado ‘la búsqueda de identidad’ como una de las prioridades cívicas, lo cual

se ha traducido en una pesquisa arqueológica de ‘búsqueda de las raíces’ en la que caben versiones históricas, lugares significativos, expresiones narrativas, musicales o culinarias. Estos temas se refuerzan con las orientaciones vigentes de la política cultural hacia el patrimonio y la multiculturalidad, en las que la tambora samaria puede instalarse cómodamente.

Se tiene entonces que al interior de la región caribeña, la cual origina distintos productos musicales para el consumo comercial masivo de la ‘música tropical’, hay diversas disputas que toman la forma de discursos de autenticidad y pertenencia sobre las músicas locales. Estas argumentaciones no provienen solamente de gestores culturales, de funcionarios o de artistas locales. La continua incorporación de músicas folclóricas o tenidas como tales a la producción comercial, ahora en la forma de músicas del mundo o fusiones, proporciona argumentos de legitimidad que no pueden ser entendidos por fuera de movimientos culturales que atraviesan circuitos nacionales y globales (cfr. Ochoa, 2003a).

## Conclusión

En una situación concreta como la de la tambora samaria, conceptos como los de tradición, autenticidad, modernidad, innovación, local o foráneo pierden sus contornos y sus definiciones absolutas. Los músicos y sus audiencias están inmersos en un juego de tensiones en el que el peso del significado textual o discursivo es parcial y pulsiones internas de lo musical se desencadenan en su propia lógica. Es así como la etnografía de lo musical permite construir un paisaje para abordar con mayor fundamento la inconmesurable complejidad de la significación de lo musical, paisaje sobre el cual después, y solo después, como lo señalan Middleton y Stokes, puede el análisis teórico ver cuáles y cómo elementos políticos o identitarios están en juego en la música, o cómo se expresan en ella las presiones del mercado, de las políticas culturales, de los grupos y movimientos políticos o del conflicto sobre la hegemonía (Stokes, 2000; Middleton, 2003). Es la etnografía la que revela esas múltiples formas no discursivas que Middleton ha sugerido que se ubican en un ‘habitus gestual’ más cercano del organismo corporal que de la conciencia reflexiva.

Los hechos investigados sobre la tambora samaria han mostrado diferentes instancias y situaciones de hechos musicales consistentes en sí mismos y en buena parte asimilables a tal ‘habitus gestual’: festejos de carnaval, celebraciones barriales, afiliaciones a ‘nuevas’ músicas, valoración de los ritmos tradicionales, imaginación de otras sonoridades, barras musicales de fútbol, grupos juveniles de danza. Hechos que en lugares específicos, en tiempos determinados y en contextos concretos resultan en la trayectoria particular de una expresión musical, del colectivo social que la toca, la oye, la baila, y de su inscripción en múltiples redes de significación y en procesos

políticos y económicos y sus correspondientes inequidades, subversiones, cooptaciones, resistencias, silenciamientos y dominaciones.

Pero además de ubicar y analizar esas diversas dimensiones de articulaciones de la música con las personas y los grupos, ¿qué conceptos nos pueden ayudar a entender la peculiaridad de la tambora mas allá de verla como un agregado de tan heterogéneos aspectos? Los conceptos de comunidad musical y de escena musical trabajados por Straw (1991) permiten avanzar en la reconstitución de la convergencia dialéctica de la tambora como fenómeno social. Comunidad musical se refiere a un grupo cuya relación con la música tiene sentido en tanto unas prácticas actuales se conectan con unas nociones de patrimonio histórico y geográfico. Escena musical es un espacio en el que coexisten variadas prácticas musicales que interactúan en una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo a disímiles trayectorias de cambio y fertilización cruzada. Straw enfatiza que el punto no es el de calificar procesos musicales como inscritos en comunidades o escenas musicales, sino el de examinar las maneras en que dichas prácticas producen un sentido de comunidad dentro de las condiciones de las escenas musicales metropolitanas (Straw, 1991). No para reificar el concepto de comunidad musical, sino para entender la configuración de alianzas afectivas (Grossberg, 1984) en tales escenas, tan fuertes como las que se presentan en prácticas que parecen más orgánicamente fundamentadas en circunstancias locales. Straw pretende que este análisis de escenas musicales permita entender las “lógicas” de terrenos musicales particulares, integrando usos previos del concepto de “lógica”, como el de Bourdieu (1998) acerca principios de validación y de acomodación de cambios dentro de espacios culturales específicos. O el concepto de Miège (1988) de lógica social de mercancías culturales de acuerdo a su vigencia dentro de criterios de valor temporal en los que rasgos atribuidos, como los de novedad o tradición, pueden aumentar o disminuir su valor y atractivo cultural. O la idea de Certeau (2000) sobre la lógica de movimientos circunstanciales resultante de la accidentada interacción entre luchas por el prestigio o estatus de distintos actores musicales y las cambiantes relaciones sociales y culturales en el contexto urbano.

En las páginas anteriores se han mostrado y analizado las distintas maneras en que las dinámicas de comunidad y de escena musical se manifiestan en la tambora samaria. Se ha planteado que tanto en las dinámicas y referencias de lo local en la esfera de la comunidad musical, como en las interacciones, repulsiones, hibridaciones, dominaciones o resistencias que se dan en la escena musical en sus instancias regional e internacional, han sido importantes algunos elementos sensoriales, afectivos, corporales al lado de elementos intelectuales, racionales y pragmáticos.

Las nociones de comunidad y de escena no se alinean biunívocamente con los conceptos de tradición o de modernidad o cosmopolitanismo, por ejemplo. La comu-

nidad musical samaria, o mejor, las comunidades musicales samarias han construido de manera cambiante sus referentes de ancestralidad y pertenencia con expresiones musicales, precisamente debido a las dinámicas de la escena musical en que están inmersas. Las modalidades más vernáculas de la cumbiamba dieron paso a las piezas más difundidas de la música costeña más o menos tradicionales, pero casi inmediatamente después también a la música caribeña internacional. Pero los ires y venires de los elementos y estilos folclóricos que podrían ser considerados dentro de ‘lo tradicional’ son también producto de la escena musical que incluye tanto las políticas culturales dominantes en sus etapas de la folclorización, el multiculturalismo y el patrimonio, como tendencias del mercado cultural que incluyen las músicas del mundo y las fusiones. Aunque el concepto de comunidad musical implica unos referentes de pertenencia comunes, no significa que las comunidades musicales como las propone Straw sean colectivos unánimes y homogéneos en lo musical. Las lógicas de la práctica musical derivadas de las propuestas de los autores referidos por Straw, ayudan a entender las disputas y tensiones pero también sinergias y convergencias entre los actores del fenómeno de la tambora samaria y de estos actores con factores externos. Tensiones por la preeminencia musical entre las tamboras que se dan desde las épocas del carnaval, tensiones con otras expresiones musicales y con políticas oficiales. Tensiones y convergencias entre distintos escenarios y estilos musicales. Tensiones y convergencias entre la actividad aficionada y la profesional, tensiones sobre las variaciones del formato instrumental, tensiones sobre las definiciones y factores que refieran la tambora a la esfera de lo patrimonial.

En un artículo más reciente, Straw concluye señalando que el concepto de escena ha ayudado enormemente a entender dinámicas culturales urbanas, las cuales aparecen con gran vivacidad, efervescencia y productividad cultural, no contaminadas por el sentido de obligación colectiva no lograda que frecuentemente imparten las políticas culturales nacionales. Pero señala también que las realidades mostradas por el análisis de las escenas musicales puede ser también coartadas para no abordar el análisis de instancias más comprensivas del análisis político y económico de la esfera musical (Straw, 2002: 255).

En este artículo se ha tratado de hilvanar la trayectoria particular de los procesos locales de la tambora samaria en el contexto de las escenas musicales circundantes como un paso inicial y necesario para indagar en tales niveles políticos y económicos y sus correspondientes redes de significación.



## Entrevistas

Apreza, Jorge. Director del grupo de danzas Gustavo Acosta Melo, de la Universidad del Magdalena, director de la tambora Rumba Joven, profesor de escuelas infantiles de tambora. Entrevista 7 de abril de 2003.

Brugués, Miguel. Abogado, coreógrafo retirado. 15 de marzo de 2003.

Castilla Romero, Efraín. Director del Grupo de Tamboras de la Universidad del Magdalena. Entrevista 13 de marzo de 2003.

Gómez Vizcaíno, César. Ingeniero, músico de tambora, gestor cultural. Entrevista 5 de abril de 2003.

González Llanos, Roosevelt. Coreógrafo, investigador, Licenciado en Ciencias Sociales, cinematografista. Comunicación personal, 26 de febrero de 2008.

Hernández, Germán. Cantante, músico de tambora retirado. Entrevista 15 de marzo de 2003.

Lacera Rúa, Armando. Profesor de la Universidad del Magdalena, químico, Máster en Tecnología de Alimentos, autor de muchos textos sobre alimentos pesqueros y vegetales y temas ambientales; investigador de la cultura popular samaria y costeña, sobre las que ha publicado varios libros y artículos. Entrevista 4 de abril de 2003.

Mendoza, Arquímedes y Alexander Miranda. Músicos de tambora. Entrevista 28 de febrero de 2004.

Mulford, Fernando. Ingeniero, director y músico de la tambora Anaya - Mulford. Entrevista 14 de marzo de 2003.

Orozco Méndez, Graciela. Licenciada en Sociales, gestora cultural, investigadora, coreógrafa, cantante; directora del grupo de música y danza Los Hijos de la Sierra, directora del Festival Anual de la Guacherna Samaria. Entrevista 4 de abril de 2003.

Toncel, Rafael Antonio "Candelilla". Cantante y músico de tambora retirado. Entrevista 18 de marzo de 2004.

Vergara, Ronaldo "Colón", Gabriel Gómez Rossette "Carrucha". Director y músico respectivamente de la tambora La Tromba Samaria, ex integrantes de la tambora de la Universidad del Magdalena. Entrevista 1 de marzo de 2004.

## Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. 1970. *Compendio general de folclor colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Agawu, Kofi. 2007. "The Communal Ethos in African Performance: Ritual, Narrative and Music among the Northern Ewe". En *Trans*, Julio, 11. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans11/indice11.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans11/indice11.htm), consulta realizada el 17 de agosto de 2007

Artesanías de Colombia. 2004. "Iita iraala. Objetos naturales". En *Wale Keru*, tomo 2. Bogotá: Artesanías de Colombia. También en: [www.lablaa.org/blaavirtual/modosycostumbres/wake2/pag176-180.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/modosycostumbres/wake2/pag176-180.htm), consulta realizada el 30 de agosto de 2008.

- Bajtín, Mijail. 1965/1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bassi Labarrera, Rafael. 2001. “La música cubana en Barranquilla”. En *Huellas* 6: 2-17. También en: [www.salsajazz.com/salsa/modules.php?name=News&file=print&sid=30](http://www.salsajazz.com/salsa/modules.php?name=News&file=print&sid=30), consulta realizada el 18 de noviembre de 2007.
- Bennett, Andy. 2002. “Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the Canterbury Sound”. En *Media Culture Society*, 24: 87-100.
- Bermúdez Bermúdez, Arturo. 1993. “Historia de la Ciudad de Santa Marta”. En Banco de la República, *La historia de Santa Marta a través de la fotografía*. Bogotá: Banco de la República. Disponible en [www.lablaa.org/blaavirtual/historia/stm/stm1.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/stm/stm1.htm), consulta realizada el 12 de diciembre de 2006.
- Bermúdez Bermúdez, Arturo. 1997. *Materiales para la historia de Santa Marta*. Santa Marta: Academia de Historia del Magdalena.
- Born, Georgina. 2000a. “Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities”. En Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, pp. 31-36. Los Angeles: University of California Press.
- Born, Georgina. 2000b. “Techniques of the Musical Imaginary”. En Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, pp. 37-57. Los Angeles: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Caballero Elías, Edgar. 1999. *Guillermo Buitrago. Cantor del pueblo para todos los tiempos*. Medellín: Discos Fuentes.
- Cadena Tejeda, Luis Álvaro. 2007. “Las fiestas de San Agatón en Mamatoco. Manifestaciones culturales de una particularidad social a partir de un hecho religioso carnavalesco”. En Fabio Silva Vallejo (ed.), *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*, pp. 121-152. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Candela, Mariano. 1998. “La luna de Barranquilla. Estercita Forero”. En *Tertulias musicales del Caribe colombiano, Memorias*, vol. 1, pp. 65-100. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Candelier, Henri. 1893/1994. *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá: Gobernación de la Guajira - ECOE.
- Carbó Ronderos, Guillermo. S.f. “Tambora de Loba, música tradicional momposina”. En Musical Afrolatino, [www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm](http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm), consulta realizada el 14 de diciembre de 2007.
- Carbó Ronderos, Guillermo. 2000. “Tambora y festival. Influencias del festival regional en las practicas de la música tradicional”. En *Huellas*, 58-59: 2-15.

- Carbó Ronderos, Guillermo. 2003a. *Musique et danse traditionnelles en Colombie: La tambora*. Paris: L'Harmattan.
- Carbó Ronderos, Guillermo. 2003b. *Tambora, baile cantado en Colombia*. Notas del disco compacto. Bogotá: Tambora - Yai Records.
- Carbó Ronderos, Guillermo. 2004 "Tambora: baile cantado en el Caribe colombiano". En *Revista Internacional Magisterio*, 9: 62-64.
- Carrasquilla Baza, Deibys. 2005. *La industria que suena. ¿Cómo se oye en el Magdalena? Influencias de lo global en la música tradicional*. Tesis de grado, programa de Antropología, Universidad del Magdalena, Santa Marta.
- Carrasquilla Baza, Deibys. 2007. "Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados: música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano". En Fabio Silva Vallejo (ed.), *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*, pp. 191-211. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Carrasquilla Baza, Deibys y Roosevelt González Llanos. 2007. "Tambora y tradición. Transformación de la expresión a partir de las puestas en escena". En Fabio Silva Vallejo (ed.), *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*, pp. 213-228. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Certaeu, Michel de. 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Connell, John y Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Cruces, Francisco. 1999. "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos". En *Antropología*, marzo, 15 -16: 33-57. También en *Trans*, junio, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm)
- Dolfsma, Wilfred. 2004. "Consuming Pop Music / Constructing a Life World: The Advent of Pop Music". En *International Journal of Cultural Studies*, 7: 421-440.
- Escobar, Luis Antonio. 1985. *La música en Cartagena de Indias*. Bogotá: Intergráficas.
- Fals Borda, Orlando. 1986. *Retorno a la tierra. Historia doble de la Costa 4*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Finnegan, Ruth. 1999. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Antropología*, marzo, 15-16: 9-32. También en *Trans*, junio, 6. Disponible en [www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm)
- Finnegan, Ruth. 2001. "Senderos de la vida urbana". En Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 437-474. Barcelona: Trotta.
- Francmanis, John. 2002. "National Music to National Redeemer: The Consolidation of a 'Folk-song' Construct in Edwardian England". En *Popular Music*, 21/1: 1-25.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Gil Olivera, Numa Armando. 2005. *Mochuelos cantores de los montes de María la Alta II: Toño Fernández, la pluma en el aire, volumen II*. Bogotá: Kimpres.
- Gómez Ramos, Nestor Emiro. 2006. “Tomás Rodríguez. La voz de una época”. En *El Heraldo*, 8 de octubre. También en [www.herencialatina.com/Tomasito\\_Rodriguez/Tomasito\\_Rodriguez.htm](http://www.herencialatina.com/Tomasito_Rodriguez/Tomasito_Rodriguez.htm), consulta realizada el 22 de octubre de 2007.
- González Henríquez, Adolfo. 1988. “La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la república”. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Autumn - Winter, 9, 2: 187-206.
- González Henríquez, Adolfo. 1989. “La música costeña en la tercera década del siglo XIX”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXVI, 19: 187-206.
- González Henríquez, Adolfo. 2000. “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”. En Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo (eds.), *Cultura y región*, pp. 152-179. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- González Henríquez, Adolfo. 2005. “Danza, mestizaje y carnaval: un fenómeno latinoamericano el caso de Barranquilla”. En varios autores, *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas*, pp. 228-239. Barranquilla: Uninorte. Disponible en [www.ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC23.pdf](http://www.ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/BDC23.pdf)
- González Llanos, Roosevelt, Luis Fernando Escobar y Luis Carlos Ortiz. 2003. *La guacherna: un vehículo de reconocimiento de la identidad samaria*. Trabajo para el Curso Métodos, programa de Antropología, Universidad del Magdalena, Santa Marta.
- Gosselman, Carl August. 1981. *Viaje por Colombia. 1825 y 1826*. Bogotá: Banco de la República. También en [www.lablaa.org/blaavirtual/historia/viajes/indice.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/viajes/indice.htm), consulta realizada el 23 de febrero de 2006.
- Grossberg, Lawrence. 1984. “Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life”. En *Popular Music*, 4: 225-258.
- Gutiérrez Sierra, Edgar J. 2000. *Fiestas: Once de noviembre en Cartagena. Manifestaciones artísticas. Cultura Popular: 1910-1930*. Medellín: Lealón.
- Henríquez Torres, Guillermo. 2004. “La música en el Magdalena Grande en el siglo XIX. Eulalio Meléndez”. En Hugues Sánchez y Leovedis Martínez (eds.), *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, pp 105-126. Valledupar: Ediciones UniCesar.
- Herbert, Trevor. 1991. “Nineteenth Century Bands: The Making of a Movement”. En T. Herbert (ed.), *Bands. The Brass Band Movement in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 7-36. Buckingham: Open University Press.
- Hesmondhalgh, David. 2007. “Audiences and Everyday Aesthetics: Talking about Good and Bad Music”. En *European Journal of Cultural Studies*, 10: 507-527.
- Kavanagh, Donncha, Carmen Kuhling y Kieran Keohane. 2007. “Dance-work: Images of Organization in Irish Dance”. En *Organization*, 15, 5: 725-742.

- Krims, Adam. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Krims, Adam. 2003. "Marxist Music Analysis without Adorno: Popular Music and Urban Geography", en Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, pp. 131-157. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacera Rúa, Armando. 1993. *El mago del acordeón, Aníbal Velázquez. Un juglar del trópico, Alejo Durán. Un ensayo sobre música popular*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Lacera Rúa, Armando. 2002. *Recuerdos propios y ajenos de Santa Marta, ensayo sobre cultura popular*. Santa Marta: Litografía Distrivarios.
- Lacera Rúa, Armando, Alberto Camilo Blanco e Ignacio Miranda Benítez. 2004. *El fervor de un pueblo*. Bogotá: Gente Nueva.
- Lacera Rúa, Armando y César Gómez Vizcaíno. 1999. "Una visión del carnaval de Santa Marta - Ciénaga. Zona Bananera (1950-1960)". En *Humanismo para el Nuevo Milenio*, 1: 84-89.
- Law, Robin. 2005. "Ethnicities of Enslaved Africans in the Diaspora: On the Meanings of 'Mina' (Again)". En *History in Africa*, 32: 247-267.
- Leyshon, Andrew, David Matless y George Revill. 1995. "The Place of Music". En *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 20, 4: 423-433.
- Lima y Santiago, Emirto de. 1942. *Folklore colombiano*. Barranquilla: Litografía Barranquilla.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London: Verso.
- List, George. 1989. "Introducción a la música folclórica de la Costa Atlántica colombiana". En *Huellas*, 27: 39-45.
- List, George. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas - Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. También en [www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/indice.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/indice.htm)
- Mantilla C. Gustavo Adolfo. 2007. "Clarinetes folclóricos". En [www.clarinete.8m.com/folk.html](http://www.clarinete.8m.com/folk.html), consulta realizada el 14 de noviembre de 2007.
- Meisel Roca, Adolfo. 2004. "La economía en Ciénaga después del banano". En *Aguaita*, diciembre, 11. Disponible en [www.ocaribe.org/revista\\_aguaita/11/economia\\_1.htm](http://www.ocaribe.org/revista_aguaita/11/economia_1.htm), consulta realizada el 3 de octubre de 2007.
- Mellard, Jason. 2003. "Regional Hybridity in Texas Music. The case of the Texas Tornados". En *Text, Practice, Performance*, V: 107-132.
- Mestra Osorio, Arminio y Albio Martínez Simanca. 1999. *Alejandro Durán: su vida y su música*. Bogotá: Domus Libri.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard. 2000. "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other". En Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others. Difference*,

- Representation, and Appropriation in Music*, pp. 59-85. Los Angeles: University of California Press.
- Miège, Bernard. 1988. “La mercancía cultural: algunas características de su creciente desarrollo”. Disponible en [www.detuatu3puntos.files.wordpress.com/2009/01/miege\\_mercantilizacion-de-la-cultura.pdf](http://www.detuatu3puntos.files.wordpress.com/2009/01/miege_mercantilizacion-de-la-cultura.pdf), consulta realizada el 17 de septiembre de 2008.
- Minski, Samuel (ed.). 2006. *Sextetos afrocolombianos*. Barranquilla: Fundación Cultural Nueva Música - Editorial La Iguana Ciega - Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Monod, David. 2007. “ ‘Ev’rybody’s Crazy ‘Bout the Doggone Blues’: Creating the Country Blues in the Early Twentieth Century”. En *Journal of Popular Music Studies*, 19, 2: 179-214.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2003. “El bullerengue: ritmo y canto a la vida”. En *Artesanías de América*, 54: 49-75. También en [www.cidap.org.ec/aplicaciones/publicaciones/archivos/El%20Bullerengue.pdf](http://www.cidap.org.ec/aplicaciones/publicaciones/archivos/El%20Bullerengue.pdf)
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2006. “Sexteto de marímbula en el Caribe colombiano”. En *Artesanías de América*, 61: 91-120. También en: [www.cidap.org.ec/aplicaciones/publicaciones/archivos/El%20Bullerengue.pdf](http://www.cidap.org.ec/aplicaciones/publicaciones/archivos/El%20Bullerengue.pdf)
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2007. *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Barranquilla: La Iguana Ciega - Fundación Cultural Nueva Música.
- Musical Afrolatino. S.f. “Santa Marta y su Guacherna VIII Festival”. Videos. Disponibles en [www.youtube.com/watch?v=\\_F2H76-rB4k&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_F2H76-rB4k&feature=related) (parte I) y [www.youtube.com/watch?v=xHT80NU88DA&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=xHT80NU88DA&feature=related) (parte II), consulta realizada el 15 de agosto de 2008.
- Nash, Catherine. 2000. “Performativity in Practice: Some Recent Work in Cultural Geography”. En *Progress in Human Geography*, 24: 653-664.
- Nieves Oviedo, Jorge. 2004. “Matrices musicales del Caribe colombiano”. En *Aguaita*, junio, 10.
- Nora, Tia de. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Noor Al-Deen, Hana. 2005. “The Evolution of Rai Music”. En *Journal of Black Studies*, 35: 597-611.
- Observatorio del Caribe Colombiano. 2007. *Indicadores económicos y sociales de la región Caribe colombiana*. En [www.ocaribe.org./region/region.htm](http://www.ocaribe.org./region/region.htm), consulta realizada el 7 de noviembre de 2007.
- Ochoa, Ana María. 1999. “El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música”. En Jesús Martín-Barbero et al. (eds.), *Cultura y globalización*, pp. 249-265. Bogotá: Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.
- Ochoa, Ana María. 2001. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. En Ana María Ochoa y Alejandra Cragnolini (eds.), *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*, pp. 45-56. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Ochoa, Ana María. 2003a. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma. Bogotá.
- Ochoa, Ana María. 2003b. *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". En *Social Identities*, 12, 6: 803-825.
- Ochoa, Ana María y Alejandra Cragolini (eds.). 2001. *Cuadernos de nación. Músicas en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Oñate Martínez, Julio César. 2007. "Vida y milagros de José Benito Barros Palomino (1915-2007)". En *Aguaita*, diciembre 2006 - junio 2007, 15-16: 193- 205.
- Paccini Hernández, Débora. 1993. "The Picó Phenomenon in Cartagena, Colombia". En *América Negra*, 6: 69-115.
- Pérez Herrera, Manuel. 2005. *El son de pajarito. El bunde fiestero del río Magdalena*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Posada Gutiérrez, Joaquín. 1865/2005. *Memorias histórico políticas*. Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango. Disponible en [www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memhist/indice.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/memhist/indice.htm), consulta realizada el 13 de octubre de 2007.
- Puerta Zuluaga, David. 1988. *Los caminos del tiple*. Bogotá: AMP.
- Ramon y Rivera, Luis Felipe. 1967. "A Riddle of Cultural Diffusion: The Existence of Inverted Reed Clarinets among the Indians of the Goajira Peninsula". En *Journal of the International Folk Music Council*, 19: 37-41.
- Real, Manuel José del. 1992. *Rasgos históricos de Santa Marta*. Santa Marta: Academia de Historia del Magdalena.
- Revill, George. 2004. "Cultural Geographies in Practice. Performing French Folk Music: Dance, Authenticity and Nonrepresentational Theory". En *Cultural Geographies*, 11, [199-209].
- Rey Sinning, Edgar. 1997. *Apuntaciones para un estudio del carnaval samario*. Santa Marta: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y la Artes del Magdalena.
- Rey Sinning, Edgar. 2001. "Esplendor y decadencia de los carnavales samarios". Centro Cultural Biblioteca Pública Comfamiliar. Disponible en: [www.geocities.com/Athens/Agora/8197/Articulos/Carnaval\\_Samaria.html](http://www.geocities.com/Athens/Agora/8197/Articulos/Carnaval_Samaria.html), consulta realizada el 21 de febrero de 2006.
- Rey Sinning, Edgar. 2004. *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Plaza & Janés - Universidad Simón Bolívar.
- Rey Sinning, Edgar. 2006. "El carnaval samario: esplendor de una fiesta tradicional en el siglo XIX". En Edgar Gutiérrez y Elisabeth Cunin. *Fiestas y carnavales en Colombia*, pp. 97-114. Medellín: La Carreta - Universidad de Cartagena - IRD.
- Rodríguez A., Manuel Antonio. S.f. "La guacherna samaria. Un estilo musical y dancístico urbano muy particular". En Musical Afrolatino, [www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_61.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_61.htm), consulta realizada el 15 de agosto de 2008.

- Smith, Susan J. 1997. “Beyond Geography’s Visible Worlds: A Cultural Politics of Music”. En *Progress in Human Geography*, 21: 502-529.
- Solano, Jairo. 2003. “La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del caribe colombiano”. En *Huellas*, 67-68: 46-54.
- Solano, Jairo y Rafael Bassi. 2004. “La música de carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta”. En *Huellas*, 71, 72, 73, 74 y 75 : 53-66.
- Stevenson Samper, Adlai. S.f. “La conformación de un *gusto musical*. De la Orquesta Sosa a la Emisora Atlántico Jazz Band”. En [www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm](http://www.musicalafrolatino.com/indexmarcos.htm)
- Stevenson Samper, Adlai. 2003. “El vallenato en tiempo de difusión”. En *Huellas*, 67-68: 55-64.
- Stokes, Martin. 1994. “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”. En Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music*, pp. 1-27. Oxford : Berg.
- Stokes, Martin. 2003. “*Talk and Text: Popular Music and Ethnomusicology*”. En Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, pp. 218-239. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stokes Martin. 2007. “On Musical Cosmopolitanism”. En *The Macalester International Roundtable*. Disponible en [www.digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3](http://www.digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3), consulta realizada el 17 de noviembre de 2007.
- Straw, Will. 1991. “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”. En *Cultural Studies*, 5, 3: 368-88.
- Straw, Will. 2002. “Scenes and sensibilities”. En *Public*, 22/23: 245-257.
- Swiss, Thomas, John Sloop y Andrew Herman. 1998. *Theorizing Music and Society. New Approaches to Understanding Musical Meaning in Everyday Life*. Oxford: Blackwell.
- Thrift, Nigel J. 1996. *Spatial formations*. London: Sage.
- Thrift, Nigel J. 1999a. “The Still Point: Resistance, Expressive Embodiment and Dance”. En S. Pile y M. Keith (eds.), *Geographies of Resistance*, pp. 124-151. London: Routledge.
- Thrift, Nigel J. 1999b. “Steps to an Ecology of Place”. En D. Massey, J. Allen y P. Sarre (eds.), *Human Geography Today*, pp. 295-322. Cambridge: Polity Press.
- Tsing, Anna. 2002. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press.
- Valbuena Sarmiento, Graciela. 2005. “Etnomusicología instrumental wayuú: siglo XXI”. En *El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 2: 61-79. Disponible en [www.redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/874/87400206.pdf](http://www.redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/874/87400206.pdf), consulta realizada el 11 octubre de 2007.
- Valencia Salgado, Guillermo. 1987. *Córdoba: su gente y su folclor*. Montería: Ealon.
- Viloria De la Hoz, Joaquín. 2008. “Santa Marta: ciudad tairona, colonial y republicana”. En *Credencial Historia*, julio, 223. También en [www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio2008/santamarta.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio2008/santamarta.htm), consulta realizada el 18 de agosto de 2008.



- Vives, Carlos. 1999. *El amor de mi tierra*. Disco compacto. Sonolux.
- Vives, Carlos. 2006. "Mi historia con el *Unión Magdalena*". En *SoHo*, 88.
- Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia - Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe.
- Winther, Jennifer. 2005. "The Embodiment of Sound and Cohesion in Music". En *American Behavioral Scientist*, July, 48, 11: 1410-1421.

## Autores

### Lorena Aja Eslava

Decana de Ciencias Sociales, Universidad del Magdalena. Antropóloga, Universidad de los Andes. Maestría en Estudios del Caribe, Universidad Nacional de Colombia. Recientemente ha publicado: “Músicas, cuerpos e identidades híbridas en el Caribe: ¿Cuál música, cuál cuerpo, cuál identidad, cuál Caribe?” en *Jangwa Pana*. Revista de Antropología Universidad del Magdalena., Volumen Núm. 5, 2006; “Contradicciones y encrucijadas del desarrollo sostenible en el Caribe”, en *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Editorial Universidad del Magdalena, 2007.

### Ana María Arango

Antropóloga de la Universidad de los Andes y candidata a Doctorado en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Investigadora de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó ASINCH. Editó la *Revista World Music* (Barcelona). Dirigió los documentales: *Los Sonidos Invisibles* (2006) y *Unos zapatos para Cassinda* (2007). Fue coordinadora del Componente de Investigación del Plan de Música del Ministerio de Cultura; catedrática de antropología de la música en la Universidad Javeriana y la ASAB e investigadora en el proyecto Odantalán de PangeiArt (Luanda-Angola).

### Michael Birenbaum Quintero

PhD. Etnomusicología en la Universidad de Nueva York. Profesor de Bowdoin College en Maine, EEUU. Investigador de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó ASINCH. Ha colaborado con la Universidad Tecnológica del Chocó y con el Proceso de Comunidades Negras, PCN. Publicaciones recientes en: *Revista TRANS*, la recopilación *Colombia y el Caribe*, y las notas de carátula del CD *¡Arriba Suena Marimba!* de Smithsonian Folkways. Efectuó su disertación doctoral *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific* sobre música, multiculturalismo y el movimiento afrocolombiano.

### Deibys Carrasquilla Baza

Antropólogo de la Universidad del Magdalena. Estudiante de la maestría en Estudios del Caribe, Universidad Nacional de Colombia. Investigador de la Oraloteca de la Universidad del Magdalena. Artículos recientes: “Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos

industrializados: Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano” y “Tambora y tradición. Transformación de la expresión a partir de las puestas en escena” en *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Editorial Universidad del Magdalena, 2007

### **Alejandro Cifuentes Rubiano**

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, 2005. Trabaja actualmente en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Músico percusionista, baterista en la agrupación bogotana “Tumbacatre”, investigador de músicas tradicionales colombianas, especialmente de los ritmos del Pacífico colombiano. Proyectos musicales con “La Revuelta” y “La Polifónica”.

### **Adolfo González Henríquez**

Abogado de la Universidad Externado de Colombia. Magíster en Sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor de la Universidad del Atlántico y columnista del diario El Heraldo. Entre sus muchas publicaciones están “Danza, mestizaje y carnaval: un fenómeno latinoamericano. El caso de Barranquilla”, en *Fiesta y carnavales en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores 2006. “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano” en *Cultura y Región*, Bogotá, Universidad Nacional, 2000. “El caribe colombiano: historia, tierra y mundo” en *Cultura y Globalización*, Bogotá, Universidad Nacional, 1999.

### **Beatriz Goubert Burgos**

Directora del Programa de Antropología de la Universidad Externado de Colombia. Maestría en Antropología de la Louisiana State University. Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Editora de la revista de investigaciones musicales *A Contratiempo*. Ha sido profesora de la Pontificia Universidad Javeriana e investigadora en la Universidad Pedagógica. Coautora con G.P. Zapata y J. F. Maldonado, del libro *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*, Ed. Universidad Pedagógica, 2004.

### **Alejandra Isaza Velásquez**

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Maestría en Historia de las Ciencias. Tesis de maestría: *Suite para la música en la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín, siglos XVII y XVIII*, mención meritoria, 2006. U.N Radio, emisora de la Universidad Nacional sede Medellín; realización del programa *Historias de las músicas* desde julio del 2004. Docente de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Escuela de Historia.

### **Carlos Miñana Blasco**

Doctor en Antropología Social y Cultural, Magíster en Educación y Licenciado en Música. Profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador en el Programa RED de la UNC (categoría A de COLCIENCIAS). Trabajo de campo en el Cauca andino (nasa y yanacona desde 1980), Departamento del Atlántico, Bogotá y Oriente de Cundinamarca. Ha publicado nueve libros en los campos de la educación y de la etnomusicología (<http://www.docentes.unal.edu.co/cminanabl/>)

### **Cesar Alejandro Montoya Villa**

Antropólogo de la Universidad de Antioquia, 2006. Integrante del grupo de investigación, Rituales y Construcción de Identidad del INER, Universidad de Antioquia. Profesional contratista de CORANTIOQUIA, en el Proyecto de seguridad alimentaria y ambiental en 23 municipios del departamento de Antioquia y cuatro comunidades indígenas.

### **Jorge Nieves Oviedo**

Nació en Barranquilla. Licenciatura en Literatura y Lengua Española en la Universidad del Cauca y Maestría en Etnoliteratura en la Universidad de Nariño. Profesor de la Universidad de Cartagena en el área de semiótica y estudios socioculturales. Publicaciones: *Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas en Cartagena de Indias* (2003); artículos sobre imaginarios en la cultura popular del Caribe colombiano en *El Caribe en la nación colombiana* (2006); *IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias* (1999), y en revistas como *Historia y Cultura*, (1994, 1997, 2004) y *Aguaita* (2001, 2002, 2004).

### **Mauricio Pardo Rojas**

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría y estudios de doctorado en la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton. Profesor principal programa de Antropología en la Universidad del Rosario. Trabajó varios años en el ICANH y ha dictado clases en las universidades del Magdalena, Central, Nacional, Javeriana y Andes. Ha editado libros y publicado treinta artículos sobre grupos étnicos y movimientos sociales en el Pacífico.

### **Alejandra Quintana Martínez**

Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Música de la Universidad Javeriana. Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha sido docente de la Universidad Javeriana, Universidad Central y Universidad del Rosario. Áreas de estudio enfocadas a la historia de las mujeres y las construcciones

sociales del género -femenino y masculino- en la música; y al análisis de los medios de comunicación y la publicidad desde la antropología del cuerpo.

### **Juan Sebastián Rojas Enciso**

Antropólogo y músico percusionista de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador de las tradiciones musicales afro de los litorales colombianos, y complejos musicales de gaitas y tambores, bullerengue, tambora, chirimía chocoana, marimba de chonta y la música de Providencia Isla. Ha tomado parte en proyectos sobre etno-educación afrocolombiana en el Pacífico y en la Curaduría de Patrimonio del Museo Nacional de Colombia. Percusionista y director de la agrupación de bailes cantaos La Rueda ([www.myspace.com/laruedabullerenguera](http://www.myspace.com/laruedabullerenguera)).

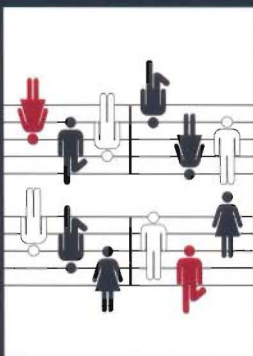
### **Hugues Sánchez Mejía**

Docente de la Universidad del Valle. Doctorante de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla-España. Historiador, UIS. Becas de investigación del ICANH, y del Observatorio del Caribe. Coeditor de dos libros sobre el departamento del Cesar sobre Cultura popular y música campesina, y sobre Indígenas, poblamiento, política y cultura. Ha publicado varios artículos sobre sociedad y la música en el Cesar en los 1940s, y sobre fuentes históricas, frontera agrícola y formas societales, en la Gobernación de Santa Marta del siglo XVIII.

**E**ste libro fue compuesto en  
caracteres Caxton Bk Bt de 10 puntos  
impreso sobre papel propal libro beige de 70 gramos  
y encuadernado con método Hot Melt,  
en el mes de agosto de 2009,  
Bogotá, D.C., Colombia.



Este libro apunta a impulsar estudios sociomusicales y la participación en la comunidad académica internacional que trabaja estos campos. Temáticas y enfoques de los artículos muestran la multiplicidad de esta investigación sobre música y sociedad. Están investigadores de trayectoria como Carlos Miñana sobre músicas indígenas andinas e historiografía del folclor, o Adolfo González y Jorge Nieves sobre música y cultura popular en la región del Caribe. Profesores que han estado configurando sus publicaciones y líneas de investigación como Hugues Sánchez sobre historia musical en el Magdalena Grande o Beatriz Goubert sobre hibridaciones y pedagogías musicales. Michael Birenbaum en su tesis doctoral se ocupa de las intersecciones



entre política y música en el Pacífico. Investigadoras que abren nuevos campos como Alejandra Isaza sobre música colonial en Medellín, Alexandra Quintana sobre discriminación de género y mujeres músicas en los festivales de gaitas y Lorena Aja sobre tensiones de la interculturalidad de las músicas en San Andrés. Investigaciones de jóvenes profesionales como Deibys Carrasquilla sobre los efectos en lo local de la globalización de la música del Caribe, Juan Sebastián Rojas sobre las migraciones y recepciones de músicas y músicos de gaita de San Jacinto a Bogotá, Alejandro Cifuentes sobre una temática análoga sobre la chirimía chocoana y César Alejandro Montoya sobre las dinámicas actuales de la música de tambor en Uré.



UNIVERSIDAD DEL ROSARIO  
Cali, Medellín, Bogotá, Bucaramanga, Bogotá, Medellín, 1955

ISBN 978-958-738-026-2



9 789587 380262