



MÚSICOS BLANCOS, SONIDOS NEGROS
Trayectorias y redes de la música del sur del Pacífico colombiano en Bogotá

Requisito parcial para optar al título de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2009

OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR

ANA MARÍA OCHOA
directora

Yo, OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Oscar Andrés Hernández Salgar
Agosto 5 de 2009

Agradecimientos

Agradezco a Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Leonor Convers por sus innumerables aportes y porque la riqueza de los debates que hemos tenido alimentó muchas de las ideas de este trabajo.

Agradezco a cada una de las personas entrevistadas y todos aquellos que en una u otra forma me proporcionaron su visión de la música del sur del Pacífico: el Maestro Gualajo, Pacho Banguera, Benigna Solís, LaWey Segura, Yair Caicedo, Guillermo Rentería, Juan Sebastián Monsalve, Juan David Castaño, Tito Medina, Adrián Sabogal, Leonel Merchán, Urián Sarmiento, Jorge Sepúlveda, Mateo Molano, Alejandro Montaña, entre otros.

Agradezco a los estudiantes que han estado presentes en Taller y el Ensamble de Marimba de la Carrera de Estudios Musicales, especialmente a: Juliana Hernández, Manuela Puerto, Sebastián Villanueva y Octavio Grajales.

Y agradezco sobre todo a Silvia y Almita, porque cada hora que dediqué a este trabajo fue una hora que no estuve con ellas. Sin su paciencia, comprensión y ayuda este trabajo no hubiera sido posible.

Índice

1. <u>Introducción</u>	5
2. <u>Redes e identificaciones. Una breve discusión teórica</u>	14
2.1. <u>Redes: La teoría del Actor-Red</u>	15
2.2. <u>Identidades e identificaciones</u>	24
3. <u>Marcaciones coloniales de la música del sur del Pacífico</u>	32
4. <u>Procesos de cambio recientes en la música del sur del Pacífico</u>	41
4.1. <u>Peregoyo y su combo Vacaná</u>	41
4.2. <u>Festival del Currulao en Tumaco</u>	44
4.3. <u>El Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico</u>	47
4.4. <u>El Plan Nacional de Música para la Convivencia y la Ruta de la Marimba</u>	61
4.5. <u>El festival de la Marimba</u>	65
5. <u>La red-actor de Guapi</u>	70
5.1. <u>José Antonio Torres “Gualajo” y su grupo</u>	72
5.2. <u>Hugo Candelario González y el grupo Bahía</u>	75
5.3. <u>Héctor Sánchez y la Casa de la Cultura</u>	77
6. <u>Discursos globales alrededor de la música del sur del Pacífico</u>	80
6.1. <u>World Music</u>	80
6.2. <u>Multiculturalismo y desarrollo</u>	89
6.3. <u>Folclor y Patrimonio intangible</u>	93
7. <u>La red-actor de Bogotá</u>	99
7.1. <u>Juan Sebastián Monsalve</u>	100
7.2. <u>Urián Sarmiento</u>	104
7.3. <u>Juan David Castaño</u>	107
7.4. <u>Tito Medina</u>	112
7.5. <u>Adrián Sabogal</u>	114
7.6. <u>Otras figuras nodales</u>	116
8. <u>Conclusiones</u>	120
9. <u>Bibliografía</u>	128
10. <u>Discografía</u>	135

1. Introducción.

No recuerdo muy bien la primera vez que oí hablar de la marimba de chonta. Probablemente en el colegio algún profesor pudo mencionar que existía el currulao y que tenía algo que ver con marimbas. Sin embargo, durante muchos años no tuve ninguna referencia sobre el instrumento, ni sobre la música que en él se tocaba, ni sobre la gente que la interpretaba. Era simplemente una música lejana y negra de cuya existencia no estaba muy seguro. Era un tema misterioso, sí, pero no demasiado interesante para alguien que está moviéndose entre Bach y Guns´n´Roses. Sabía que podía existir en alguna costa colombiana, pero no tenía claro si era la Atlántica o la Pacífica. En resumen podía haberla oído, pero no la recordaba y no me interesaba especialmente.

Recuerdo sí, que ya estudiando composición y estando interesado en el tema de la tímbrica, alguien me habló sobre la magia que transmitía el timbre de la chonta. Un timbre opaco, profundo y desconocido. Esto no pasó de ser un comentario aislado, pero fue el primer referente concreto que tuve sobre el tema. Más o menos una década después y tras haber concluido la Especialización en Estudios Culturales, fui invitado a participar en un grupo de investigación del Departamento de Música de la Universidad Javeriana que iba a desarrollar un material didáctico para el aprendizaje de la música del sur del Pacífico. Me dijeron que yo podría abordar “la parte cultural” y que podría aprender sobre la música de marimba, participar en talleres, aprender a tocar. No estoy seguro de las razones que me llevaron a aceptar. Más que el tema mismo, me parecía interesante que alguien en un departamento tan apegado a la tradición musical occidental se estuviera preguntando por cosas como procesos culturales y músicas locales. En todo caso, entré a hacer parte del grupo y empecé a asistir a un taller de marimba con mi colega y amigo Juan Sebastián Ochoa.

Al poco tiempo me enteré de que el Pacífico estaba dividido musicalmente en Norte (Chocó) y Sur (Cauca, Valle y Nariño). Aprendí que en el sur había una serie de manifestaciones musicales agrupadas bajo el nombre “música de marimba”, que no necesariamente tenían que ser tocadas con marimba, pero que siempre tenían voces y casi siempre percusión. Aprendí los golpes básicos de cada instrumento. Asistí dos veces al

Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico en Cali y realicé, junto con Juan Sebastián Ochoa, un trabajo de campo con el grupo del maestro José Antonio Torres “Gualajo” que incluía varias entrevistas y grabaciones en estudio. Durante todo este proceso oí mucha música del sur del Pacífico. Desde los currulaos grabados por la Discográfica Folkways¹ en los años setenta hasta las últimas producciones discográficas del grupo Bahía, empecé a identificar los problemas que implica entender una música que está en medio de un acelerado proceso de transformación. Por ejemplo, noté que, más allá de la calidad de las grabaciones, la música más temprana disponible era comprensible para mí a duras penas y con mucho esfuerzo. No entendía el ritmo, la afinación de las voces era irregular y la marimba no era fácil de identificar, para mí, dentro del conjunto. La música de producciones recientes, en cambio, era familiar, clara y fácil de seguir. Los acentos rítmicos eran evidentes, los timbres se podían diferenciar y la afinación era igual a la de cualquier producción de música popular. La primera difícilmente podía ser algo más que una curiosidad para investigadores o coleccionistas, mientras la segunda era música que podría sonar en radio, incluirse en bandas sonoras y participar (o pasar desapercibida) en el ambiente sónico de una ciudad como Bogotá². Esto no se debía solamente a la sofisticación de la producción. Claramente había elementos rítmicos y armónicos en la música que habían cambiado con el tiempo y como resultado la sensación que transmitía la música no era igual.

Participando en este taller durante 2008 también me di cuenta de que había un creciente interés por parte de estudiantes de música que querían conocer más del tema, e incluso querían aprender a tocar en un nivel que les permitiera organizar sus propios grupos y participar en el “Petronio”. Descubrí que ya varios grupos bogotanos habían participado en este festival obteniendo buenos resultados, incluso desde 2003. Empecé a oír hablar de Curupira, la Mojarra Eléctrica, Tumbacatre, la Revuelta y otros. Entre los integrantes de estos grupos conocí gente que se mostraba visceralmente apasionada y comprometida con la música de marimba, y otros que la veían más como una sonoridad interesante para

¹ Smithsonian Folkways es el sello disquero del Smithsonian Institute. Fue creado en 1948 y se dedica a la documentación, preservación y disseminación del sonido musical de diferentes partes del mundo.

² Por ejemplo, un día de 2008 estaba en un supermercado y me di cuenta de que por los altavoces salía muy discretamente un currulao del grupo Socavón que fue rápidamente seguido por alguna canción pop. Claramente era un currulao reciente, producido en estudio.

utilizar en fusiones de corte experimental. Supe que muchos de los músicos que han realizado proyectos con la música de marimba tuvieron una aproximación similar a la música de gaitas de San Jacinto unos años antes, y que incluso todos tenían en común haber sido aficionados al rock en su época de colegio. Entre ellos estaban Urián Sarmiento, percusionista de Los Aterciopelados, Juan Sebastián Monsalve, compositor javeriano y fundador del ensamble Curupira, Jorge Sepúlveda, baterista de incontables bandas de jazz en Bogotá o Juan David Castaño, artista plástico, percusionista y fundador del Grupo La Revuelta.

En mis viajes a Cali, encontré que el público blanco del Festival Petronio Álvarez – un festival cuya audiencia es en un altísimo porcentaje de gente negra – era mayoritariamente bogotano (no de Cali) y especialmente conformado por estudiantes universitarios de clase media que hacían esfuerzos importantes para poder desplazarse al festival. Pero al mismo tiempo encontré varias otras personas – incluyendo a mi esposa – que no tenían la menor intención de escuchar un currulao completo porque simplemente no se trataba de una música familiar y comprensible. Encontré que el uso despectivo de términos como “música primitiva” o “música de negros” todavía hace parte del sentido común de mucha gente a pesar de sus transformaciones en el ámbito académico. Estudié cómo estos rechazos heredan y reproducen muchas de las marcaciones de lo negro que se han venido dando en la historia de Colombia a partir de unas relaciones de poder establecidas desde la colonia, aunque en otros casos se pueden producir por una simple diferencia de gustos musicales. En todo caso, esto me llevó a indagar sobre la forma en que esas marcaciones negativas entran en conflicto con nuevas valoraciones positivas en el espíritu del multiculturalismo – como las que ha introducido el festival Petronio Álvarez – produciendo un efecto de corrección política que impide hablar mal, en voz alta, de cualquier cosa que pueda llevar el rótulo de “tradicional”.

Durante el último año además ocurrieron dos eventos de mayor escala relacionados con la música de marimba: En 2008 se lanzó el programa “Ruta de la marimba” del Ministerio de Cultura, dentro del Plan Nacional de Música para la Convivencia. En segundo lugar, en diciembre de 2008 se hizo la primera versión del Festival de la Marimba en el marco de la

feria de Cali. Tanto el programa “Ruta de la marimba”, como el Festival de la Marimba, tuvieron un efecto importante al aumentar enormemente la difusión en televisión, radio y prensa nacionales de la imagen y el sonido de la marimba y al darle una presencia de primer nivel en las políticas estatales sobre la cultura.

Yo, por mi parte, encontré que cada vez me quedaba más fácil disfrutar de la música, Pero esto sucedía cuando yo la estaba tocando, y no necesariamente si la escuchaba en vivo o en una grabación. Mi propio acercamiento a la música se daba a partir de mi curiosidad sobre un tema que me parecía interesante, pero no a partir de una afinidad emocional profunda, como la que sí notaba en varios músicos a mi alrededor.

En medio de este marco fue inevitable empezar a preguntarme por qué ciertos músicos blancos, bogotanos, de clase media se mostraban tan apasionadamente identificados con la música de marimba, mientras que otras personas, dentro del mismo entorno cultural, parecían despreciarla (y muchos otros simplemente ignoraban su existencia). Para el momento en que me involucré con esta música yo ya había investigado algo sobre el tema de la identidad musical y las construcciones de las músicas étnicas. Tenía claro el carácter inestable y contingente de las identificaciones a partir de autores como Stuart Hall (2003a) y Judith Butler (2001). Sabía que las identidades se podían entender como “actuaciones” enmarcadas en relaciones de poder, o como la repetición estilizada de una norma que se inscribe en la superficie de los cuerpos. Tomando algunas ideas de Pablo Vila (2001) sabía que estas identidades podían ser estudiadas si se exploraban las narrativas del yo, que son construidas en torno a una trama argumental contra la cual se contrastan las experiencias vitales. Tenía también claro, a partir de Simon Frith (2003), que la música ofrece una experiencia directa de la identidad y que por eso era importante también abordar el momento de singularidad que implican la escucha y el baile. Sin embargo, en el caso específico de la relación con la música del sur del Pacífico me llamó la atención algo que no aparecía claramente descrito en ninguna de las aproximaciones teóricas que había conocido en torno a la identidad musical. Esto es, los conflictos que se dan en la construcción de *sentido musical*, o las diferencias que se producen por el hecho de que una música *significa* algo para algunas personas y puede no decir absolutamente nada para

otras¹.

Fue así como me embarqué en la realización de este trabajo de grado. Aunque el problema del sentido era algo que yo intuía, el planteamiento original del trabajo seguía más bien la idea de reconstruir las narrativas de varios sujetos/músicos a través de la realización de entrevistas en profundidad. Es decir, mi intención no iba más allá de reconstruir las experiencias musicales de un grupo de individuos para describir sus procesos de identificación con la música y hacer comparaciones entre estos. Sin embargo, poco a poco empecé a notar que la naturaleza de las identificaciones podía ser descrita más claramente si se rastreaban las asociaciones entre personas, objetos, discursos y los usos de la música en situaciones concretas. Al mismo tiempo, a través de las entrevistas se hacía evidente que la reconstrucción de una “trama argumental”, como la propuesta por Vila, no ofrecía información suficiente para entender el proceso de identificación. Más bien, a medida que recogía información, el asunto de las identificaciones iba tomando el aspecto de una red que se expandía en muchas direcciones. Por esta razón, el enfoque del trabajo sufrió un cambio importante y, como se verá más adelante, ahora está orientado principalmente a la descripción de las conexiones que hacen parte de esta gran red, siguiendo los planteamientos de la Teoría del Actor Red (ANT, por sus siglas en inglés) que han desarrollado autores como Bruno Latour (1997), Michel Callon (1986) y John Law (1992)

Algunos de los puntos que más me llamaron la atención de esta teoría tienen que ver con la idea de superar la distinción ontológica entre el plano discursivo y el plano material. Para la teoría del actor-red los fenómenos no son explicados “desde afuera”, sino que la misma red, al expandirse, ofrece en sí misma todas las explicaciones. En otras palabras, las explicaciones no son algo que esté por encima de los fenómenos sino que constituyen una prolongación de las conexiones de una red, y esto es posible porque se asume que la red está formada tanto por elementos humanos, como por objetos y elementos discursivos². De

¹ Este ha sido un problema relevante en la etnomusicología desde el siglo XIX, y especialmente en las diferentes vertientes de la semiótica musical. Pero ha sido muy poco abordado en los estudios culturales o las disciplinas de investigación musical en Latinoamérica, y por eso es interesante abordarlo en relación con la construcción de identidades alrededor de una música local colombiana.

² Según Latour, lo que diferencia a ANT de otras teorías influenciadas por la fenomenología o caracterizadas por su interés en lo “concreto” del individuo humano, es que éstas “han heredado los defectos de la

esta forma, entendí que los conflictos de significado musical entre, por ejemplo, la música del Pacífico para la gente del Pacífico y la música del Pacífico para los bogotanos, no necesariamente tenían que ser abordados como una oposición entre dos bloques de significados construidos más o menos homogéneos – a pesar de las posiciones antagónicas que podía observar en algunos actores – sino que podían entenderse también como transformaciones graduales que aparecerían identificadas a medida que hiciera una descripción detallada de la red. Para Latour (2005) la labor del científico social es precisamente esa: describir la red, mostrar las controversias que despliegan los actores y rastrear las conexiones hasta donde sea posible. El objetivo de este trabajo consiste precisamente en realizar esta descripción para el caso de la música del sur del Pacífico, esperando que a partir de la identificación de trayectorias, nodos y conexiones, surjan algunas respuestas que den luces sobre la pregunta principal: por qué algunos músicos blancos de Bogotá se han identificado con esta música hasta el punto de estar dispuestos a participar en el “Petronio” y competir con músicos de Guapi o Buenaventura.

Ahora bien, en relación con esta música, al igual que con cualquier otro tema, la descripción de una red podría ser infinita, ya que la extensión de ésta va hasta donde se puedan rastrear las conexiones. Por esa razón, a lo largo del trabajo me centraré en algunos ejes temáticos que he identificado a lo largo de la investigación, que constituyen en sí mismos *trayectorias* de red, y que muestran conexiones importantes con el problema central. Algunas de estas trayectorias muestran conexiones que se extienden en el tiempo y que servirán para historizar los flujos de significado dentro de la red. Otras obedecen claramente a ubicaciones geográficas ya que, como veremos, la noción de lugar tiene una enorme importancia en la forma en que se piensa, se hace y se consume esta música. A continuación haré una breve descripción de cada una de estas trayectorias.

La primera es la que muestra la acumulación histórica de unas marcaciones particulares de la música del sur del Pacífico en relaciones coloniales de poder. Como han mostrado autores como Aníbal Quijano (2000) y Santiago Castro (2005a, 2005b), la raza es un

fenomenología: son incapaces de imaginar una metafísica en la que habría otras agencias reales, además de aquellas con humanos intencionales, o peor, oponen la acción humana al mero efecto material de los objetos naturales, los cuales, dirían, no tienen agencia sino sólo comportamiento” (Latour, 2005, p 61).

elemento protagonista en la definición de las estructuras de poder que dieron sentido a las relaciones entre Europa y sus colonias a partir del siglo XV. Y aunque no es el *único* factor determinante de estas relaciones, para el caso de la música del sur del Pacífico es claro que es un elemento central. La música de marimba es una música claramente percibida como negra, tanto por los negros del Pacífico como por los blancos de Bogotá. Por esta razón, en este apartado describiré las conexiones que unen la música de marimba con los imaginarios coloniales del negro como indolente, primitivo, lascivo y perezoso. También señalaré las conexiones entre el sonido de la música del sur del Pacífico y los imaginarios de la música entendida como ciencia que llevaron a crear una escala evolutiva de las músicas con base en la sofisticación de su armonía. En tercer lugar describiré los nexos que se pueden rastrear entre estas marcas – racial y científica – y los procesos de construcción de una nación musical colombiana que se desarrollaron a lo largo de los siglos XIX y XX.

La segunda trayectoria que deseo abordar es la que muestra algunas de las más importantes transformaciones que ha habido en la música del sur del Pacífico y en sus valoraciones durante los últimos cincuenta años. Para esto me referiré concretamente a cinco eventos específicos que muestran conexiones entre sí. En primer lugar, el éxito comercial que tuvo la orquesta *Peregoyo y su combo Vacaná* en los años sesenta y setenta, incluyendo el amplio reconocimiento que logró el currulao *Mi Buenaventura* de Petronio Álvarez. En segundo lugar, la creación del Festival del Currulao en Tumaco, que constituyó un primer intento por consolidar una identidad cultural del Pacífico. En tercer lugar, el Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico que se ha convertido en el referente cultural más importante de la región y ha servido como un nodo que conecta músicos de diferentes partes del Pacífico y del país en torno a la música del sur del Pacífico. En cuarto lugar, el ya mencionado programa Ruta de la Marimba, impulsado por la Ministra de Cultura, Paula Moreno, con la asesoría del marimbero guapireño Hugo Candelario González. En quinto y último lugar, la reciente creación del Festival de la Marimba en cuya primera versión resultó ungido como Rey de la Marimba José Antonio Torres “Gualajo”, quien ha sido ícono y referente obligado de esta música en los últimos treinta años.

La tercera trayectoria que quiero mostrar es la que conecta a algunas personas

específicamente de Guapi, Cauca, con varios de los eventos descritos en la sección anterior. En este apartado mostraré a Guapi como un nodo que, por encima de cualquier otra población del Pacífico, ha desarrollado unas conexiones muy fuertes con el interior del país y especialmente con Bogotá, convirtiendo a la música de Guapi, sus toques, sus formatos y sus géneros, prácticamente en sinónimo de la música del sur del Pacífico, incluso llevando a la invisibilización de otras prácticas musicales. Para ello me centraré específicamente en figuras como el marimbero José Antonio Torres “Gualajo”, la cantaora Benigna Solís, el marimbero Hugo Candelario González, el maestro Héctor Sánchez y el joven marimbero Ferney Segura. Este último está radicado en Bogotá y ha tenido un papel sobresaliente en la relación con varios músicos y grupos bogotanos.

La cuarta trayectoria que describiré es la que muestra conexiones entre la música del sur del Pacífico y algunos discursos de alcance global, como la *world music*, el folclor, y el multiculturalismo. La idea de este apartado no es ofrecer una explicación de esta música a partir de un plano discursivo, sino, por el contrario, mostrar las conexiones específicas que existen entre las prácticas musicales y unos discursos particulares, entendiendo discurso en términos generales como una trayectoria de significados dentro de una red. En este sentido, al hablar de multiculturalismo y *world music* me centraré en los problemas de significado que se producen en la circulación de la música del sur del Pacífico por los circuitos de la industria musical y en cuáles son los mecanismos que se han desarrollado para realizar una *traducción* entre las músicas y sus nuevos públicos. Así mismo, abordaré el tema del folclor, no para señalar nuevamente las críticas que ya se han hecho a este discurso, sino para describir cómo han sido utilizados y apropiados muchos supuestos del folclor por parte de los actores específicos que hacen parte de la red de la música del sur del Pacífico.

Por último, en la descripción de la quinta trayectoria mostraré las conexiones que unen a varios músicos de Bogotá, entre ellos y con la red de la música del sur del Pacífico. Los músicos son: Juan Sebastián Monsalve, compositor Javeriano y fundador del *Ensamble Curupira*. Urián Sarmiento, baterista, investigador y actual percusionista de la banda *Los Aterciopelados*. Juan David Castaño, artista plástico de la U. Nacional, marimbero y fundador del grupo *La Revuelta*. Tito Medina, baterista y ex *manager* del grupo *Gualajo*.

Adrián Sabogal y Leonel Merchán, estudiantes de música y cofundadores del grupo *Pambil* junto con el marimbero guapireño Guillermo Rentería.

Cada capítulo de este trabajo corresponde a una de las cinco trayectorias que acabo de mencionar. Sin embargo, antes de iniciar la descripción puntual de cada trayectoria quiero hacer una breve discusión sobre la teoría del actor-red (ANT) y sobre algunas aproximaciones al tema de la identidad, ya que esta discusión va a ser la guía para las descripciones que haré en cada capítulo.

2. Redes e identificaciones. Una breve discusión teórica

Si es cierto que las visiones de la sociedad ofrecidas por los sociólogos de lo social eran principalmente una forma de asegurar la paz civil bajo el influjo de la modernidad, ¿qué clase de vida colectiva y qué clase de conocimiento debe ser recogido por los sociólogos de las asociaciones ahora que la modernización se ha puesto en duda y la tarea de encontrar formas para cohabitar es más relevante que nunca? (Latour 2005, p. 16)

En las primeras aproximaciones que tuve a la pregunta por la identificación de los músicos de Bogotá con la música del sur del Pacífico, partía de la noción de articulación que Stuart Hall (Grossberg, 1986) desarrolla a partir de Laclau para abordar el proceso de identificación entre músicos y música. Esto con el fin de evitar caer en aproximaciones homológicas que asumieran algún tipo de inevitabilidad o de total arbitrariedad en esta relación. La idea de discursos que interpelan al individuo y de articulaciones que pueden o no producirse (en concordancia con los postulados de no necesaria correspondencia de Hall), parecía tener la fuerza explicativa necesaria para abordar la solución del problema. Por otro lado, contaba con la propuesta de Pablo Vila (2001), quien sugiere sumar la idea de narrativa a la de articulación (tratar de reconstruir la trama argumental sobre la que se elaboran las identidades), con el fin de dar una respuesta a la pregunta de por qué unas personas se identifican con unas músicas y no con otras. Para terminar el esquema me proponía ver cómo se hacía realidad esa identificación en la experiencia directa, en el baile, partiendo del postulado de Simon Frith (2003) según el cual el poder de la vivencia es determinante en las identidades musicales, ya que la música, por sus características grupales y temporales permite vivir una experiencia de identidad que se acerca lo más posible a la realidad.

Sin embargo, a medida que fui avanzando en la indagación, se fue haciendo evidente que la reconstrucción de las narrativas individuales no es suficiente para entender cómo funcionan

las articulaciones identitarias que pretendía estudiar. Aunque las experiencias vitales de los músicos entrevistados tenían varios puntos en común, estos corrían el riesgo de ser formulados como generalizaciones forzadas del tipo “todos los músicos que trabajan con la música del sur del Pacífico son percusionistas, por lo tanto todos los percusionistas pueden tener una tendencia a identificarse con esta música”. Era entonces claro que había que estudiar las conexiones específicas entre un músico y otro, entre cada músico con distintas instituciones, entre los músicos y determinadas fuentes de tradición oral, etc. Así, paulatinamente la idea de *red* fue apareciendo como un resultado del trabajo de campo, antes de que yo mismo hubiera pensado en algún cuerpo teórico sobre redes. Por esta razón, y por sugerencia de Ana María Ochoa, decidí acudir a la teoría del Actor-Red para concentrarme en rastrear las conexiones que poco a poco iban dando algún sentido a los procesos de identificación.

Ahora bien, como se verá más adelante, la teoría del Actor-Red no va más allá de dar herramientas para trazar unos mapas conceptuales, y por eso mismo no pretende tener mucho poder explicativo en sí misma. Las explicaciones sobre un determinado fenómeno se desprenden de las extensiones mismas de las redes pero, por ejemplo, la teoría no aporta una explicación sobre *cómo se crean* las conexiones que dan forma a cada red. En este sentido, las discusiones teóricas sobre identidad son pertinentes para este trabajo en la medida en que se pueda entender la articulación, referida a la identidad, como el proceso que genera las conexiones y los nodos de la red.

De acuerdo con lo anterior, en el transcurso de este capítulo abordaré el concepto de redes desde la perspectiva de la teoría del Actor-red (ANT) y después presentaré una discusión sobre el concepto de identidad y cómo pienso relacionarlo con las teorías de red.

2.1. Redes: La teoría del Actor-Red

Según Bruno Latour (1997) hay un problema con las ciencias sociales que se desprende de los profundos cambios que han atravesado, tanto la ciencia como la sociedad, en las décadas recientes. Latour caracteriza dos aproximaciones diferentes y opuestas al problema

de analizar lo social. La primera de ellas es la que se ha venido usando en las ciencias sociales desde su fundación y que consiste en asumir que hay un contexto social dentro del cual tienen lugar los fenómenos no sociales. Desde esta perspectiva se pensaría que todos los campos del conocimiento están determinados en alguna medida por una “inevitable dimensión social” y que, por esta razón, el científico social es el único que puede dar cuenta de estas relaciones a través de una mirada científica. Los actores de los fenómenos (biológicos, económicos, legales, psicológicos) normalmente estarían cegados a los fenómenos sociales y el único que puede apreciar plenamente los efectos de lo social es el científico social. Aunque esta caracterización puede parecer exagerada, para Latour así es como se ha creado un lugar común a través del cual las definiciones científicas de la sociedad se integran al lenguaje cotidiano, asumiendo la existencia de un “orden” social y la sociedad deja de ser aquello que hay que estudiar, para convertirse en la explicación oculta detrás de todos los fenómenos (Latour, 2005, p.4). El otro enfoque, por el contrario, asumiría que no hay tal cosa como un contexto social, una dimensión social o un orden social y no hay una mejor explicación de los fenómenos por la adición de “factores sociales”. La propuesta de Latour es ver a la sociedad no como un contexto para todo lo demás, sino “construida como uno de los muchos elementos conectores que circulan por diminutos conductos” (2005, p. 5). Es decir, no hay sociedad ni campo social que tenga una estructura propia, sino una multiplicidad de conexiones que dan origen a lo social, pero también a lo biológico, a lo legal, a lo económico, etc. En este sentido, lo social no existe como un campo separado de otros, sino como un “*tipo de conexión*” entre elementos que no son necesariamente sociales. Por esto, la labor de la sociología, más que identificar y describir *la* sociedad, consiste en rastrear las asociaciones que van dando origen a lo social a medida que se realizan.

Este enfoque se desprende de la Teoría del Actor-Red que ha venido siendo trabajada desde principios de los años ochenta por autores como Michel Callon, John Law y el mismo Bruno Latour. La ANT (Actor-Network Theory), plantea que los actores pueden ser entidades no humanas y no individuales y que “lo real es efecto de las redes” (Escobar 2008, p. 270). Realmente a ANT no le interesan las divisiones preestablecidas entre lo natural y lo artificial, o entre lo biológico y lo social. El punto de partida de ANT es que las

categorizaciones con las que solemos entender el mundo se toman frecuentemente como datos a priori en el estudio de fenómenos sociales, cuando no son más que el resultado de múltiples conexiones rizomáticas que construyen redes complejas. Por esta razón ANT no busca añadir el concepto de redes a teorías sociales existentes, sino que busca reconstruir toda una teoría social a partir del concepto de red (Latour 1997, 2005; Escobar, 2008).

Algunas de las propiedades básicas de las redes según Latour (1997), son:

- Lejos/cerca: la red disuelve la “tiranía de la distancia” pues la cercanía de la relación entre dos elementos no depende de la proximidad espacial, sino de las conexiones que existan entre ellos.
- Pequeña escala/gran escala: la red disuelve la metáfora de escalas (ej. Nación, instituciones, familia, etc.). En su lugar hay redes que son más densamente conectadas que otras, pero no hay redes más grandes o más pequeñas. En el análisis social no hay arriba y abajo, ni niveles jerárquicos.
- Adentro/afuera: a diferencia de las superficies, que tienen un adentro y un afuera delimitados, las redes son ellas mismas límite, sin adentro ni afuera. No hay un contexto social más allá del fenómeno estudiado sino unas conexiones que expanden la red y le dan un carácter social.

A estas propiedades básicas de las redes, ANT añade la noción de actor entendiendo por este término no un actor humano individual e intencional, sino “algo que actúa, o algo a lo cual otros le otorgan actividad”. En resumen, “cualquier cosa que pueda ser la fuente de una acción” (Latour, 2005, p. 46). El siguiente comentario muestra claramente cómo se usa la noción de actor para ANT: “Usamos la palabra actor para decir que nunca es claro quién y qué está actuando cuando actuamos, ya que un actor en el escenario nunca está actuando solo (...). La misma palabra actor dirige nuestra atención a una completa deslocalización de la acción advirtiéndonos del hecho de que este no es un asunto coherente, ni controlado, ni limpiamente delimitado. Por definición, la acción está dislocada” (Latour, 2005, p. 46).

La red es entonces ella misma un actor que va creando sus propias dinámicas y sus propios significados a medida que las conexiones se expanden. ANT no pretende predecir el

comportamiento de los actores-redes, sino por el contrario, rastrear las conexiones teniendo en cuenta que las explicaciones no vienen de elementos externos a la red, sino de la red misma: de conexiones que la expanden en diferentes direcciones. En este sentido, Latour afirma que otro eje disuelto por ANT es el de descripción/explicación, ya que si se extiende la descripción de la red hasta donde sea necesario, ya no habrá necesidad de explicaciones que hagan referencia a factores o causas externos (Latour, 1997). Para que este tipo de análisis funcione es claro que las conexiones pueden ser de muchos tipos y entre muy diferentes clases de elementos. Por ejemplo, en el análisis de las redes relacionadas con la presencia de la música del sur del Pacífico en Bogotá, además de las conexiones entre elementos humanos hay que mirar con cuidado las conexiones con objetos (instrumentos musicales, textos, discos) y las conexiones de estos mismos objetos con otras redes (marimba de chonta, monte, concepción del monte en los ríos del sur del Pacífico, discursos sobre conservación y biodiversidad, etc.). Pero también hay que tener en cuenta que en ningún caso sería posible agotar las posibles conexiones de una red, ya que estas son simplemente infinitas. Para este estudio será necesario, por ejemplo, trabajar sobre segmentos de redes e insinuar apenas las conexiones que vayan más allá de las posibilidades, o que simplemente no aporten información relevante para la pregunta principal.

A manera de ejemplo, Si Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento (dos de los más importantes músicos bogotanos que han trabajado con música del sur del Pacífico) se conocieron en el colegio o nacieron en familias en las que han tenido presencia prácticas musicales tradicionales, uno podría seguir rastreando conexiones a través de los profesores de música del colegio, sus lugares de origen, sus colecciones de discos, sus movimientos al bailar, los hábitos musicales de sus familias, etc. Evidentemente, un estudio de esa naturaleza trasciende todas las posibilidades de este trabajo, especialmente si se tiene en cuenta que el ejemplo anterior se expande sólo hacia una de las múltiples direcciones que podría tomar la red. De hecho, según Latour, (2005, p. 25) la tarea de rastrear las asociaciones, vista de esta forma, es bastante más dispendiosa e incluso tortuosa que la aplicación de modelos teóricos a un fenómeno. Sin embargo este ejercicio puede ser muy útil para un tipo de análisis que quiera anclarse en las prácticas y la materialidad de los

fenómenos. Para eso y en el caso específico de este trabajo, es necesario entonces concentrar el análisis en las conexiones que parezcan más relevantes y más cercanas, dando cuenta de otras posibles conexiones que pueden expandir la red.

Por otro lado, una de las ventajas de ANT es que ayuda a evitar las generalizaciones que con frecuencia se hacen en la teoría social a partir de términos cuyo significado poco a poco se va vaciando o modificando al integrarse al sentido común. En palabras de Latour:

Cuando los sociólogos de lo social pronuncian las palabras “sociedad”, “poder”, “estructura” y “contexto”, con frecuencia hacen un enorme salto y conectan vastas matrices de vida e historia, para movilizar fuerzas gigantescas, detectar patrones dramáticos emergiendo de interacciones confusas, para ver por todas partes más ejemplos de tipos conocidos en los casos a mano o para revelar oscuros poderes que mueven las cuerdas detrás de la escena (2005, p.22, traducción libre).

Por esto, la propuesta de Latour consiste en dejar primero que los actores desplieguen las controversias en las que están inmersos, y solo después dar cuenta de las asociaciones entre distintos actores y controversias, que van generando unas determinadas redes. En este sentido, la propuesta de ANT presenta alguna similitud con el contextualismo radical de Stuart Hall, o con otras tendencias irreduccionistas, que buscan sumergirse en la materialidad de los actores y hechos sociales para describir los fenómenos “desde abajo”, antes que partir de modelos preestablecidos para luego verificar si la sociedad coincide o no con éstos.

Ahora bien, una de las críticas que se le podrían hacer a ANT es su cercanía al postmodernismo en el sentido de que trata la realidad como una superficie en la que parecen perderse los modelos de profundidad. En esta medida, las críticas que hace Stuart Hall a las teorías de simulacro de Baudrillard, en las cuales se afirma que las cosas no *significan* algo que esté más allá de ellas mismas, podrían también aplicarse a ANT (Grossberg, 1986, p. 49). De hecho, Latour hace énfasis en que ANT hereda muchos de los postulados del giro lingüístico, ya que, al abolir las separaciones entre naturaleza, sociedad, economía, etc. “lo que queda es, en una primera aproximación, producción de significado o discurso o texto” (1997). Sin embargo el mismo Latour aclara que, si bien los postulados de los años 60s y 70s como “todo es texto” y “sólo hay discurso”, se mantienen en ANT, lo

hacen sin las mismas consecuencias ontológicas, ya que las redes no implican la ausencia de una materialidad en contraste con el discurso. Por el contrario, en las conexiones de una red participan también los actantes materiales, e incluso pueden ser nodos importantes de la red. De este modo, ANT tiene la pretensión de borrar los límites entre realidad y representación a través del concepto de una red que es al mismo tiempo material y semiótica (Latour, 1997). A manera de ejemplo, en un análisis que use ANT, no sería conducente hablar de determinaciones económicas en el sentido del marxismo ortodoxo, dado que estas parten de un modelo general que además es pertinente sólo dentro de unos determinados modos de producción. Sin embargo, esto no quiere decir que el análisis a través de ANT no pueda examinar las determinaciones económicas concretas que se dan a través de un conjunto específico de conexiones.

Para clarificar mejor este punto, cuando Latour habla del carácter semiótico de la red, está entendiendo a ésta como una construcción continua del significado a través de las conexiones en la que no son relevantes las diferencias que se puedan hacer entre el discurso (texto, lenguaje) y los objetos materiales. De esta forma se disuelve la distinción entre representación y mundo material, pero no porque todo sea texto, como afirman las tendencias postmodernistas que han llevado el giro lingüístico hasta sus últimas consecuencias, sino porque a todas las entidades – discursivas o materiales, humanas o no humanas – se les otorga la misma acción, variedad y carácter circulante del discurso, y al mismo tiempo la solidez, realidad y externalidad de los objetos (Latour, 1997)¹. Desde este punto de vista se puede entender que la relación entre significante y significado – que normalmente se ve como una relación entre dos planos ontológicos distintos – es vista por ANT como una conexión más entre todas las conexiones posibles en una red. Por esta razón, ANT se puede agrupar dentro de las teorías que estudian lo que Arturo Escobar – siguiendo a Manuel de Landa – llama “ontologías planas”, es decir, formas de existencia hechas de individuos singulares que son diferentes en escala espacio-temporal, pero no en estatus ontológico (Escobar, 2008, p. 284-290). Lo que busca De Landa es “una ontología compuesta de entidades concretas” en la que haya una “exclusión sistemática de

¹ De nuevo, uno de los aspectos característicos de ANT es ver la agencia en los objetos, ver el significado como un flujo, no como un plano separado de la realidad material y ver a las mismas redes como actores. En estos tres puntos parecen radicar sus diferencias con la fenomenología y con las teorías del discurso.

generalidades reificadas” como: el poder, la resistencia, el capital, etc. y en la que más bien esas generalidades sean entendidas como entidades singulares que tienen una escala espacio-temporal más amplia que la de sus elementos (Farías, 2008, p 84). Esto requiere formas de pensamiento que prescindan de las jerarquías ontológicas – sobre lo universal y lo particular, por ejemplo – que han delimitado y ordenado nuestra forma de pensar en los últimos siglos¹.

En el caso de la música del sur del Pacífico, es importante comprender la construcción del significado y la identidad de esta forma rizomática, en individuos concretos y no a partir de generalidades ya que esta música está en pleno proceso de transformación y presenta problemas de inteligibilidad para personas que están familiarizadas con sonoridades altamente mediatizadas y urbanas. De hecho uno de los problemas centrales de este trabajo, es precisamente la forma en que la circulación de diferentes elementos a través de la red genera unos significados de la música que cumplen una función en los procesos de identificación, que a su vez contribuyen en la construcción de las redes. Por esta razón, en lugar de definir las formas en que la música significa *para la gente de Guapi* o *para los músicos bogotanos*, para después hacer contrastes y comparaciones entre dos modos de comprensión del significado diferentes y opuestos, de lo que se trata es de rastrear la continua transformación de los significados que se va dando a medida que uno traza las expansiones de la red. Esto, obedeciendo al planteamiento de ANT según el cual el significado no es algo externo a la materialidad de las redes, sino algo constitutivo de éstas, en la medida en que circula a través de nodos y conexiones.

Otros aspectos de ANT que pueden ser problemáticos tienen que ver con el estudio de relaciones de poder a distintos niveles, por ejemplo, en relaciones global/local como las que estudia Arturo Escobar para el caso del Proceso de Comunidades Negras en el Pacífico colombiano. Desde la propuesta de ANT no parece conducente partir de la existencia de un discurso global como el de la biodiversidad para *explicar* fenómenos locales. Pero esto no

¹ Esto plantea además una alternativa a la mirada actual según la cual las ciencias naturales estudian *una sola realidad* y las ciencias sociales se encargan de abordar la multiplicidad de representaciones sobre esa realidad. En palabras de Latour: “El relativismo cultural es posible solamente gracias al sólido absolutismo de las ciencias naturales” (2005, p 117). Pero la perspectiva de ANT pretende resquebrajar ese absolutismo señalando que la “realidad objetiva” de las ciencias naturales es así mismo múltiple.

quiere decir que no sea posible, alrededor de una problemática local, rastrear las conexiones de una red hasta sus extensiones en escenarios con clara influencia global, como la OMC (Organización mundial del comercio) o las grandes compañías discográficas. De lo que se trata, en palabras de Latour, es de reversar lo que está en el primer plano y el fondo para poder trazar las trayectorias a partir de actores concretos y no aplicar a los fenómenos un marco de comprensión sancionado de antemano.

Otra crítica que podría hacerse a Latour es que si se toman las redes de una manera *realmente plana* se hace más difícil la comparación relativa del peso histórico que puedan tener ciertos discursos y significados y por lo tanto sus efectos políticos en relaciones de hegemonía/subalternidad. Aunque en la literatura revisada no he encontrado una referencia explícita a esta discusión, se puede decir a favor de ANT que *lo plano* en esta teoría no es la superficie de la representación, como en las teorías del simulacro (Baudrillard, 1993), sino la naturaleza de la existencia misma de las entidades. Es decir, el hecho de que se asuma una ontología plana al prescindir de jerarquías ontológicas, no quiere decir que no haya pesos distintos en la construcción del significado a través de las redes, ni que estos pesos no tengan distintas repercusiones a nivel político. Por eso, a diferencia de las críticas que se hacen al postmodernismo en el sentido de que éste anula la posibilidad de la política (Grossberg, 1986), en el caso de ANT lo político está dentro de la red y las asimetrías se manifiestan en las diferentes densidades, longitudes y trayectorias a lo largo de las conexiones.

A manera de ejemplo, las marcaciones de la música del sur del Pacífico como una música primitiva, salvaje, y atrasada se pueden rastrear a través de conexiones muy densas que relacionan desde los cuadros de castas de la colonia hasta el discurso del desarrollo, pasando por el proyecto de nación mestiza homogénea de la constitución del 86 y por el color de piel de la inmensa mayoría de los intérpretes y consumidores de esta música. Es decir, esta marcación se puede entender como una trayectoria de largo alcance que conecta muchas redes diferentes a lo largo de varios siglos. Una trayectoria con peso. En este sentido es claro que discursos recientes como el multiculturalismo y la world music, no tienen la fuerza suficiente para borrar de un plumazo el peso decantado y heredado de lo

negro, sus asociaciones y sus efectos. En resumen, las redes son *ontológicamente* planas y todo está conectado en última instancia, pero en diferentes redes hay trayectorias asimétricas y en este sentido ANT no pretende ser una negación de lo político.

Por otro lado, y precisamente con el fin de profundizar en lo político dentro de las redes, Arturo Escobar introduce una diferencia entre la noción de actor-red dominante (DANS) y actor-red subalterno (SANS). El actor-red dominante sería aquél en el que predomina una estructura jerárquica, mientras el actor red subalterno es aquel en el que predominan las formas de auto-organización. Esta distinción parte de la propuesta de Manuel de Landa para clasificar las redes en dos tipos: jerarquías y mallas auto-organizadas. Las primeras, al igual que el actor-red dominante, son estructuras con control centralizado, rangos, planeación y tendencia a la homogeneización, mientras que las segundas (los actores-red subalternos) se basan en decisiones descentralizadas, auto-organización, heterogeneidad y diversidad (De Landa citado en Escobar, 2008, p.274). Esta distinción es bastante útil, no sólo para “subrayar filosofías alternativas de vida”, como señala Escobar, sino también para entender que incluso a través de un modelo de redes tan abierto como el que propone ANT, es posible estudiar casos en los que existe alta concentración de poder y en los que hay una clara diferenciación entre dominante/subordinado, colonizador/colonizado, etc. En el caso de este estudio, la diferencia planteada por Escobar puede servir para abordar las relaciones entre, por ejemplo, los músicos y el estado. Sin embargo, de este mismo ejemplo se podría decir que las conexiones que pasan por lo que llamamos *el estado*, van mucho más allá de la estructura burocrática y atraviesan las historias de cada uno de los elementos de la red. Por ejemplo, el hecho de que pueda haber contradicciones entre la ministra de cultura (de raza negra) y la mayoría de sus funcionarios que son blancos de Bogotá, hace pensar que en un aparato como el estatal no solamente operan las relaciones jerárquicas, sino que también pueden tener un peso importante las controversias personales que obedecen más a la lógica de la auto-organización. Por eso tal vez el principal aporte y la mayor diferencia con los enfoques tradicionales sobre lo político está en que ANT posibilita enormemente una mirada rizomática de las relaciones de poder que no sólo ayuda, sino también obliga a complejizar esquemas binarios como hegemonía/subalternidad, opresión/resistencia, etc.

Ahora bien, ANT propone principalmente una metodología básica para el estudio de lo social consistente en rastrear las trayectorias y describirlas, dejando que dicha descripción aporte todo el peso explicativo sin recurrir a factores, externos, teorías o modelos que no estén conectados directamente con la red. Pero en todo caso se trata de una teoría en construcción. En palabras de Latour: “Es entonces necesario, después de haber trazado los actores-red, especificar los tipos de trayectorias que se obtienen a través de mediaciones altamente diferenciadas. Esa es otra tarea, y es seguramente la que mantendrá ocupados a los académicos de ANT en los años por venir” (1997).

Igualmente, la múltiple naturaleza de las conexiones es algo que de ninguna manera está agotado y que sigue haciendo de ANT un enfoque particularmente complejo. Por ejemplo entre dos entidades se podrían considerar conexiones de proximidad espacial, de cercanía en el tiempo, de semejanza (a manera del ícono en la semiótica peirciana), de co-ocurrencia (a la manera del índice), de elementos comunes (genes en común, sonidos en común), etc. Por esta razón, la teoría no es autosuficiente. Por el contrario, requiere de otros aparatos teóricos que puedan contribuir a entender estos niveles de relación, así no hayan sido pensadas específicamente desde el marco que propone ANT.

Para efectos de este trabajo es de gran relevancia el tema de la identidad, en la medida en que permite abordar la forma en que se crea un determinado tipo de conexión dentro de la red. Por eso a continuación haré una revisión de las aproximaciones más importantes al tema de la identidad y las identificaciones en los estudios culturales.

2.2. Identidades e identificaciones.

En las últimas décadas ha habido una gran cantidad de aproximaciones al tema de la identidad que buscan alejarse de posturas esencialistas y se acercan más a una perspectiva constructivista, poniendo en entredicho las nociones de un sujeto soberano y autónomo. Estos trabajos van desde las teorías de Foucault acerca de la producción de sujetos a través de discursos y prácticas ligados al ejercicio de poder, hasta, por ejemplo, las más recientes discusiones de los estudios de minorías en Estados Unidos. En su libro *Territories of*

Difference (2008), Arturo Escobar hace un breve recuento de la más relevante producción sobre el tema de la identidad para examinar los cambios que se han producido en las identidades del Pacífico colombiano en los últimos años, y elabora un listado en el que incluye, además de Foucault, los aportes de Butler, Laclau, Mouffe, Comaroff y Grossberg.

La discusión de Escobar comienza haciendo un énfasis en el carácter moderno del concepto mismo de identidad, y aclarando que en muchas otras culturas no existe un concepto que pueda ser equivalente al *self*, al menos en el “modo quintaesencial del individuo posesivo de la teoría liberal” (Escobar, 2008, p. 204). En el texto *Identity and Cultural Studies: Is That All There Is?* (1996) Lawrence Grossberg hace una serie de críticas precisamente a los discursos modernos que parten de la construcción/negación del otro, y propone otorgar a la otredad su propia positividad, es decir, ver en la otredad algo más que una sobredeterminación por parte del término dominante.

Otra de las más importantes aproximaciones al tema de la identidad en los estudios culturales es el famoso artículo *¿Quién necesita “identidad”?* de Stuart Hall (2003a). Aquí Hall plantea la identificación como un proceso inacabado de articulación, un punto de sutura entre discursos que interpelan y discursos que construyen al sujeto, y que siempre entra en el juego de la *différance* porque se constituye a través de un otro que desestabiliza y suplementa al primer término de la relación. Como se puede ver, Hall está bastante más cerca del postestructuralismo francés y el psicoanálisis (Derrida, Laclau y el mismo Foucault) y en principio parece no admitir que el otro, el subalterno tenga una existencia positiva, sino que afirma junto con Judith Butler que su propia materialidad es producida a nivel discursivo a través de la reiteración de una norma performativa. Pero es precisamente la construcción de esa materialidad la que aporta algo nuevo al tema de la identidad puesto que muestra un ejemplo de cómo puede operar la articulación en sujetos concretos. Es decir, intenta cerrar la brecha entre la constitución de discursos que interpelan y crean al sujeto (Foucault, Althusser) y el individuo de carne y hueso.

Ahora bien, lo que tienen en común, tanto la idea de la construcción discursiva de la otredad (Hall, 2003a), como la reivindicación de la positividad del otro (Grossberg, 1996,

Escobar, 2008), es que parten de la distinción entre lo discursivo y lo material como planos ontológicos separados. Esta es precisamente la distinción que se disuelve con la teoría del actor-red. Desde esta perspectiva se podría afirmar que no hay una representación que sustituya materialmente al otro, pero tampoco hay un otro que sea totalmente inmune a los significados que se le atribuyen, y el conflicto que se puede presentar entre unas asociaciones y otras no tiene lugar de la misma manera y con la misma intensidad en todos los puntos de una determinada red. En otras palabras, los significados que circulan en los circuitos europeos de la *world music* acerca de la música del sur del Pacífico están profundamente conectados con unas asociaciones de lo negro completamente distintas de aquellas que priman en pueblos como Timbiquí o Barbacoas. Claramente, y como decía en un párrafo anterior, algunas asociaciones están conectadas a trayectorias de mayor alcance y por lo tanto tienen un mayor peso a nivel global. Pero esto no quiere decir que sustituyan ni la materialidad corporal ni las múltiples conexiones diferentes que se pueden trazar de la relación entre la música y la raza en otras trayectorias. Simplemente, tanto la piel negra (su materialidad), como los significados que pueda adquirir en diferentes redes, son igualmente materiales, e igualmente fluidos.

En este sentido, si de lo que se trata es de rastrear cómo se generan las conexiones y cómo éstas permiten visibilizar trayectorias dentro de diferentes redes, el concepto de *articulación* desarrollado por Stuart Hall cobra relevancia. La articulación es definida por Hall como una relación de una no relación, o como una relación de no necesaria correspondencia entre dos términos:

Una articulación es entonces la forma de conexión que puede hacer una unidad de dos elementos diferentes, bajo ciertas condiciones. Es un enlace que no es necesariamente determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo. Uno tiene que preguntar ¿bajo qué circunstancias puede ser hecha o forjada una conexión? La así llamada “unidad” de un discurso es realmente la articulación de elementos diferentes, distintos que pueden ser rearticulados en diferentes formas porque no tienen una necesaria “pertenencia”. La “unidad” que importa es un enlace entre ese discurso articulado y las fuerzas sociales con las cuales este puede, pero no necesariamente *tiene que* estar conectado, bajo ciertas condiciones históricas (Hall en Grossberg, 1986, p.53. *Cursivas añadidas*).

Sobre el párrafo anterior, se puede decir que las “fuerzas sociales” que menciona Hall son algo que tampoco se puede dar por sentado, sino que se dan a su vez como resultado de unas conexiones múltiples en las cuales tampoco hay una relación de necesaria

correspondencia (o de necesaria no correspondencia). De hecho, acudiendo a ANT se puede señalar que no hay tal cosa como unas fuerzas sociales más o menos identificadas que se conectan luego con un determinado discurso. Más bien, lo que se suele llamar “fuerzas sociales” sólo puede aparecer en la medida en que existan unas conexiones rizomáticas entre individuos, objetos, discursos, etc. Así, la noción de articulación de Hall se podría aplicar como un tipo de conexión entre elementos de la red o entre trayectorias dentro de las redes, pero no entre unidades sociales o discursivas que sean tomadas como algo dado. Sin embargo es un concepto muy útil para cualquier estudio basado en ANT pues aporta dos elementos vitales para entender la creación de las conexiones: la idea de una relación *contingente* (no necesaria correspondencia) y la necesidad de que existan unas determinadas *condiciones* – históricas, materiales, políticas, sociales – para que se realice la conexión.

Este mismo concepto le sirve a Hall para abordar el estudio de las identificaciones:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación o “encadenamiento” exitoso del sujeto en el flujo del discurso (2003a, p. 20).

El problema de aplicar este concepto de articulación al estudio de las identidades desde una perspectiva de ANT, es que no se puede dar por sentado la existencia de un determinado discurso sin haber descrito antes las conexiones y trayectorias que lo generan. Pero por esto mismo es importante señalar que Hall se refiere a “prácticas discursivas”, es decir, es a través de las prácticas reales, los individuos, los objetos, las palabras, los textos, las imágenes, etc. que se puede indagar por cuáles son las condiciones para que se produzca una articulación. En este sentido, podría existir la tentación de sustituir la palabra “conexión” (en ANT) por “articulación”. Sin embargo, es más útil pensar en la articulación como un tipo particular de conexión, ya que en la conformación de una red pueden darse conexiones que no necesariamente son contingentes, como una simple relación de proximidad espacial, o una relación de semejanza entre dos objetos. Para ANT, este tipo de

relaciones ya establecen una conexión. Sin embargo, desde el punto de vista de Hall, la sola relación de semejanza no sería suficiente para que haya una articulación. Para completar la idea anterior, la articulación parece ser un tipo de conexión que es atribuible solamente a elementos *discursivos* dentro de una red. Esto incluiría, claro está, el estudio de las identificaciones.

Ahora bien, en el caso específico de las identificaciones musicales hay un elemento de gran importancia y es la naturaleza de la articulación que se produce directamente en la vivencia, en el flujo mismo de la música. Este es uno de los puntos que aborda Simon Frith, en un artículo llamado *Música e identidad* (2003). Aquí Frith hace una fuerte crítica a los enfoques homológicos que se popularizaron en el estudio de las músicas populares a partir del subculturalismo inglés, afirmando que tienden a ser reduccionistas porque asumen un alto nivel de estabilidad en las identidades y no dicen mucho sobre la experiencia estética (y menos sobre la calidad de esa experiencia). Para Frith, el estudio de la música es relevante precisamente porque al tratarse de un flujo, una ejecución, un movimiento concreto, exige pensar la identificación en términos de proceso. En este sentido Frith afirma que la música no es un mero reflejo de la sociedad, sino que ella misma articula una comprensión de las relaciones grupales y de la individualidad, no sólo en la interpretación sino también en la escucha del *fan*, y por esto puede brindar una experiencia real de la identidad imaginada, a nivel individual y colectivo. En este sentido afirma:

Si bien la identidad musical es siempre fantástica y nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales. Quiero decir que hacer y escuchar música son cuestiones corporales e implican lo que podríamos llamar *movimientos sociales*. En este aspecto el placer musical no se deriva de la fantasía – no está mediado por las ensoñaciones – sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal (Frith, 2003, p.210).

Este énfasis en la importancia de la experiencia directa en la identificación musical ofrece algunas pistas sobre el tipo de articulaciones que se deben rastrear si uno quiere abordar el problema de las identidades alrededor de la música del sur del Pacífico. En primer lugar, la multiplicidad de conexiones posibles no debe llevar a dejar de lado la importancia del *sonido* mismo, no sólo como un elemento más de la red, sino como un

nodo de vital importancia. Gracias a ANT ya no es un tema de preocupación si el sonido – lo que usualmente se llama *la música misma* – se debe abordar desde sus aspectos discursivos, sintácticos o semánticos. Simplemente se considera al sonido como un elemento con el mismo estatus ontológico que las personas o las cosas y en este sentido puede articularse a otros diferentes elementos, al igual que también es posible rastrear articulaciones entre elementos sonoros “intramusicales”, como el timbre de la marimba, y elementos no sonoros como el “embujo de la selva” que se suele asociar a este timbre.

En segundo lugar, el *cuerpo* se convierte en un aspecto de la mayor relevancia, más allá del color de piel y su conexión con relaciones de poder coloniales. La vivencia del sonido y la inmersión en el flujo temporal particular de la música se experimenta con, en y gracias al cuerpo. En los últimos años ha habido un auge de estudios sobre este aspecto, algunos de los cuales son recogidos por Rubén López Cano en un artículo titulado “los cuerpos de la música” (2005). Según López Cano, de las múltiples formas que tiene el cuerpo de participar en la música se pueden mencionar:

- 1) *La actividad motora productora de sonido musical*. Es decir, el movimiento que hace un intérprete cuando toca su instrumento.
- 2) *La actividad motora que acompaña la producción de un sonido musical*. Como los gestos faciales o los movimientos de extremidades que realiza el intérprete.
- 3) *Las propiocepciones*. Es decir, la percepción del propio cuerpo que permite realizar ajustes y controlar el movimiento a través de receptores neurofisiológicos y propioceptores fisiológicos.
- 4) *Las acciones, posturas o patologías corporales desarrolladas con/en música*. Tiene que ver con las modificaciones de la gestualidad, el movimiento, la forma misma del cuerpo o incluso el vestuario, que se dan a partir de la relación con una determinada música.
- 5) *La neurología, fisiología, sensoriomotricidad y niveles cognitivos superiores en la audición*. Este punto hace referencia a las respuestas químicas y eléctricas que se producen durante la escucha musical.

- 6) *La actividad motora manifiesta en la percepción musical.* Es decir, los movimientos visibles que se dan en la escucha, incluyendo el baile, el movimiento de los pies que siguen el pulso o la imitación de los movimientos del intérprete. Según López Cano este tipo de actividad colabora en el proceso de apropiación de una música porque le permite al sujeto generar un *sentido* a partir de los sonidos. Este es uno de los puntos más relevantes para efectos de este estudio.
- 7) *La actividad motora encubierta en la percepción musical.* Esto se refiere a la simulación motora interna que hace que haya una experiencia neurológica de un movimiento sin que este se exteriorice necesariamente.
- 8) *La proyección metafórica de esquemas cognitivos corporales.* Es decir, la proyección a la música de esquemas preconceptuales (a partir de la filosofía de la mente corporizada de Mark Johnson (1987)).
- 9) *Las emociones musicales.* Como las que se contemplan en las teorías de los afectos del barroco y que parten de la imitación de un determinado estado corporal para producir una emoción.
- 10) *La semiotización corporal de la música.* Es decir, la representación de características corporales a través de la música.
- 11) *Los discursos corporizados sobre la música.* Estos son los que tienen que ver con los estudios de género y las musicologías feminista, homosexual o masculina.

Desde la perspectiva de ANT, lo que revela este listado es que hay una gran cantidad de conexiones posibles entre el cuerpo y otros elementos de la red. De hecho, nos muestra que al interior del ensamblaje que llamamos cuerpo también se dan una serie de conexiones entre el sonido, los discursos sobre la música y otros elementos como neurotransmisores, órganos, músculos, etc. Este tipo de conexiones son determinantes para este estudio si se tiene en cuenta que, como menciona Ana María Ochoa, las músicas locales “Han estado ligadas primordialmente a la oralidad y a la presencia física; es decir, al cuerpo como ámbito fundamental de comunicación y mediación musical” (Ochoa, 2003, p.12). Pero es imposible hacer cualquier tipo de referencia a

estas conexiones de manera abstracta. Por eso, sólo haré comentarios sobre las conexiones que involucren al cuerpo en el análisis de casos concretos y a medida que haga las descripciones de las redes.

En resumen, en el rastreo que pretendo hacer de las identidades de los músicos bogotanos que trabajan con música del sur del Pacífico, partiré de la idea de *identidad* como un tipo especial de conexión contingente (articulación) dentro de una red, que vincula principalmente elementos humanos con elementos no humanos y discursivos, produciendo en el sujeto el efecto de *ser* un “alguien” particular en relación con los otros, y cuya emergencia puede estar favorecida por la existencia de un entramado de conexiones.

3. Marcaciones coloniales de la música del sur del Pacífico

*La civilización no reinará en esas comarcas
sino el día que haya desaparecido el currulao,
que es la horrible síntesis de la barbarie actual.*
(Samper, 1878)

Este fragmento pertenece al escrito *De Honda a Cartagena* del influyente literato, periodista y político del siglo XIX José María Samper. En este texto, al igual que en muchos otros, Samper coincide con muchas de las apreciaciones que insistentemente relacionaban las prácticas musicales con una supuesta falta de moral y ausencia de espíritu de progreso de la gente negra durante el siglo XIX (Birenbaum, 2006). En otro aparte del mismo ensayo, Samper dice:

Aquella danza es una singular paradoja: es la inmovilidad en el movimiento. El entusiasmo falta, y en vez de toda poesía, de todo arte, de toda emoción dulce, profunda, nueva, sorprendente, no se ve en toda la escena sino el instinto maquinal de la carne, el poder del hábito dominando la materia, pero jamás el corazón ni el alma de aquellos salvajes de la civilización. Ninguno de ellos goza bailando, porque la danza es una ocupación necesaria como cualquiera otra. De ahí la extraña monotonía del espectáculo (...) La vida para esas gentes no es ni un trabajo espiritual, ni una peregrinación social, ni siquiera una cadena de deleites y dolores físicos: es simplemente una vegetación, una manera de ser puramente mecánica (1878).

Las “gentes” de las que habla Samper, son los zambos y negros libres que bogaban por el Magdalena en la segunda mitad del siglo XIX. Y la danza, el currulao, fue observada, no en el sur del Pacífico, sino en lo que hoy es el municipio de Regidor, Bolívar. Esto es porque Samper no se está refiriendo aquí al currulao como la denominación genérica que hoy entendemos propia del Pacífico, sino como un espacio social, una fiesta de negros. Del fragmento anterior se podría entender que, al observar la danza Samper interpretaba la ausencia de una gran narrativa como la ausencia de un arte, y la falta de grandes contrastes como la ausencia de emociones musicales. Pero lo más importante es que a raíz de esto, y como se puede apreciar en otros apartes del mismo texto, interpretaba el hecho mismo de la danza como una pérdida de tiempo que sólo podía ser ejecutada por personas indolentes. Y la palabra *indolente* es quizá la que aparece más claramente relacionada con los negros en la literatura del siglo XIX.

Esta visión del negro está conectada claramente con la racialización de las relaciones de poder que se vivió en la colonia y que ha servido como base para que autores como Castro (2005a, 2005b) y Quijano (2000) afirmen que la colonialidad centrada en la raza es un elemento constitutivo de la modernidad¹. Ahora bien, esta centralidad de la raza en el patrón de poder colonial parece haber sido sobredimensionada en la teoría decolonial en comparación con otros elementos como el género, la clase o el dominio del conocimiento científico. Para el caso de la música del sur del Pacífico, por ejemplo, es claro que uno de los elementos determinantes en su valoración histórica ha sido su relación con unos elementos de orden económico, incluso más allá de las representaciones alrededor de lo racial.

La explicación la da Birenbaum (2006) al afirmar que la música, y especialmente la bailable, ha sido relacionada desde el surgimiento de la burguesía con una “no-productividad patológica” que va en contravía del lema burgués de “el tiempo es dinero”. El tiempo dedicado a la música es tiempo que se deja de dedicar a actividades productivas. La música y la danza entonces, son sólo “buenas” si sirven para “elevar el alma del pueblo” siguiendo en lo posible las características del más refinado arte europeo. Por esta razón no es extraño que a un personaje como Samper le moleste la “inmovilidad en movimiento” de la danza del currulao. Esta música es vista como un ocio negativo, improductivo, prescindible y en ese sentido es nociva para las pretensiones de progreso de una nación que se está mirando en el espejo de Europa. Esto coincide, por ejemplo, con algunos escritos de Francisco José de Caldas en los que se describe al hombre negro (que habita principalmente en las costas) como “simple, sin talentos”, “lascivo hasta la brutalidad” y “ocioso”, mientras se caracteriza a los indios y mestizos que viven en los andes como hombres “civilizados” que “viven bajo las leyes suaves y humanas del monarca español” (Caldas citado en Castro 2005b, p. 263-273). De ahí se desprende la tesis de que todos los esfuerzos por parte del gobierno se deben dirigir a la protección de la población andina pues es la que está “mejor dotada por la naturaleza”.

¹ Según Castro, la modernidad empieza de hecho el 12 de octubre de 1492 pues sólo en ese momento se dieron las condiciones para la expansión del capital a escala global con Europa como centro (2005a, p. 46).

Ahora bien, esta idea de la no productividad permite hacer una conexión clara con la marcación negativa que sufrieron las prácticas musicales que se percibían con mayor fuerza como negras, pero de ninguna manera es el único argumento que se esgrimió para despreciar al negro. De hecho, la no productividad sólo se convierte en un discurso consciente, e incluso sustentado “científicamente” hasta bien entrado el siglo XIX. Antes de ese momento, la inferioridad del negro ya había sido naturalizada desde mucho tiempo atrás y las raíces de esa naturalización se pueden buscar incluso en representaciones religiosas que aparecen a lo largo de la historia europea¹. Lo cierto es que la sociedad colonial utilizó un sistema de clasificación social representado claramente en los “cuadros de castas”. En estos, se establecían claramente los dieciséis tipos de sangre que se podían encontrar, ordenándolos del más puro (el blanco) al más impuro (el negro)². Toda la clasificación estaba basada en la idea de que, a mayor mezcla de sangre, habría menos posibilidades de movilización social. Sin embargo, según Castro, “Ser blancos no tenía que ver tanto con el color de la piel, como con la escenificación personal de un imaginario cultural tejido por creencias religiosas, tipos de vestimenta, certificados de nobleza, modos de comportamiento y (...) formas de producir y transmitir conocimientos” (Castro 2005b, p. 64). Es decir, además de tener la piel lo más clara posible, para aspirar a una posición social era necesario comportarse lo más posible como un blanco. Lo anterior abrió la puerta a todo un despliegue de estrategias para la distinción social basadas en la imitación de estilos, hábitos y costumbres de la “gente blanca”, por parte de la gente mestiza. Estas estrategias y disputas son ampliamente rastreado por Castro en su libro *La Hybris del punto cero* (2005b).

¹ A manera de ejemplo: el *orbis terrarum* es la gran isla que comprende a Europa, Asia y África, y que para los europeos estaba habitada respectivamente por los descendientes de Jafet, Sem y Cam (hijos de Noé). Al ser Jafet el hijo amado de Noé, se entendía que los europeos (hijos de Jafet) estaban más cerca de Dios que los descendientes de Cam y de Sem, quienes habían caído en desgracia con su padre. La creencia en que todos los hombres descienden de Adán llevó a San Agustín a admitir que si se llegaran a encontrar habitantes en islas distintas al *orbis terrarum*, estos “no podrían ser catalogados como hombres” (Castro 2005b, p. 55)

² Los tipos de sangre eran: 1) de español e india, *mestizo* 2) de mestizo y española, *castizo* 3) de castizo y española, *español* 4) de español y negra, *mulato* 5) de mulato y española, *morisco* 6) de morisco y española, *chino* 7) de chino e india, *salta atrás* 8) de salta atrás y mulata, *lobo* 9) de lobo y china, *jíbaro* 10) de jíbaro y mulata, *albarazado* 11) de albarazado y negra, *cambujo* 12) de cambujo e india, *zambaigo* 13) de zambaigo y loba, *calpamulato* 14) de calpamulato y cambuja, *tente en el aire* 15) de tente en el aire y mulata, *no te entiendo* 16) de no te entiendo e india, *torna atrás*. Es interesante ver cómo los nombres hacen referencia a características morfológicas (chino), lingüísticas (no te entiendo) y a la dificultad de ascenso social producida por la mezcla de sangre (tente en el aire, torna atrás) (Castro 2005b, p.74)

Esta estructura de clasificación social (y geográfica) se mantuvo vigente en el sentido común de la población colombiana durante varios siglos. Por ello, aunque en 1810 se proclamó la independencia y en 1851 se abolió definitivamente la esclavitud, los discursos sobre lo negro no desaparecieron, sino que se adaptaron a lenguajes más racionalistas. En la colonia el negro era despreciable por tener sangre impura. En el siglo XIX lo era principalmente por su indolencia y por dedicar su tiempo a actividades improductivas y lascivas como la danza de músicas repetitivas. Así, discursos como los de Samper y Caldas se conectan con toda una red de marcaciones sobre lo negro que hacen aparecer sus comentarios como algo apenas natural para la época.

Ahora bien, la música de los negros era frecuentemente vista como algo nocivo, no solamente por ser un despliegue innecesario de corporalidad no productiva – en contravía de las exigencias del progreso – sino también por ser una fuerza corruptora que mantenía a los negros alejados de Dios, en contravía del ideal de nación católica plasmado en la constitución de 1886 y en el concordato. Al respecto uno de los episodios más conocidos en la historia de la música de marimba es el del Padre Mera, que Michel Agier reproduce a partir de una entrevista con un líder tumaqueño:

“Sucedo que a Barbacoas llegó un cura, su nombre Jesús Mera. El sacerdote al mirar que la gente se dedicaba mucho a gozar con la marimba a bailar, él vió que la marimba era diabólica y por lo tanto ninguna persona que fuera salva podría bailar marimba. Fue así que cuando llegaban los dueños de los bailes, o sea de marimba, o sea de los salones donde tocaban la marimba, a confesarse, él les decía que no podía confesarlos porque tenían una marimba en su casa. Que para poderlos confesar debían deshacerse de la marimba, debían botar la marimba al río o quemarla. Así se fue quedando el pueblo de Barbacoas sin salón de marimba. No contento con esto, tomó el río Patía y se vino río abajo haciendo lo mismo, botando las marimbas al río. Persona que tenía la marimba no la confesaba, y para poderla confesar, tenía que botar la marimba al agua. Fue así como la marimba llegó hasta la boca de Salahonda y entonces pasó al río Chagüí. En el río Chagüí sí siguió viviendo la marimba. Allá estaba el marimbero mayor, Francisco Saya” (Agier, 1999, p.225)

Aunque la leyenda del padre Mera es ampliamente referida en la región (Garrido, 1980; Merizalde, 1921), no es el único ejemplo de destrucción sistemática de marimbas por parte de religiosos. Según cuenta Zawadzky (citado en Miñana, 1990) “en 1734, en Barbacoas, el fraile franciscano Fernando de Jesús Larrea hizo recogida de todas las marimbas. Le trajeron más de treinta y las hizo quemar”. Al margen de que estos sean o no hechos

históricos, es evidente que en la región del sur del Pacífico existe toda una memoria sobre la relación conflictiva entre la iglesia y las marimbas. Pero además, los ejemplos de rechazo religioso hacia la música del sur del Pacífico llegan hasta tiempos recientes. Hace solamente un par de años, en un encuentro de investigadores de música del Pacífico se contaba que, “Cuando ellos llegaban por la tarde iban cogiendo sus instrumentos y empezaban las fiestas, a los curas de la Loma que era el sector donde vivían no les gustaba y los sacaron de ahí, porque los curas tenían dominio en el sector y los enviaron a El Pasto, en este lugar habían muchos charcos y ahí construyeron su casa, hoy en día es uno de los barrios principales de Timbiquí” (Sinisterra, 2007).

De la misma forma, en los últimos años muchos informantes de la región han referido que la práctica musical ha venido descendiendo por la acción de evangelizadores protestantes que regañan a los músicos tradicionales y los inducen a escuchar música “cristiana”. Todos estos ejemplos, desde la quema de Larrea en 1734, hasta las prohibiciones de los pastores protestantes en años recientes, muestran una conexión: la idea de que la música de marimba, en el mejor de los casos, dificulta la relación con Dios, y en el peor de los casos es abiertamente diabólica. Claro está que esta relación no ha estado exenta de excepciones. Muchos sacerdotes en la región se han mostrado abiertos a impulsar la música de marimba, e incluso a utilizarla como una herramienta para la evangelización. Por ejemplo, el padre Gerardo Valencia Cano, que fue el primer obispo de Buenaventura en la década de los 50, se recuerda por haber autorizado la música folclórica en las iglesias (Cuevas, 2007, p.19). Sin embargo, es innegable que durante mucho tiempo existió una marcación poderosa de esta música en términos de su relación conflictiva con la religión, y que la idea dominante era la que presentaba a la marimba como un instrumento contrario a Dios y a la civilización.

Como se puede ver, hasta el momento me he referido a conexiones que establecen una relación de la música del sur del Pacífico con un alejamiento de Dios y con una no-productividad nociva para el progreso nacional. Pero hay una tercera marcación que se puede rastrear a lo largo de la historia de esta música y es la que tiene que ver con un *primitivismo* asociado a la escasa mediación de conocimiento experto en la producción de

esta música, especialmente en relación con la armonía. La idea de la música como una ciencia es algo que aparece propiamente en Europa desde el siglo XVII (aunque tiene antecedentes en Pitágoras y en la inclusión de la música dentro del *quadrivium* medieval) y que está ligado al desarrollo del temperamento, a las investigaciones sobre la serie de armónicos naturales de Joseph Sauveur y a la publicación del *Compendium musicae* de René Descartes y del primer tratado de armonía por parte de Jean-Philippe Rameau en 1722 (Hernández, 2007). Estos acontecimientos y su relación con la teoría musical pitagórica, hicieron que durante los siglos XVII y XVIII especialmente se fortaleciera la idea de que la música es una ciencia cuyas reglas “deberían ser deducidas a partir de un principio evidente” que “no puede ser realmente conocido por nosotros sin ayuda de las matemáticas” (Rameau, 1971, p. xxxv, traducción libre).

En este orden de ideas, se pueden encontrar muchos comentarios que ubican a las músicas indígenas y negras en una “etapa intuitiva” (Perdomo, 1945, p.5) después de la cual deberían recorrer un largo camino para ser equiparables a la música artística urbana europea. Esta visión evolutiva se evidencia por ejemplo, en los escritos del compositor Guillermo Uribe Holguín, fundador del Conservatorio Nacional, quien señalaba que el lema de esta institución sería el mismo que tenía la antigua Academia Nacional de Música: “volver a lo antiguo”, pero aclara que la nueva idea es “edificar sobre las bases de lo viejo, mas de lo viejo bueno; *tomar el arte desde sus raíces, para recorrer el camino completo hasta los descubrimientos del modernismo*” (Uribe, 1941, p.89, cursivas añadidas). Otro comentario en el que se puede observar la presencia del imaginario de la música como ciencia en Colombia es este extracto del informe anual del Director de la Academia de Música de Ibagué, don Temístocles Vargas, al Gobernador del Departamento del Tolima, en 1894:

Debemos convencernos de que estudiar la música, es como estudiar una ciencia cualquiera. Hoy, debido a don Jorge W. Price, director de la Academia Musical Nacional de Bogotá, se ha generalizado la verdadera enseñanza de la música entre nosotros; es decir, hoy se estudia verdaderamente la música como debe estudiarse; en esta ciencia, como en muchas otras, reina mucho el empirismo, y llevamos la pretensión hasta querer ocupar puestos sin los conocimientos necesarios: es decir, sin haber siquiera hojeado un libro elemental de Teoría y mucho menos tener nociones primarias de la Escuela de Alta Composición (Villegas, 1962, p.28)

Estos comentarios, claro, van acompañados de muchos otros que señalan la imposibilidad, o por lo menos la dificultad, de hacer música “científica” a partir de expresiones tradicionales. En 1923, por ejemplo, en una conferencia sobre la música nacional, Uribe Holguín señalaba que el tiple era un instrumento “rudimentario y deficiente” porque: “para poder dar la función de tónica en do, por ejemplo, se hace la combinación de dedeo que hace mi, sol, do, mi, fatal realización por estar la tercera del acorde, nota modal, duplicada, cosa reprobada como lo sabe el estudiante de armonía en su primera lección” (1941, p.138). Este es un comentario sobre un instrumento que ya se había consolidado como un elemento prácticamente indispensable para la interpretación del bambuco y que era ampliamente usado en ámbitos rurales y urbanos. Sin embargo, para Uribe era necesario que la música nacional se expresara a través de instrumentos que no contradijeran los principios científicos aceptados “universalmente” para la armonía.

La marimba de chonta tradicional usada en el sur del Pacífico tampoco cumple con los requisitos de construcción y afinación que se requieren para producir música armónicamente válida para oídos occidentales. Es un instrumento de percusión que tiene entre 18 y 32 placas hechas de palma de chonta y con resonadores de guadua. Hasta hace muy pocos años la marimba se afinaba y se construía a oído, dando como resultado una escala que se aproximaba a la diatónica, pero que mostraba inconsistencias, por ejemplo, entre las notas de una octava y la siguiente. En general en la marimba afinada a oído, los semitonos tienden a ser más grandes y los tonos más pequeños que en un piano, al punto que el investigador Carlos Miñana llegó a proponer que las marimbas seguían una afinación equiheptatónica (1990). Como resultado, la sonoridad de la marimba es percibida como una desviación de la norma a la que están acostumbrados nuestros oídos, que es la de la escala diatónica con afinación temperada. En otras palabras en un medio que acepta como universal y normal la afinación de una escala diatónica – y esto está conectado con las marcaciones históricas de la música y de la armonía como *ciencias* – el sonido de la marimba se percibe fácilmente como una mala aproximación.

Algo similar sucede con la percusión. Los instrumentos que conforman el conjunto, además de la marimba, son dos o más *cununos* (tambores cónicos de una membrana), uno o dos

bombos (tambores cilíndricos de doble membrana) y varios *guasás* o sonajeros cilíndricos que son sacudidos por las cantadoras. Todos estos instrumentos son elaborados de forma artesanal y tanto su afinación como su volumen, e incluso su timbre, varían enormemente de un instrumento a otro. No existe algo así como una norma que determine el diámetro de los bombos, o el grosor exacto de la madera de los cununos. Esto no quiere decir que no haya consensos sobre lo que se considera adecuado. Por ejemplo los parches deben ser hechos con piel de tatabro o de venado. Pero en general, la variación de los resultados posibles es muy alta.

Adicionalmente, la música del sur del Pacífico solamente hace uso de dos funciones armónicas: tónica y dominante, a pesar de que en la marimba sería posible reproducir cualquier armonía diatónica. Claro está que, en razón de la afinación irregular de las marimbas, la dominante puede ser modal (sin sensible) o parecerse mucho a una dominante tonal con séptima, dependiendo de la tabla que se tome como centro tonal. Por otro lado, la relación de las voces con la marimba también merece una mención especial, ya que es frecuente encontrar que las voces hagan, por ejemplo, una tercera menor mientras la marimba hace una tercera mayor en una octava diferente, o viceversa. De hecho es común que en la misma marimba, a partir de una determinada tabla la octava inferior tenga una tercera mayor y la octava superior una tercera menor, o viceversa. Todo esto produce una sensación general de desafinación que, en términos de un oído acostumbrado a la afinación temperada, fácilmente se traduce en una valoración negativa: se oye desafinado, por lo tanto, es mala música – o es música primitiva, susceptible de ser “cualificada”.

En el aspecto rítmico sucede algo similar, la percusión de algunas músicas como el currulao o la juga no deja oír con claridad una subdivisión ternaria o binaria, especialmente en las versiones grabadas antes de los años 80. Esto se debe a que estos géneros usan un ritmo básico que, aunque normalmente se escribe en 6/8, tiene una suma de acentos que complejizan notoriamente la música. Por ejemplo, el acento más importante se ubica en la quinta corchea del compás, y uno de los patrones rítmicos más repetidos por las voces y la marimba es un dosillo que no coincide nunca con el primer tiempo, sino que está desplazado una semicorchea. Es decir, no se trata de una superposición simple de tres

contra dos, como la que se puede encontrar en algunos bambucos, sino de una amalgama mucho más compleja. Esto crea dificultades en la comprensión del ritmo para oídos que están acostumbrados a escuchar métricas con subdivisiones claramente binarias o claramente ternarias.

Así, la aparente “simpleza” de la armonía, acompañada de la irregularidad en la afinación de todo el conjunto, y de la alta complejidad del ritmo hace que la música de marimba sea percibida fácilmente como primitiva, tribal y ubicada en un pasado remoto. Pero esto no se debe a que “alguien”, como Uribe Holguín, de manera perversa haya decidido marcar específicamente esta música como primitiva, sino a que la música urbana occidental ha estado ligada desde hace varios siglos a un imaginario racionalista según el cual la mediación técnica y científica es definitiva para la *calidad* final de la música. Este imaginario hace parte de nuestro sentido común y hoy en día se manifiesta más que nunca en la altísima estandarización a la que han llegado los procesos relacionados con la industria musical, desde la fabricación de instrumentos hasta la producción de un disco en estudio. La música del sur del Pacífico parece estar lejos de este nivel de estandarización, pero por eso mismo tiene un alto potencial para representar la nostalgia de ese *algo* que parece haberse perdido en la música industrial. Tal vez por eso, en una de las entrevistas realizadas para este trabajo, una mujer decía, tras escuchar un currulao: “es música como de negros ¿cierto? Es como toda primitiva, pero lo chévere es que es auténtica” (Ariza, 2009). En este comentario se advierte una valoración positiva de la música a partir de la idea de que allí hay unas raíces puras, incontaminadas y auténticas, que pueden servir para devolverle al mundo algo que le falta. Sin embargo, aunque siempre han existido este tipo de valoraciones positivas, estas sólo empezaron a aparecer como respuestas de sentido común a partir de los acelerados cambios que ha sufrido la música del sur del Pacífico en las últimas décadas. En las páginas siguientes rastrearé algunos de los cambios que considero más relevantes.

4. Procesos de cambio recientes en la música del sur del Pacífico:

4.1. Peregoyo y su combo Vacaná

Durante la primera mitad del siglo XX, Buenaventura se convirtió en uno de los puertos más importantes del país a raíz de la construcción en 1914 del canal de Panamá. En 1925 se inauguró el Hotel Estación de Buenaventura y durante muchos años allí se presentaron algunas de las mejores orquestas de jazz, blues, mambo, porro y cumbia. En 1929 se creó la *Voz del Pacífico*, primera emisora del puerto, y por allí se podían escuchar sonos boleros, montunos y tangos. De igual manera, a raíz del crecimiento del puerto se crearon varios prostíbulos que recibían marineros de diferentes partes del mundo y contribuyeron a la circulación de distintos tipos de músicas en el pueblo (Cuevas, 2007, p.14-30). Por estas razones, no es de extrañar que en Buenaventura se haya originado la primera conexión que dio a conocer algo de la música del sur del Pacífico a Colombia y al mundo: los éxitos de Enrique Urbano Tenorio “Peregoyo” y su combo *Vacaná*.

Peregoyo nació en Buenaventura en 1917. Aprendió a tocar guitarra imitando algunos tríos de moda que sonaban en radio y posteriormente aprendió a tocar clarinete y saxofón. En 1944 se integró a la Banda Municipal de Músicos de Buenaventura, en la cual se formó toda una generación de maestros que después desarrollarían proyectos propios. En 1948 fundó el grupo Bahía, y dos años más tarde el grupo *Sabor* y el combo *Vacaná*. Estas orquestas se dedicaban a tocar cumbias y porros para oyentes de clases altas, arreglados a la manera de la orquesta de Lucho Bermúdez que para ese entonces ya tenía reconocimiento nacional. Y uno de los sitios en que tocaban era precisamente el Hotel Estación. En una de esas ocasiones, uno de los integrantes de la orquesta, Tomás Olmedo, empezó a cantar currulaos y Peregoyo reaccionó diciéndole “¿Carajo, me vas a llenar esto de currulao?” por lo que Olmedo tuvo que volver a cantar porros y boleros a pesar de que un currulao grabado por él mismo estaba en pleno apogeo en Buenaventura. En palabras de Cuevas: “la gente de la sociedad que asistía al Hotel Estación, poco gustaba el currulao, era baile de negros. Era la música caribeña la de mayor acogida” (2007, p.74).

Hoy en día Peregoyo es considerado un héroe cultural del Pacífico por haber puesto a sonar un currulao – *Mi buenaventura*, de Petronio Álvarez – en los radios de todo el país. Pero como deja ver el episodio anterior, los intereses de Peregoyo eran muy variados y no se limitaban, ni se enfocaban primordialmente en la música del Pacífico. Su experiencia musical fue mucho más allá de la música local. A raíz de su participación en la Banda Municipal conoció de cerca muchas piezas de música clásica, marchas, pasillos, bambucos y música del Caribe. Su interés principal parece haber sido el de vivir de su profesión haciendo proyectos que le permitieran hacer una carrera musical de renombre.

En 1962, un médico chocoano, Emiro González Paz, fundó en Buenaventura un grupo musical llamado *La Marucha*, dedicado a la música folclórica del norte y el sur del Pacífico. En este grupo participaron varios de los integrantes de las orquestas de Peregoyo. Un año más tarde, Leonor González Mina invitó a Peregoyo y su combo *Vacaná* a grabar *Mi Buenaventura* en los estudios de discos Fuentes en Medellín (Cuevas, 2007, p. 71-72). Esta grabación se hizo para una edición privada que no se difundió en medios, pero el productor pidió a Peregoyo que grabara además dos canciones folclóricas. Él cantó *Mi Peregoyo*, una composición propia, y un currulao llamado *San José*. A raíz de esta experiencia Peregoyo volvió a ser invitado por Discos Fuentes, esta vez para hacer un larga duración. Sin embargo, el combo *Vacaná* no tocaba currulaos, sino música antillana. Por eso, en ese momento, para poder responder a la solicitud de Fuentes, los músicos echaron mano de las canciones folclóricas que habían aprendido con el grupo *La Marucha* (Micolta, 2007).

Varios elementos permiten decir que los ejecutivos de Fuentes estaban más interesados en la música folclórica que los mismos integrantes del combo *Vacaná*. A manera de ejemplo, cuando grabaron en 1963 el productor les pidió excluir a la guitarra por no ser un instrumento folclórico. Tuvieron que obligar a José Lorenzo “el Che” Benítez, guitarrista del grupo, a que hiciera sonar la guitarra como una marimba para poder grabar (Cuevas, 2007, p.86). La orquesta siguió grabando música del sur del Pacífico, pero siempre incluida en producciones que tenían en su mayoría ritmos del Atlántico. En 1967 hicieron el

segundo larga duración que contenía cumbias, porros, una bomba, una guaracha, un abozao y sólo tres currulaos. Uno de ellos era *Mi Buenaventura* en la versión cantada por Marco Antonio Micolta, que fue la que se popularizó en todo el país. Sin embargo, a pesar del éxito de esta canción, los siguientes discos tuvieron una proporción similar de géneros binarios y currulaos, tal vez por la sospecha de que los ritmos con subdivisión ternaria podrían ser difícilmente asimilables como músicaailable. En todo caso, esto se mantuvo hasta llegar al quinto larga duración que fue una recopilación realizada en 1972. Lo más interesante es que 30 años después, en 2002, la orquesta se volvió a reunir para grabar un disco titulado *el Rey del Currulao*. Esto ocurrió, casualmente, cinco años después de la creación del Festival Petronio Álvarez y fue el primer disco de Peregoyo en el que la mayoría de los temas eran currulaos (Cuevas, 2007, p.102-111).

La historia de Peregoyo deja ver muchas diferencias sustanciales con otras experiencias de difusión comercial de músicas locales. Por ejemplo, la transformación del porro en manos de Lucho Bermúdez, y la del vallenato en manos de Carlos Vives, tienen varios elementos en común: fueron proyectos liderados por personajes de élite, y para la élite. Obedecieron a un propósito específico de adaptación de la música tradicional a otros públicos. Fueron seguidos por imitadores que contribuyeron a la difusión del estilo. Por el contrario, pareciera que Peregoyo nunca asumió directamente la idea de adaptar el currulao a oídos blancos y urbanos. Ana María Ochoa decía, hablando de las músicas locales, que: “Algunas músicas que alcanzaron una difusión significativa a nivel comercial, nunca perdieron del todo su asociación con la idea de folclore” (Ochoa, 2003, p.29). Pero el caso del currulao en manos de Peregoyo parece haber ido más allá: no solamente no perdió su asociación con lo folclórico, sino que *Mi Buenaventura*, siendo un éxito comercial, se convirtió en sinónimo de un folclor del Pacífico que antes era simplemente invisible en el resto del país. Así, si algo se le debe a Peregoyo no es que haya sido el gran transformador de la música del Pacífico, sino que fue el primero en ponerla en el mapa a pesar de haber estado sometida a siglos de negación colonial, y a pesar de que a él mismo no le interesaba demasiado, como lo dejan ver los comentarios de Cuevas y de Micolta.

Ahora bien, aunque Peregoyo no introdujo directamente cambios en la dinámica cultural de esta música, sí sentó varios precedentes de gran alcance: mostró que era posible tocar un currulao con orquesta de baile, mostró que era posible grabar un currulao y lo más importante, demostró que era posible poner a sonar un currulao en los radios de ciudades como Bogotá o Medellín. Como se verá más adelante, este precedente empezó a ser retomado por algunos músicos de la región, una vez se empezaron a sentir los efectos del Festival Petronio Álvarez en la revaloración de las músicas y el folclor del Pacífico. Esta puede ser una de las razones por las que, Hugo Candelario González puso a su orquesta el nombre *Bahía*, siguiendo el ejemplo de la primera orquesta de Peregoyo.

4.2. Festival del Currulao en Tumaco

Así como Peregoyo sentó un precedente en cuanto a las posibilidades comerciales de la música folclórica, los festivales han servido para crear una identidad común a los pueblos del sur del Pacífico generando un impacto enorme en la recuperación de manifestaciones musicales casi extintas. Y el primer festival que tuvo, o pretendió tener un alcance regional fue el Festival del Currulao de Tumaco.

La ciudad de Tumaco es en sí misma un caso particularmente interesante en una región en la que parece impensable construir ciudades por las difíciles condiciones topográficas y climáticas. Aunque entre los siglos XVIII y XIX era una población de menor importancia en relación con otras como Barbacoas, en la segunda mitad del siglo XIX se conformó como un núcleo para los comerciantes blancos de la región que necesitaban un espacio urbano delimitado y organizado, a diferencia del patrón de asentamientos a orillas de los ríos que seguían los negros. A partir de ese momento, tuvo un rápido crecimiento debido a la demanda internacional de caucho y de tagua (marfil vegetal), convirtiéndose rápidamente en el núcleo urbano más importante del sur del Pacífico después de Buenaventura. Hoy en día, el caucho, la tagua y la madera han sido reemplazados por el cultivo de camarón y de palma africana, pero en todo caso Tumaco sigue teniendo, a raíz de estas dinámicas, unas conexiones con el interior del país y con el exterior que muy pocas poblaciones del Pacífico tienen (Aristizábal, 2005, p.13-15). Tal vez por estas razones su cultura ha tenido unos desarrollos muy particulares y su historia ha sido estudiada con especial entusiasmo por

antropólogos como Eduardo Restrepo, Odile Hoffman y Michel Agier, entre otros (Agier, 1999). Tumaco es la población del Pacífico en la que más se ha sentido el racismo por parte de los blancos y, como lo muestra Margarita Aristizábal (2005), este conflicto parece haber generado importantes movimientos culturales.

Tumaco fue así mismo, la primera población en el sur del Pacífico que contó con un “sector cultural”, entendido como un conjunto de personas dedicadas de lleno a la reflexión y la gestión de la cultura. Esto se originó en la década de los 80 cuando, en pleno auge de los discursos sobre el desarrollo cultural, varios grupos de danzas y de teatro de Tumaco solicitaron a Colcultura su inclusión en los planes de estímulo a la cultura. Esta inserción en los mecanismos del estado facilitó que “Las concepciones de folclor y rescate, tan en boga en el país en la década de los 70, aún persistieran en Tumaco en aquella época” (Aristizábal, 2005, p.45). A partir de 1987 proliferaron varios grupos folclóricos que adoptaron la idea de una identidad esencial basada en la recuperación de tradiciones, costumbres y manifestaciones que para entonces ya se consideraban en vías de extinción. Según Aristizábal: “El hecho de tenerlas como repertorio para las diferentes representaciones y de poderlas exhibir ante conglomerados numerosos de personas era considerado como un “rescate”, el rescate que se necesitaba para que no desaparecieran completamente” (2005, p. 46). Pero en el proceso se puede ver que estos grupos, además de asumir la tarea del “rescate”, adoptaron una visión de la cultura como una esfera diferenciada de la vida social. Este concepto presentaba desde el comienzo una diferencia radical con los pobladores de los ríos del Pacífico sur, para los cuales la música, las danzas y todas las representaciones “folclóricas” son eventos funcionales íntimamente ligados a la cotidianidad y en ese sentido tienen poco que ver con la idea occidental de “arte”.

Sin embargo, fue precisamente este espíritu el que llevó a que dos de los líderes de estas agrupaciones folclóricas idearan en 1987 el Festival del Currulao como una forma de “valorizar las diversas tradiciones regionales de carácter ritual, legendario, religioso o festivo, reuniéndolas en una presentación unificada que debía mostrar y valorizar la cultura del currulao” (Agier, 1999, p. 221-222). Este tipo de unificación incluía la necesidad de desligarse de cualquier influencia moderna en una población en la que para entonces se

escuchaban con mucha frecuencia géneros como el rap, la salsa, el rock y el reggae. Es por ello que Agier caracteriza este momento como el “nacimiento de un relato identitario” alrededor de la música. Lo importante es que, solamente al aparecer la música en un contexto urbano y en el marco de un festival que tradicionalmente había sido convocado y organizado por el “sector cultural” de Tumaco, finalmente empieza a emerger un discurso específico sobre la “cultura del Pacífico” o la “cultura del currulao”. Este tipo de manifestaciones unificadoras, se empiezan a producir entonces en la apropiación urbana de expresiones culturales del sur del Pacífico y parecen tener en común el intento por recuperar una herencia cultural que se ve amenazada por factores externos. Claro está que esta escenificación cultural unificada conlleva negociaciones de todo tipo entre diferentes actores. En palabras de uno de los fundadores del festival, Julio César Montaña (citado en Aristizábal, 2005, p.69)

A nosotros nos toca aprender a ser políticos, en el sentido de aprender a volver el evento tan bonito que todo mundo se sienta representado ahí y que prime el interés colectivo que tenemos. Por ejemplo, la Alcaldía, quiera o no quiera, tiene que ayudarnos a hacer el Festival; pero de qué manera sorteamos la parte política de que el Alcalde sienta que el evento también es de él y que nosotros hagamos el evento y lo hagamos con la visión y la filosofía que nosotros tenemos; entonces toca aprender a hacer eso y no lo sabemos hacer. Tenemos que aprender a negociar, ser políticos”

Este testimonio da cuenta de una negociación particular entre, por ejemplo, los intereses del alcalde y los de los organizadores. Sin embargo, en la mecánica de la escenificación de este festival estaban en juego muchos otros intereses y especialmente visiones del mundo y de la cultura. El festival tuvo desde su primera versión una enorme acogida en Tumaco y sus alrededores. Iniciaba con un desfile de todos los grupos participantes y tenía un gran poder de convocatoria. Pero, a medida que se fueron realizando diferentes versiones fue claro que el festival no estaba solamente rescatando una cultura esencial preexistente, sino creando algo nuevo a partir su propia dinámica. Margarita Aristizábal lo explica en relación con las nuevas formas de manifestaciones culturales:

Eran manifestaciones culturales que, si bien emergieron de ciertas formas practicadas por las generaciones anteriores, se diferenciaban en su estructura, en su finalidad, en su vestuario, en su temporalidad, en su duración y en su ritualidad; casi podría decirse que eran otra cosa. La estructura ya no dependía de movimientos espontáneos que conllevaban una significación cultural compartida por los participantes sino que obedecía a unas reglas que apuntaban a la producción de un conjunto estéticamente concebido; la finalidad era la de la exhibición, la del espectáculo, la de la competencia; el vestuario también se regía por lo que se consideraba estéticamente válido (cierta armonía en los

colores, uniformización del grupo y accesorios que concordaran con los temas interpretados); la temporalidad estaba determinada por las programaciones de espectáculos y no por las celebraciones acostumbradas comunitariamente a lo largo del año; la duración se regía por las normas del espectáculo, el cual imponía determinado tiempo para cada intervención, la cantidad de actuaciones permitidas para cada grupo y otra serie de fórmulas en este sentido que pretendían mantener la atención del espectador; la ritualidad era determinada por la concepción del coreógrafo y la significación que le imprimía a la misma (2005, p.61).

Un aspecto relevante del Festival del currulao es que fue un evento pensado por negros, organizado por negros y dirigido a negros. En ese sentido tuvo una función reivindicatoria muy importante en una población que, como dije anteriormente, se caracterizaba por una relación conflictiva entre negros y blancos. Por esta misma razón, el festival fue asumido como propio por la gran mayoría de la población negra de Tumaco. Adicionalmente, dentro del festival se realizaban actividades académicas, conversatorios y todo tipo de muestras encaminadas a dejar ver (especialmente a la élite blanca) la autonomía y la capacidad de organización que habían alcanzado los negros en la ciudad. Por esto, a pesar de su poco tiempo de existencia, el festival tuvo un impacto muy grande en la autovaloración de la gente del sur del Pacífico. A partir de 1994 el festival empezó a decaer debido a fuertes problemas relacionados con la política municipal y con las dificultades económicas de los organizadores (Aristizábal, 2005, p. 83). En 1999 se trató de hacer una nueva versión, pero esta no tuvo mayor repercusión. Sin embargo, las personas y los grupos que participaron en la creación del festival, y los que se formaron a raíz de éste, siguieron funcionando en Tumaco, organizando actividades y alimentando la idea de una identidad étnica común a los negros del Pacífico.

4.3. Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico

“El mismo Petronio Álvarez al que yo veía en las esquinas con su guitarra cada vez que iba para la escuela no cantaba currulao, ni Jugas, el cantaba Rumbas, Boleros y Tangos muy distinto a la música del Pacífico porque era de ciudad, los campesinos que llegaban con sus canoas, con plátano y coco eran los que tocaban el currulao, eran selváticos que decían”. (Micolta, 2007)

En los alrededores de la Plaza de Toros Cañaveralejo de Cali hay unas filas inmensas que dan la vuelta al edificio convirtiéndolo en el centro de una espiral humana. Son las cinco y media de la tarde del domingo 17 de agosto de 2008 y en unos pocos minutos va a empezar la final del Festival Petronio Álvarez. Algunas de las personas que esperan en las filas interminables han escuchado las eliminatorias y ya tienen su grupo favorito. Otros en cambio aprovechan el descanso del domingo para ver los mejores grupos, los que quedaron en la final, reunirse con amigos que no ven desde hace tiempo, tomarse unos tragos o encontrarse con algo que sienten suyo en una ciudad que no deja de ser extraña.

Las filas avanzan lentamente, pero a la gente no parece importarle. Las caras se ven expectantes por lo que va a pasar. Muchos usan el celular para coordinar cómo encontrarse con sus amigos entre el gentío. Otros aprovechan para ir comprando latas de cerveza a los vendedores ambulantes que recorren la fila con una lata alzada en una mano y una nevera de icopor colgada del hombro. El otro trago, el de verdad, no lo están vendiendo en la fila, sino en unos toldos alineados en dos hileras sobre la entrada nororiental de la plaza, donde funciona desde el martes una muestra gastronómica del Pacífico. Allí hay biche, arrechón, tomaseca, tumbacatre, empanada de toyo y una cantidad de platos no muy fáciles de conseguir en una ciudad del interior. Por eso entre las filas se ven algunos emisarios que van y vienen con comida y trago. La mayoría de quienes hacen fila son mujeres.

El paso lento de la fila obliga también a fijarse en los letreros de la Alcaldía que proclaman a Cali como la capital cultural del Pacífico, o a recibir de un mimo una tarjeta que tiene un pulgar levantado con las palabras “buena nota”, por un lado, y un pulgar hacia abajo que dice “mala nota” por el otro, al mejor estilo de las campañas de cultura ciudadana impulsadas por Antanas Mockus en Bogotá. En las pancartas se ven además los logos del Ministerio de Cultura, la gobernación del Valle y diversos patrocinadores configurando una fuerte presencia institucional. Poco a poco las filas van desapareciendo y ya en el interior de la plaza la gente se acomoda en las graderías. Desde la arena de la plaza de toros se puede observar desde un solo punto a todo el público y se puede apreciar la magnitud del evento. Cerca de quince mil espectadores, van llenando la plaza formando una marea de rostros negros. Hay unos pocos blancos dispersos en las tribunas, pero la arena es el único sitio en donde se concentran. De resto, la mayoría negra es abrumadora.

De un momento a otro, la presentadora oficial del evento toma el micrófono y llama la atención de los espectadores dándoles la bienvenida a la final del festival. El escenario que está en la arena de la Plaza de toros empieza a girar y el primer grupo, los Alegres de Telembí, aparece lentamente del otro lado del escenario, con todos sus integrantes congelados en diferentes posiciones, como si se tratara de una foto. Así se realizan todos los cambios entre grupo y grupo en un tiempo récord. Cuando empiezan a tocar el público permanece sentado. El día todavía está claro y la plaza no está completamente llena. Gradualmente, tanto en la arena como en las graderías, se empiezan a ver grupos de personas que hacen coreografías con los pañuelos. El baile más sencillo consiste en tomar dos esquinas del pañuelo entre los dedos índice y pulgar de cada mano, enrollarlo, estirarlo al frente con los brazos un poco flexionados y balancearlo ligeramente mientras se mueven la cadera y los pies alternándolos en cada pulso. Pero cada vez que hay un corte musical, la plaza completa tiene una reacción inmediata, que es mover el pañuelo en círculos. En algunas de estas ocasiones además el público empieza a gritar ¡Ay! en cada primer tiempo, mientras saca el pañuelo hacia adelante con la mano derecha. En estos momentos de mayor intensidad, dos potentes reflectores giran para iluminar al público, de manera que en la transmisión de televisión se pueda apreciar la magnitud de la fiesta. Entre las graderías hay unos pocos grupos de blancos que tratan de imitar los movimientos que observan a su alrededor. La mayoría de ellos imita el movimiento más simple, primero con cierta rigidez y al cabo de un rato con mayor soltura. Sin embargo la diferencia entre el movimiento de negros y blancos es notoria. Los negros mueven la cadera un poco más despacio, sin pausas y parecen siempre estar un poco “atrás” del pulso. Los blancos tienden a moverse más “a tempo”, es decir, marcando los acentos métricos con su movimiento (tal vez en esto consiste su aparente rigidez), y la mayoría parecen estar observando el movimiento de alguien cercano para poder “copiarlo” mejor.

A medida que se hace de noche y van pasando los grupos, empiezan a aparecer también algunas coreografías en la arena, principalmente organizadas por hombres. Estas se diferencian de los bailes

de las graderías en que son de movimientos mucho más amplios y rápidos. Pero esa diferencia no parece deberse solamente al mayor espacio disponible, ya que las mujeres que están en la arena mantienen el mismo movimiento pausado con el pañuelo. De hecho, muchas de ellas, que no tienen un pañuelo a la mano, ponen las manos al frente como si tuvieran uno. Uno de los grupos que está bailando coreografías en la arena empieza a crecer aceleradamente y al preguntar me entero de que todos ellos son de Guapi y le están haciendo barra al tercer grupo de marimba: Voces de la Marea, que viene de esa población. Uno de ellos muestra mucha más iniciativa que los otros al proponer cambios de movimiento. Se llama Samir y se mueve con una energía tan contagiosa que un grupo grande de espectadores, incluido yo mismo, nos sumamos a la coreografía. Esta consiste en dar varios pasos hacia un lado y varios pasos hacia el otro, cambiando principalmente el movimiento de los brazos. Sin embargo, algunos de los pasos que propone Samir son tan difíciles que sólo lo pueden seguir un par de personas y la coreografía se interrumpe por unos segundos. Esto dura por lo menos tres canciones más y al final de cada canción Samir grita “¡Pacífico!” y choca las manos de los que tiene a su lado. En este grupo hay solamente hombres y un par de mujeres blancas. Las mujeres negras se mantienen al margen de estas coreografías y prefieren seguir con un movimiento más tranquilo. En esos momentos alguien me ofrece un trago de tomaseca (también conocida como “caigamo’ juntos”), e inmediatamente un señor de unos cincuenta años me dice que ese trago no debería estar tomándose allí porque en realidad se trata de una medicina. Según él se ha popularizado el mito de que la tomaseca es un licor afrodisíaco, cuando de lo que se trata es de una bebida para ayudar a las mujeres a recuperarse después del parto. Entre grupo y grupo, la presentadora llama a la gente de diferentes poblaciones del Pacífico para mantener el ánimo “arriba” y reitera los agradecimientos a la Alcaldía de la ciudad de Cali por hacer posible un evento como este.

Dentro de la modalidad libre se presenta el grupo La Revuelta, de Bogotá, que ha participado antes en el Petronio y ha sido escogido dos veces como finalista. En el escenario preparado por ellos hay elementos decorativos, como una mesa con una botella, una mecedora y una hamaca. Una de las cantantes lleva un vestido africano suelto con colores fuertes y un turbante alto. Otra tiene un vestido azul ceñido al cuerpo que parece inspirado en los años treinta con un sombrero de paja de ala redonda. El marimbero tiene un traje completamente blanco y una cachucha del mismo color. Cuando empiezan a tocar la gente se ve más bien escéptica por tratarse de un grupo de Bogotá, a pesar de que la Revuelta ya es un grupo relativamente conocido en el festival (ganó el segundo puesto en modalidad libre en 2007). Desde la primera canción se oye que además de los instrumentos del escenario también hay un computador que produce efectos sonoros “de la naturaleza”, como ruidos de viento y agua. Una de las canciones se llama “el Garrotero” y habla sobre los representantes que suelen robar a los músicos o “darles garrote”, especialmente a los músicos tradicionales. En el texto se nombra a personajes como Gualajo o Batata. Esta canción la canta el marimbero y director, Juan David Castaño, con una voz ronca y rasgada. En otra canción una de las cantantes, que ha permanecido todo el tiempo en la mecedora se pone de pie y empieza a rapear despertando un inusitado entusiasmo en el público. En otros momentos, la atención se la roba un percusionista, alto, delgado y blanco, que tiene un tambor djembé colgado al cuello y se pasea por todo el escenario haciendo ritmos fragmentados, que no parecen obedecer a ningún patrón. Algunos golpes los finaliza estirando los brazos a los lados con una venia, aunque este gesto escénico no necesariamente coincide con algún momento relevante de la música. Todos estos elementos generan una sensación de exageración y saturación que se sale de la estética planteada por los otros grupos. Sin embargo, entre el público se oyen comentarios como “esos saben, esos son de conservatorio”.

El último “grupo” en presentarse se llama Baterimba y consta de un solo integrante que canta y toca batería, marimba, bongoes, platillos, todo al mismo tiempo. Su presentación mezcla elementos de currulao y rap. Una de las canciones la hace acompañándose de un globo inflado, como instrumento percusivo. La canción habla sobre el conflicto armado y la última frase dice: “esta es la única bomba que debe estallar en Colombia”. En ese mismo instante pincha el globo frente al micrófono y toda la plaza estalla en aplausos y gritos de: “¡ese es!, ¡ese es!”.

Al terminar la jornada en la plaza de toros, muchos de los asistentes se dirigen a los toldos donde está la muestra gastronómica y comen sudao de piangua, ceviche, empanadas o sudao de toyo. Y de allí muchos de ellos salen hacia la famosa Cevichería Guapi, que siempre se convierte en un lugar de

encuentro para la colonia guapienseña. Otros se dirigen a distintas presentaciones de grupos que se han organizado previamente en diversos puntos de la ciudad y una buena cantidad se dirigen hacia el centro, al hotel los Reyes, que es el sitio donde se alojan la mayoría de los participantes y que se ha convertido durante años en el epicentro de la fiesta en los días del festival. Yo también me voy hacia el hotel los Reyes y al llegar encuentro una aglomeración de gente que llena toda la calle. Lo que más llama la atención es que la gran mayoría de quienes están allí son jóvenes blancos y la mayoría de ellos parecen ser de Bogotá por su acento. Están parados en corrillos, fumando, tomando cerveza y aguardiente y esperando que alguno de los grupos de concursantes saque sus instrumentos y empiece a tocar en la calle, como ha ocurrido ya varias veces en años anteriores. Al fondo de la calle hay un establecimiento que saca dos cabinas de sonido al andén. Allí se oye música de chirimías alternada con reggaetón y vallenato. Sin embargo la mayoría de la gente que llena la calle no está bailando, sino conversando en grupos. En un momento dado una chirimía empieza a tocar en el vestíbulo de un hotel contiguo a Los Reyes. Casi al mismo tiempo, en la calle se ven dos pares de brazos alzando una marimba entre la gente. Al poco tiempo aparecen algunos instrumentos de percusión y un grupo improvisado de músicos negros empieza a tocar en plena calle. Para ese momento la multitud es tal que desplazarse se vuelve casi imposible.

Un grupo de personas con cámaras y micrófonos profesionales trata de abrirse paso para quedar más cerca de un grupo de marimba que se ha instalado en la calle. Aunque todo el mundo hace algún tipo de movimiento con la música, los que más “bailan” son los pocos negros que están presentes y algunas mujeres blancas, que ocasionalmente llevan ambos brazos hacia arriba. Algunos de los hombres blancos, en su mayoría estudiantes jóvenes, se quedan observando los movimientos de los demás. El aire es pesado debido al calor, a la cantidad de gente y a los olores que llenan el ambiente. Al cabo de un rato son más las personas que permanecen quietas observando y poco a poco se empiezan a ver algunos rostros afectados por el licor y la marihuana. Esta dinámica se mantiene sin mayores modificaciones durante varias horas. Hacia las dos de la mañana, muchos de los músicos ya han regresado al hotel y la calle se vuelve mayoritariamente negra, aunque sólo por unos momentos, ya que la mayoría de los músicos tienen que madrugar al día siguiente para viajar a sus poblaciones de origen. Entre el gentío se pueden ver algunos grupos que mueven el pañuelo en círculos, otros que discuten sobre los resultados del concurso, otros que bailan y otros muchos que se quedan en su sitio y empiezan a mirar el reloj. La cantidad de gente, sin embargo, no disminuye. El licor sigue corriendo y por todos lados aparecen copas desechables y botellas de biche, aguardiente y tomaseca. Solamente hacia las cuatro de la mañana ha disminuido el número de personas en la calle y la fiesta poco a poco se extingue¹.

En el mes de agosto de 1997, por iniciativa de Germán Patiño, un funcionario de la Gobernación del Departamento del Valle, se convocó al primer Festival de Música del Pacífico “Petronio Álvarez”. Uno de los propósitos del festival, según se comentaba en una revista universitaria de ese año era “vincular el [Departamento del] Valle al Pacífico, no sólo en su infraestructura vial y económica, sino también en el área cultural”. Pero también se buscaba, “lograr que los músicos consolidados en el país, tomen la riqueza de esta música y empiecen a trabajar y experimentar con ella” (Marín, 1997, p.5). Como se puede ver, se trataba de una iniciativa gubernamental específicamente dirigida a utilizar la música

¹ Observación realizada en la final de la décimo-segunda versión del Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico el día 17 de agosto de 2008 en la Plaza de toros Cañaveralejo y el Hotel los Reyes de la ciudad de Cali.

como un recurso de explotación que podía traer beneficios para la región, pero apelando al mismo tiempo a un discurso de identidad. En la misma publicación, uno de los jurados del concurso, el folclorólogo José Antonio Casas declaraba: “La falta de comunicación con el interior del país, ha evitado que nuestra música tenga una proyección y conocimiento pero no hay mal que por bien no venga, y esto mismo ha permitido que los ritmos del Pacífico conserven sus matrices más puras” (Casas citado en Marín, 1997, p. 4).

La ideología dominante del festival Petronio Álvarez contrasta claramente con la idea de reivindicación del Festival del Currulao y con el carácter conservacionista que tenían en sus inicios otros festivales de músicas tradicionales del país. Los gestores del festival tenían la intención de explotar el carácter “inmaculado” de esta música con el fin de impactar el mercado, aunque no necesariamente en beneficio directo de las comunidades del Pacífico:

“El Pacífico, dicen los especialistas, es un mundo por descubrir. De igual manera sucede con su música. Es una alternativa para las mismas orquestas del Valle del Cauca y del País, que requieren de una propuesta para salir del marco de la balada-salsa, para renovar su repertorio, investigar sus raíces y crear una nueva sonoridad más allá de la reproducción folclórica” (Valverde, 1997a, p.3)

A pesar de esta posición, durante varios años el festival no tuvo sino un escaso cubrimiento en los medios de comunicación nacionales. De hecho, al finalizar la primera versión, Umberto Valverde, uno de los jurados y director de la Revista *La Palabra* de la Universidad del Valle, se quejaba así del comportamiento de los medios:

“Lamentable que otros medios, sobre todo los nacionales, mantengan este desprecio por las manifestaciones culturales del Pacífico. Más que menosprecio, esa discriminación. Es el desinterés de la supuesta actitud *metropolitana* sobre los eventos que consideran provincianos, a los cuales ni siquiera con invitación especial dignan asistir. Es la hegemonía de la costa norte en las manifestaciones musicales que privilegian en la televisión nacional y en las casas disqueras. Es la explotación fácil del vallenato. Sin embargo, *la única vertiente musical que puede oponerse a la hegemonía de la música cubana dentro de la música latina bailable es la del Pacífico*. Ahí está, intacta en sus raíces y sus instrumentos” (Valverde, 1997b. p.2, cursivas añadidas).

Sin embargo, doce años después, el mismo Valverde se sorprendería de ver el enorme impacto que el festival ha tenido a nivel nacional y las profundas transformaciones que ha producido en la música del Pacífico. El “Petronio”, como es llamado familiarmente por el público, se ha realizado todos los años desde 1997 en el segundo o tercer fin de semana del mes de agosto. Las primeras once versiones se hicieron en el Teatro al Aire Libre los

Cristales, de la ciudad de Cali, y la última versión se hizo en la Plaza de toros Cañaveralejo, en la misma ciudad. No se puede decir que esta música haya logrado sustituir a la música afrocubana en el lugar hegemónico de la música latina bailable, pero es claro que, a raíz del festival, ha sido proyectada a unos niveles que eran inimaginables hace tan sólo unos años. Esto se puede ver, tanto en la difusión del festival como en el reconocimiento de las agrupaciones. Los grupos de marimba que concursaron en 1997, por ejemplo eran desconocidos por el público negro, no poseían ninguna grabación propia y tenían muy pocas posibilidades de tocar en otros escenarios fuera de sus poblaciones de origen. Por el contrario, los concursantes de 2008 en la misma categoría son grupos que tienen un amplio reconocimiento entre la audiencia, han realizado grabaciones en estudio, han realizado giras y han asistido a festivales por fuera de Colombia. Así mismo, en las últimas versiones el festival ha contado con un amplio cubrimiento de medios de comunicación nacionales.

Hoy en día, el Petronio es el punto de referencia obligado para cualquier persona que quiera aproximarse a la música del Pacífico (norte o sur). Esto es así al punto de que absolutamente todas las personas con las que he interactuado para obtener información sobre la música del sur del Pacífico han estado presentes en por lo menos una versión del Petronio. Obviamente esto ha producido un impacto sobre el sonido de la música del sur del Pacífico y sobre sus usos. Los cambios que ha impulsado el festival en la percepción sobre la música y la cultura de la región son tantos y tan variados que no resulta nada fácil hacer un listado. Sin embargo, voy a tratar de referirme a los puntos más importantes clasificándolos en dos grandes áreas: los cambios a nivel de identidad y los cambios en la música.

Los cambios a nivel de identidad tienen que ver principalmente con el hecho de que, desde su creación, el “Petronio” se ha convertido en el principal punto de encuentro de los inmigrantes del Pacífico radicados en la ciudad de Cali. El festival no solamente ha ofrecido un espacio para la reproducción de muchas de las manifestaciones culturales de las poblaciones del Pacífico, sino que ha contribuido a crear una identidad común entre personas provenientes de lugares muy distintos, con una gran variedad de tradiciones musicales, que poco a poco han ido conformando un complejo cultural más o menos

unificado, o que por lo menos se presenta como tal en el contexto del festival. En resumen, el Petronio ha conseguido hacer realidad lo que en el Festival del Currulao algunos vislumbraban como un sueño: unir a la gente del Pacífico alrededor de su cultura y su música. Esto ha generado una serie de transformaciones en las representaciones sobre la música del sur del Pacífico, que ha pasado de ser un conjunto de manifestaciones culturales dispersas, a ser vista como el principal sello característico de una gran comunidad imaginada, cuyo centro se ubica ahora en Cali. Este proceso ha ido de la mano con la creación de una nueva “identidad del Pacífico”, cada vez más urbana, pero caracterizada por una alusión permanente a los imaginarios de lo rural; cada vez más “pacífica” en oposición a la difícil situación de violencia que se ha vivido en la región y cada vez más en diálogo con lo global, como un intento por superar los imaginarios que marcaron esta zona durante décadas como la más aislada y atrasada del país.

Ahora bien, esta identidad regional que en el festival se muestra como un gran logro de voluntades colectivas, no está exenta de discusiones ya que, a diferencia de la identidad que se construyó alrededor del Festival del Currulao, esta es una identidad producida en Cali, organizada por blancos del interior y dirigida a los negros del Pacífico. Esta crítica se siente en el siguiente comentario que hace la cantaora guapireña Benigna Solís

No, no me interesa participar en el Petronio. El día que el Petronio Álvarez me diga a mí qué le ofrece a los negros del Pacífico, ese día yo participo en el Petronio Álvarez, y con eso le digo todo. Porque es que el Petronio Álvarez no puede ser un poco de negros, todos los años viniendo aquí y a poner a saltar a un poco de blancos aquí, eso no puede ser el Petronio Álvarez. El Petronio Álvarez no puede ser un festival, que es el festival más importante del suroccidente del país en este momento, para que ciertas personas de la ciudad de Cali vivan bien y el resto de los negros qué. Y ojalá eso quede grabado y lo publiquen. La comida que les dan a los señores que vienen es pésima. El alojamiento es jartísimo. No son animales, son personas, ellos son los protagonistas, la gente que viene al Petronio Álvarez, viene a aprender de ellos, son ellos los que tienen todo que dar, porque el público y la gente que viene de Bogotá y de diferentes partes de las ciudades de Colombia no les van a enseñar nada, entonces como tal hay que tratarlos bien. (2007).

En efecto, las condiciones de hospedaje de los participantes del festival son muy precarias y el festival no desarrolla ninguna acción que busque generar un impacto directo en las poblaciones. Por el contrario, los músicos que desean participar, deben ensayar duramente, reunir dinero de donde puedan para desplazarse hacia Cali, faltar a sus trabajos para llegar con tiempo al festival, y presentarse aunque sepan que hay pocas posibilidades de ganar.

Estas críticas se han hecho desde hace tiempo a la organización, pero la intención original se sigue haciendo evidente, por ejemplo, en los objetivos de la décimo-segunda versión del festival realizada en 2008. Estos eran:

- 1.- Ofrecer a los compositores, músicos e intérpretes de la música del Pacífico la oportunidad de dar a conocer sus trabajos en el ámbito cultural y artístico de Colombia y del exterior.
- 2.- Fomentar los procesos de preservación, conservación y transformación de la música vernácula del Pacífico, acordes con las nuevas sensibilidades y desarrollos de la música popular en el ámbito nacional e internacional.
- 3.- Convertir la ciudad de Santiago de Cali en el centro de investigación y difusión de la música del Pacífico.
- 4.- Brindar desde Santiago de Cali un gran evento cultural de carácter popular que sirva como fuente de atracción a visitantes y genere nuevos desarrollos empresariales y turísticos.
- 5.- Incentivar el interés de músicos, compositores, productores, intérpretes e investigadores en el estudio e interpretación del pacífico. (Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, 2008)

Como se puede ver, el festival sigue estando centrado en Cali y en los usos que se le pueda dar a la música desde Cali. La relación con los músicos del Pacífico se presenta simplemente en términos de una “oportunidad” que se les da a estos para mostrar su trabajo. Esto no es solamente un asunto de redacción. El Festival no adelanta ninguna acción encaminada directamente a fortalecer las prácticas musicales locales y por el contrario espera que, de alguna manera, los músicos aprovechen el espacio que les abren para darse a conocer y probablemente para insertarse en circuitos comerciales. Lo que desconoce esta visión es que en la gran mayoría de los casos, las posibilidades económicas y de auto-agenciamiento de los músicos rurales se agotan en conseguir la forma de participar en el festival. Por esta razón, las ruedas de negocios que se han organizado en las últimas versiones – precisamente con el objetivo de facilitar el contacto de los músicos con representantes de disqueras – han sido aprovechadas principalmente por grupos de Bogotá.

A pesar de estas condiciones, el festival siempre es recibido con mucha expectativa por los negros del Pacífico residentes en Cali, debido a que es el único espacio en el que pueden encontrarse masivamente alrededor de elementos comunes, en una ciudad que ha tenido una larga historia de discriminación racial. Esto ha creado un efecto de romantización del lugar de origen, similar a la romantización de África que Hall describe para algunos pueblos de la diáspora negra (2003b). Los asistentes al festival vibran cuando oyen mencionar los nombres de sus poblaciones y salen de allí absolutamente convencidos de

que no hay nada mejor que el Pacífico y su cultura, a pesar de que las condiciones de vida en las poblaciones y ríos del Pacífico siguen siendo unas de las más difíciles en el país y a pesar de que el conflicto armado sigue teniendo repercusiones en la región. El festival logra crear una imagen suficientemente positiva, que les permita a los inmigrantes del Pacífico radicados en Cali, reconciliarse con su origen. No importa que el festival haya pasado casi desapercibido para la población blanca caleña durante años, o que incluso haya tenido que cambiar de sede por las quejas que presentaron los residentes blancos de los barrios aledaños al Teatro Los Cristales. Para los negros del Pacífico, el Petronio es una cita obligatoria en la que ven en escena una cultura propia de la que pueden enorgullecerse. Sin embargo la identidad que se ha construido alrededor del Petronio se puede ver como una identidad de inmigrantes. No es, en todo caso, la misma identidad que vive un timbiquireño que nunca ha salido de Timbiquí, porque la identidad generada en el Petronio se nutre de los elementos comunes que tienen los inmigrantes radicados en Cali y de las mismas transformaciones que se han producido a raíz del festival.

Por otro lado, además de la construcción de un nuevo relato identitario dirigido a los inmigrantes, el festival ha introducido, o ha ayudado a acelerar varios cambios de importancia en las prácticas musicales del sur del Pacífico. Algunos de ellos se habían venido configurando desde el Festival del Currulao, pero otros surgen a partir del Petronio. Los cambios más visibles son:

1) La delimitación del formato del conjunto de marimba como sinónimo de la música del sur del Pacífico. A pesar de que en algunas poblaciones como en Tumaco o en Esmeraldas (Ecuador) se utilizan distintas configuraciones del conjunto de marimba, el festival ha establecido un formato estándar para todos los grupos: “Un cununo macho, un cununo hembra, un bombo macho, un bombo hembra, guasas, cantadoras (cantoras-es) (hasta 4), 1 marimba tradicional de chonta del Pacífico colombiano, interpretada por uno o dos marimberos” (Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, 2008). Esto ha llevado a que los grupos de Tumaco tengan en escena a dos bomberos que hacen exactamente el mismo patrón, produciendo un sonido que de todos modos se diferencia de grupos en los que hay bombo arrullador y bombo golpeador. Adicionalmente esta

delimitación excluye géneros como los alabaos o los cantos de boga, que son exclusivamente vocales.

2) la imposición de un estándar para la duración de las canciones. Según las reglas del festival, debido a su presentación en escena y a las transmisiones en vivo por televisión, las canciones deben durar entre 3 y 5 minutos. Esto ha hecho que se delimite la forma de las canciones a través del uso de cortes y contrastes planeados de antemano. De hecho, el concepto mismo de “arreglo” parece haber incursionado en la música del sur del Pacífico a partir de esta delimitación temporal. Antes de los festivales, una canción podía durar diez o quince minutos y nadie sabía en qué momento podía acabar. Normalmente, en el contexto de una parranda o *baile de marimba*, el marimbero o una cantaora empezaban haciendo un llamado vocal, eran seguidos por el resto del conjunto y la voz líder decidía cuando llegar al coro o cuando terminar. Un gran porcentaje de la letra podía ser improvisada, especialmente al llegar al coro que es de carácter responsorial, y estas secciones de pregunta respuesta podían durar más de cinco minutos sin hacer ningún cambio en la forma. Sin embargo, a partir del Petronio los grupos saben exactamente y con anticipación qué cortes hacer, cuántas veces se debe hacer cada coro e incluso cuántos compases debe durar el solo de marimba. El impacto de esta transformación es significativo pues hace que la música deje de ser una circunstancia que acompaña la vida cotidiana, una “ocupación necesaria como cualquier otra”, como la definía despectivamente José María Samper (1878), y pase a ser algo más parecido a la obra acabada de la música urbana occidental.

3) Las improvisaciones en la marimba y la introducción del virtuosismo. Según la mayoría de marimberos, incluyendo a los maestros de mayor edad, el toque de la marimba tiene tres posibilidades: el bordón, que es un patrón rítmico que se toca en el registro grave prácticamente sin modificaciones durante toda la canción y que da la base armónica; la requinta que es el patrón que se toca en el registro agudo y cuya principal función es acompañar rítmicamente a las voces; y las revueltas, que son los adornos que cumplen la función de generar algo de contraste y jalonar las aceleraciones de tempo que casi invariablemente se producen en los géneros de subdivisión ternaria como currulao o juga. Antes del Petronio, las revueltas eran administradas por el marimbero de forma muy

cuidadosa y ocurrían simultáneamente con los coros. Sin embargo, desde la primera versión del Petronio se estableció un premio al mejor intérprete de marimba y esto ha llevado a que en las canciones se abran espacios para que la marimba improvise sola, sin sonar al tiempo con las voces, de manera que el marimbero pueda mostrar al jurado su habilidad con el instrumento. El protagonismo de la marimba, impulsado por el festival, también ha llevado a que algunos géneros que normalmente se hacían con sólo voces y percusión tengan presencia de marimba. En este punto cabe preguntarse, ¿por qué razón los organizadores del festival decidieron otorgar un premio al mejor marimbero y no a la mejor cantaora o al mejor cununero? Es importante aclarar que la noción de virtuosismo instrumental es algo que se construye en Europa durante el siglo XIX y tanto el virtuosismo como la idea de la música como ciencia parecen confluir en la idea de presentar un espectáculo de alto nivel que valore la música de marimba en los imaginarios occidentales de las ciudades del interior. Para los organizadores es muy conveniente que haya una competencia-espectáculo entre músicos virtuosos. Esto se podría hacer con los instrumentos de percusión o con la voz. Pero la marimba, al ser el único instrumento armónico del conjunto, es el que más fácilmente se puede presentar como algo complejo y “sofisticado”. Así, es posible observar en muchos comentarios de prensa que uno de los argumentos que más se han usado para revalorizar la música del sur del Pacífico es el de la complejidad de la interpretación de la marimba. Y este argumento ha sido principalmente impulsado por uno de los primeros marimberos que fue reconocido como “virtuoso”: el maestro José Antonio Torres “Gualajo”. Cabe aclarar que Gualajo empezó a improvisar y a hacer solos de marimba desde mucho antes de la creación del Petronio, pero el uso generalizado de las improvisaciones, así como los reconocimientos a marimberos virtuosos, se da claramente a partir de este festival.

4) La adopción de recursos para “prender” al público. A lo largo de las diferentes versiones los grupos han identificado que el apoyo del público es de vital importancia para aumentar las posibilidades de triunfo. Por eso se han desarrollado recursos musicales que tienen un efecto inmediato en la audiencia. Uno de los más comunes consiste en iniciar con un bunde (género binario lento, con subdivisión binaria), hacer un corte de bombo e iniciar el coro en ritmo de currulao tras un llamado de la voz líder. Esta transición formal era escasa si no

impensable en contextos rurales en los que el currulao sirve para las fiestas y el bunde se toca en chigualos (velorios de niños) o en otros contextos de carácter religioso. De hecho, en las últimas versiones se ha vuelto normal cantar alabaos como introducciones a currulaos o jugas. Esto contrasta fuertemente con el temor que algunas cantaoras de edad manifiestan al tener que cantar alabaos sin que haya muerto nadie. *Eso es llamar a la muerte porque si*, dicen. Claramente hay una relocalización de la función de la música, que ya no gira alrededor de las prácticas cotidianas, sino que se enfoca en interpelar a un público y a un jurado.

5) La composición de canciones originales con letras provocadoras. Por exigencia del concurso, todos los grupos deben presentar al menos una canción inédita. Esto de por sí es toda una innovación, ya que la mayoría de canciones en el sur del Pacífico utilizan textos y melodías de procedencia anónima que se recombinan de diferentes formas según la situación particular en la que se interpreta la música. Sin embargo, la composición de canciones originales ha servido para estimular la competencia de los grupos que quieren llamar la atención del público. Por eso, la mayoría de los textos originales se refieren apasionadamente a temas que coinciden con las principales preocupaciones del público, como la corrupción de los políticos locales, la violencia del conflicto armado, los vacíos en el sistema de salud, o la escasa atención a la educación en la región por parte del estado. Algunas pocas se refieren a asuntos más privados, como las relaciones amorosas y muchas otras se refieren de manera general a la visión romántica del lugar de origen y el anhelo sincero de paz de la comunidad “pacífica” (Birenbaum, 2006).

7) El uso de marimbas temperadas e instrumentos eléctricos. Como señalé anteriormente, las marimbas solían hacerse de manera artesanal y la afinación en la construcción de las placas se definía “a oído”. Sin embargo, en los últimos diez años y de manera paralela con la generalización de los solos de marimba, se ha vuelto prácticamente una norma tocar con una marimba temperada. En el festival es muy difícil escuchar marimbas no temperadas, a no ser que se trate de marimberos reconocidos y de edad. Esto es apenas lógico si se tiene en cuenta que tanto el público como los músicos llevan ya varias generaciones escuchando música tonal, de afinación temperada a través de géneros comerciales como la salsa o la

balada pop, que han tenido una influencia enorme en el Pacífico. Así, los marimberos jóvenes guardan cierto respeto por los marimberos de edad que usan marimbas no temperadas, pero prefieren tocar en marimbas temperadas porque se identifican más con esta afinación y porque esto simplemente amplía sus posibilidades de obtener un premio. Al respecto, la investigadora Paloma Muñoz (2007) mencionaba:

La convocatoria del Festival del Petronio Álvarez dice: “pueden participar en el conjunto de marimba una o dos marimbas de chonta diatónica típica del Pacífico colombo ecuatoriano” esto es textual de la convocatoria del 2005 del Petronio y deja entrever uno de los referentes de una de las razones de las transformaciones musicales y culturales en Guapi, especialmente de los músicos. Esto ha generado cambios de comportamiento cultural y musical que los lleva a diferenciarse unos de otros ubicándolos entre los tradicionales y los que pertenecen a la música fusión. Es decir, los tradicionales interesados en rescatar los valores culturales de sus ancestros y que hablan con reclamo de un pasado que se les escapa día a día y afirma “que hay unos que les están blanqueando la música del Pacífico” dicen ellos. Y los otros los modernos, los jóvenes, los que quieren grabar y tener mejores oportunidades económicas adoptándose a los nuevos gustos musicales del consumo.

Por otro lado, los músicos han visto que los grupos con mayor éxito por fuera del festival son los que participan en la categoría libre y no en la categoría de conjunto de marimba. Este es el caso del Grupo Bahía, que a partir de su participación en varias versiones del Petronio logró un cierto reconocimiento que se tradujo en conciertos, ventas de discos y giras. Por esta razón algunos de los músicos que primero se presentan en la categoría de conjunto de marimba, introducen nuevos elementos como bajo eléctrico o batería y se presentan en la categoría libre. Incluso ha habido casos de grupos que usan computadores en el escenario para hacer fusiones entre música de marimba, rap y hip-hop. Así, aunque por un lado el festival delimita el formato instrumental para el conjunto de marimba, por otro lado abre nuevas posibilidades al permitir el uso de prácticamente cualquier recurso musical en la modalidad libre. Esto transmite la idea errónea de que la flexibilidad es una característica de la modernización musical, mientras las manifestaciones tradicionales corresponderían a esquemas rígidos.

6) La generalización de coreografías masivas. En las poblaciones del Pacífico es común bailar el currulao en pareja y con un pañuelo, al igual que en muchas otras danzas tradicionales del país. Sin embargo, la disposición del público en las graderías no permite hacer una danza en pareja con movimientos muy amplios. Por esa razón ya se ha vuelto estándar un cierto tipo de baile adaptado a las posibilidades de movimiento de la gente, que

consiste en mover el pañuelo en círculos con la mano derecha y mover los pies coincidiendo con cada tiempo del compás de 6/8. Este baile se hace de manera masiva y espontánea cuando se hace un corte para un cambio repentino de tempo, como los que mencioné anteriormente. Otro tipo de movimiento que se adapta a las graderías es el que hacen las mujeres sosteniendo el pañuelo estirado al frente, con las dos manos y en forma horizontal. Esto genera unas coreografías masivas que inciden en la apropiación de la música por parte del público en un contexto completamente distinto al del baile de marimba que se solía hacer en las poblaciones. Pero además estas coreografías tienen otra repercusión: son movimientos que pueden ser imitados fácilmente por el público blanco que se mezcla en la masa y experimenta una forma de vivir la música muy distinta a la de otros festivales o conciertos. En este sentido es muy interesante observar las graderías y presenciar este proceso de aprendizaje en el que, con el movimiento de su cuerpo una persona le dice a otra: “así es como se siente esta música”. Si el cuerpo determina la forma en que se le otorga sentido a la música, es evidente que en las graderías del festival están ocurriendo procesos de reconstrucción del sentido musical alrededor de la música de marimba y a partir de una fuerte experiencia colectiva.

Todas estas transformaciones han hecho que la música se vuelva mucho más comprensible, familiar y atractiva para oídos acostumbrados a las músicas urbanas occidentales. Esa puede ser una de las razones por las que el festival cada vez más, congrega a un buen número de estudiantes de música, especialmente de Bogotá, que están interesados en incluir algo de la música del sur del Pacífico dentro de sus propios proyectos. Al mismo tiempo, por el hecho de hablarle a una identidad cultural común de la gente del Pacífico, el festival permite que los asistentes se sumerjan de lleno en la abrumadora sensación de ser parte de una cultura negra. En otras palabras, la desaparición de algunas características de una música local y rural paradójicamente sirve para la construcción de una cultura musical negra masiva. Tal vez por esto, cada vez es menos extraño oír que los espectadores blancos del interior digan en forma despectiva: “¡cómo se ha llenado esto de blancos!”. Lo cierto es que desde hace años el Petronio es la puerta de entrada y el sitio privilegiado para empezar a aprender todo lo relacionado con la música del sur del Pacífico y, como se verá más

adelante, esto lo convierte en un nodo de primera importancia para la red que une a varios músicos bogotanos con esta música.

4.4. Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) y Ruta de la Marimba

El Plan Nacional de Música para la Convivencia es una continuación a mayor escala de los programas nacionales de Bandas y Coros que inició Colcultura en 1993 con el objetivo de fortalecer proyectos integrales de fomento musical en todo el territorio nacional. El plan está pensado en dos etapas: La primera abarcó de 2002 a 2006 y se centró en hacer un diseño concertado de la política con los principales actores del medio musical. Según la información publicada en la página del Ministerio de Cultura, dentro de esta fase se realizó un ciclo básico de “Formación de Formadores” con cobertura a todo el país, en torno a las prácticas colectivas de bandas, coros, orquestas y músicas tradicionales de las regiones y se implementó un “Proyecto Editorial” para fundamentar la educación musical en los municipios. La segunda etapa es la que va de 2006 a 2010 y busca consolidar las escuelas de formación musical en todos los municipios y favorecer la articulación entre diferentes actores de la actividad musical (Plan Nacional de Música para la Convivencia).

El plan está organizado alrededor de siete componentes: formación, dotación e infraestructura, información e investigación, circulación, creación, emprendimiento y gestión. De estos, sin duda el más activo y el que concentra la mayor cantidad de esfuerzos es el componente de formación, que a su vez está subdividido en cinco áreas: formación a jóvenes instrumentistas, formación vocal-coral, formación en músicas tradicionales, formación orquestal y profesionalización de artistas. De estas áreas, una de las más activas es la de formación en músicas tradicionales, que divide al país en once ejes. Uno de los ejes es el del sur del Pacífico colombiano. Aunque el plan está en funcionamiento desde 2002, en los últimos años ha cobrado una especial relevancia su relación con la música del sur del Pacífico debido la convergencia de varios factores.

En primer lugar el Festival Petronio Álvarez llamó la atención a nivel nacional sobre una música que era prácticamente desconocida en el resto del país y esto sirvió a su vez para

evidenciar el fuerte descenso de las prácticas musicales “tradicionales” que había en la región. Según varios informantes, entre las décadas de los setenta y noventa se vivió una notoria disminución en el número de personas que tocaban instrumentos como marimba, bombos y cununos, y esto se dio paralelamente con la entrada en la región de los medios masivos de comunicación. Si bien poblaciones como Buenaventura o Tumaco habían estado expuestas desde mucho antes a la influencia de otras músicas, en sitios como Guapi esto se sintió con fuerza especialmente a partir de la llegada de radios de transistor y reproductores portátiles de música en estas décadas. Esto contribuyó a que los niños y jóvenes se interesaran más en géneros como la salsa que en el currulao. La falta de prácticas y procesos de aprendizaje continuos fue un problema real que llegó a poner la música de marimba en peligro de desaparición en algunas poblaciones. En palabras del maestro guapireño Héctor Sánchez (2007): “En 1998 las agrupaciones carecían de marimberos se hacía Bunde y Juga pero con el Currulao había problemas porque no estaba Silvino [Mina] o algunos de los Torres que pudieran cantar y tocar, entonces era un gran problema, entonces en las grandes presentaciones musicales eran cantidades de grupos pero siempre el mismo marimbero, entonces esa fue una problemática”

De manera similar, Ever Peña, de El Charco, Nariño relata que, “Nosotros en la población solo habíamos identificado un Marimbero un señor de nombre Cebeliano Núñez y era el último marimbero del Charco y para completar el señor era tartamudo y eso complicaba más obviamente el proceso de enseñanza aprendizaje entonces ¿qué hacer?, pocos niños le entendían” (2007).

Además del desinterés por parte de los jóvenes y la falta de continuidad en los procesos de tradición oral que esto generaba, otro de los elementos que incidió en el descenso de las prácticas musicales fue el de la acción de las iglesias protestantes. El mismo Ever Peña señalaba específicamente que: “uno de los factores en la pérdida de estas prácticas musicales es que los grupos cristianos no católicos no la aceptaban en su congregación y la veían con recelo entonces las personas que estaban en estos grupos dejaban las prácticas de la música tradicional, le decían mundano” (2007).

Esta situación coincidía sin embargo con el renovado interés en estas músicas por parte de diferentes actores externos, pero también de músicos de la región como Hugo Candelario González y Héctor Sánchez. Estos dos personajes en particular han mostrado un marcado interés por impulsar los procesos de enseñanza-aprendizaje en la región, pero, a diferencia de los fundadores del Festival del Currulao, ambos parecen estar alejados de la idea de “rescatar” a la música folclórica o de tratarla como una esencia inmutable. Por el contrario, el siguiente comentario de Héctor Sánchez arroja bastantes luces sobre esta postura:

Las músicas deben aprenderse de la manera tradicional y las escuelas deben proporcionar esos ambientes como en el Chocó las fiestas que es el sitio donde se aprenden las músicas tradicionales, las cuales en ocasiones se aprenden primero bailando, no es el propósito crear conservatorios ni trasladar el conservatorio a las escuelas, además el programa genera unión del pueblo, de los padres de familias con las escuelas. La escuela tradicional no tiene un sentido conservadorista no se va a rescatar el folclor ni que el folclor se mantenga, es partir de que las practicas se mantengan pero teniendo en cuenta que esas prácticas cambian, sencillamente las prácticas tradicionales se van amoldando a la situación incluso van cambiando de acuerdo a la escena local (2007).

Héctor Sánchez es la persona que ha asumido los procesos de formación en músicas tradicionales en la Casa de la Cultura de Guapi. Desde esta posición ha formado ya a un buen número músicos interesados en darle vida a la música de marimba. Como se puede ver, su aproximación se conecta directamente con los postulados del Plan Nacional de Música para la Convivencia, pero también se conecta con la influencia transformadora que el festival Petronio Álvarez ha tenido sobre la música del sur del Pacífico. Por esa razón, cuando me refiera más adelante a la red de Guapi trataré al maestro Sánchez y su trabajo como un nodo de especial relevancia para la red que conecta a Guapi con los músicos de Bogotá.

Por otro lado, Hugo Candelario González es un músico guapireño que se formó desde muy pequeño en la música tradicional y estudió música formalmente en sitios como el Conservatorio Antonio María Valencia y la Escuela de Música de la Universidad del Valle en Cali. González es amigo personal de la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, y esta cercanía ha servido para que la música del sur del Pacífico ocupe un lugar de especial relevancia en la agenda del Ministerio, estando cobijada por las políticas del PNMC¹.

¹ Moreno es la primera mujer negra en llegar al gabinete de ministros y fue nombrada por el Presidente Uribe en mayo de 2007 en una jugada que fue interpretada por muchos como un mensaje al “black caucus” del congreso de los Estados Unidos con miras a pedir su apoyo para la aprobación del Tratado de Libre Comercio con ese país. Sobre las circunstancias que rodearon este nombramiento ver el artículo “¡Póngale color!”

Como consecuencia, uno de los resultados de esta red de conexiones es el lanzamiento del programa Ruta de la Marimba.

La Ruta de la Marimba es un plan de acción para 14 municipios de Nariño, Cauca y Valle del Cauca, encaminado a “potenciar el conocimiento de las tradiciones musicales del Pacífico como parte integral de la cultura, teniendo en cuenta la música tradicional como elemento articulado a procesos de dimensión simbólica, espiritual y ecosistémica” (Sevilla, 2008, p.1). Aunque este plan hace parte del PNMC, tiene sólo tres componentes: formación, investigación y gestión. En el año 2009, el plan se encuentra todavía en una etapa inicial, pero ya ha reunido a un número de investigadores sobre la música del sur del Pacífico con el fin de elaborar unos lineamientos que orienten las actividades investigativas.

En cuanto al componente de formación, éste se ha venido elaborando con la participación de formadores y gestores como el mencionado Héctor Sánchez o como Héctor Tascón, de la Universidad del Valle. Éste último, se ha dedicado a trabajar sobre herramientas que permitan recoger las experiencias propias de los músicos de la región y plasmarlos en un ordenamiento pedagógico que no requiera de conocimientos previos en gramática musical. En palabras de Tascón:

Hemos diseñado unas estrategias y unas herramientas para que el músico no caiga en eso del pentagrama sino que con base en desarrollos que ellos han tenido ya propios estructuren una escritura de alguna manera, los músicos tradicionales hablan de términos ellos dicen: “profe esta canción está a dos compases o a dos tiempos” refiriéndose a que el cambio armónico se realiza a cada dos tiempos o un compás o sea, hay una resignificación de lo que significa compás pero ahí está un concepto. Por qué entonces no aprovechar esos conceptos que están claros para ellos Y mirar cómo los ayudamos a que eso se convierta en una herramienta no solamente oral sino también escrita porque ellos mismos lo solicitan (2007).

Como resultado de este trabajo, hace unos meses Héctor Tascón publicó el método *OIO* para el aprendizaje de la marimba de chonta. El nombre hace referencia a una convención que se usa para identificar las tablas que hacen parte de la función de tónica y las que hacen parte de la dominante en la marimba. Este método está principalmente dirigido a la facilitar los procesos de enseñanza en las poblaciones del Pacífico, pero en palabras del mismo

Tascón: “La invitación es que la gente se anime, que venga, que la marimba se puede tocar que uno se puede apropiarse de ella y la idea es que todo el que venga a los talleres pues salga tocando la marimba y no solamente se lleve la fiesta sino que se lleve esa música en el interior”¹ (Tascón , 2008). Esta afirmación espontánea deja ver un objetivo importante que subyace detrás del PNMC y de la Ruta de la Marimba y es el de que la música de marimba empiece a ser vista por los colombianos como parte de su patrimonio, como una riqueza cultural que le pertenece a todos. Lo anterior, claro está, presenta problemas en un momento en que esta música es abiertamente vista por todos los actores como un recurso de explotación. En palabras de Libardo Córdoba, de la Universidad del Pacífico, “Las músicas tradicionales se han convertido hoy a nivel mundial en insumos en parte importante de las culturas y ya no se ven como subdesarrolladas, entonces los arreglistas y compositores recurren a ellas y es importante mantenerlas vivas porque representan realidades históricas de las comunidades. Son bancos genéticos para el desarrollo de las músicas” (Córdoba 2007).

4.5. Festival de la Marimba

Hasta este punto he descrito varios eventos que muestran conexiones entre sí y que han marcado una trayectoria de cambio acelerado para la música del sur del Pacífico en los últimos cuarenta años: Peregoyo y su combo Vacaná, el Festival del Currulao en Tumaco, el Festival Petronio Álvarez de Música del Pacífico, el PNMC y el plan Ruta de la Marimba. El último acontecimiento que se une a esta trayectoria es la creación del Festival de la Marimba en el marco de la Feria de Cali, por una iniciativa de Nino Caicedo, Secretario de Cultura y Turismo del Departamento del Valle del Cauca. Caicedo nació en Quibdó, pero ha residido en ciudades como Bogotá y Cali, y es reconocido como compositor de muchos de los éxitos de la Orquesta *Guayacán*. A continuación transcribo el objetivo del Festival de la Marimba según escribe el mismo Caicedo en su libro *El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico*:

Debido a la didáctica del festival, poder lograr que la población mestiza colombiana conozca el aporte cultural del hombre negro habitante del Pacífico colombiano y con este aporte se concientice del

¹ Video de Héctor Tascón explicando su método OIO en relación con el Festival de la Marimba realizado en Cali en diciembre de 2008.

beneficio que ha recibido la humanidad de esa cultura, y de esta manera aprenda que es parte de una región pluricultural y multiétnica y que por lo tanto debemos aprender a convivir en paz, respetando los valores de cada uno de los grupos étnicos de la región, con el objeto de convertir a Colombia en un país más prospectivo con líderes capaces de dirigirlo en paz y justicia para todos.

Por otro lado, este festival debe servir para que la población negra de origen ciudadano conozca sus raíces, el aporte cultural de sus abuelos y aprenda lo que significa ser negro culturalmente hablando.

Es el currulao en el Pacífico lo que el vallenato en el Caribe. Y el acordeón para el Caribe lo que la marimba para el Pacífico. Y el FESTIVAL DE LA MARIMBA es el certamen llamado a ser la actividad más importante del Pacífico en Colombia (2008, p.10).

Como se puede ver, el objetivo del Festival se basa en varios supuestos: En primer lugar, asume que la conciencia de la diversidad cultural y étnica se puede lograr a través del conocimiento de los aportes culturales del hombre negro, y que esta conciencia es necesaria para que la población mestiza colombiana respete los valores de los grupos étnicos, aprenda a convivir en paz y convierta a Colombia en un país justo y pacífico. Este primer párrafo exhibe claramente el espíritu optimista del multiculturalismo pero desconoce que la sola exposición a las manifestaciones culturales no garantiza que la “población mestiza” reconozca en ellas algún “beneficio” para la humanidad, o simplemente aprenda a convivir en paz. En este sentido, y sin desconocer las consecuencias positivas que puede tener para un mestizo el contacto con la música del Pacífico, el primer objetivo del festival parece algo sobredimensionado. Sin embargo, es claro que este festival, a diferencia del Petronio Álvarez, está más dirigido a cumplir una función de divulgación de la música de marimba entre la población urbana, blanca y mestiza. De ahí que se haya escogido como el marco para el festival la Feria de Cali, que es la fiesta más popular del suroccidente del país en todo el año.

En segundo lugar, llama la atención la idea de que ser negro “culturalmente hablando” implica conocer, e incluso practicar, las tradiciones rurales de los abuelos. En el comentario de Caicedo se puede vislumbrar una crítica a los negros ciudadanos que ejercen un consumo cultural sin distinción de raza. Para Caicedo es importante que los negros exhiban unas características culturales claramente identificables como negras, y para él, el mejor sinónimo de lo negro son las tradiciones musicales más rurales del Pacífico es decir, la música de marimba. Por otro lado, desde el título del festival se acentúa el protagonismo de la marimba y se profundiza la exclusión de músicas igualmente negras y rurales de la región, que no hacen uso de este instrumento.

Pero lo más llamativo de este párrafo es la comparación final que se hace entre la marimba en el Pacífico y el acordeón en el Caribe. El vallenato no es la única música de la costa Atlántica colombiana, pero definitivamente es la más difundida, la que se ha acercado más a “lo popular”, sin dejar de ser considerada totalmente como una manifestación tradicional, la que ha alcanzado mayores niveles de mediación técnica y mediática y la que tiene un festival de impacto nacional. Caicedo hubiera podido hacer una comparación directa entre la marimba y las gaitas, que son representativas del folclor Caribe y que también tienen un festival propio¹, pero eligió al acordeón en una clara manifestación de lo que se busca a futuro con la marimba: convertirla en una expresión popular, con amplias posibilidades comerciales y que se constituya en el referente negro por excelencia para la gente mestiza de todo el país, incluso por encima de formatos como la chirimía, que es común en el norte del Pacífico (de donde es oriundo Nino Caicedo).

Por otro lado, así como en el Festival de la Leyenda Vallenata se escoge cada año un Rey Vallenato, el Festival de la Marimba ideado por Nino Caicedo escoge un Rey de la Marimba. Una de las motivaciones para esta decisión es dar un estímulo a los marimberos jóvenes para fomentar una tradición musical que estuvo a punto de desaparecer en muchos pueblos de la región. Pero al mismo tiempo se busca que alrededor de la figura del Rey de la marimba se cree toda una mitificación que ayude a mercadear esta música en el resto del país, tal y como ha ocurrido con los reyes vallenatos, que se han convertido en impulsores de toda una industria musical con altos niveles de ventas. Ahora bien, la premiación del rey de la marimba se dificulta por el hecho de que la marimba era normalmente un instrumento acompañante y sólo hasta hace unos pocos años se ha empezado a usar para exhibiciones de virtuosismo. En las grabaciones más tempranas disponibles es casi imposible escuchar un solo de marimba, ya que ésta siempre está sirviendo como soporte armónico para las voces, que son las que tienen todo el protagonismo. Sin embargo en los últimos años se ha vuelto común que la marimba improvise y se destaque en el conjunto. Como ya mencioné, esta es una transformación que ha sido impulsada principalmente por José Antonio Torres “Gualajo”, quien hoy en día, paradójicamente, es considerado uno de los marimberos más tradicionales.

¹ Me refiero al Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene, que se realiza en el mes de octubre en Ovejas, Sucre.

Lo cierto es que, así como en el Festival de la Leyenda Vallenata el Rey vallenato se escoge por su interpretación de varios aires (paseo, merengue, son, puya), para la escogencia del Rey de la Marimba se establecieron unos aires de la música del sur del Pacífico. Según Caicedo: “Quien desee ser el Rey de la Marimba deberá salir adelante inmediatamente termine la participación de su grupo y por indicación del jurado ejecutar uno de los siguientes ritmos: Jaga de Arrullo, Currulao, Patacoré, Pango, Berejú, Bunde” (2008, p. 14). El problema que tiene esta decisión es que muy poca gente en la región, incluyendo a músicos de mayor edad, tiene clara la diferencia musical entre un patacoré y un berejú, o entre un berejú y un pango. El marimbero guapireño Ferney Segura (2009) comentaba hace poco en relación con este tema que:

No sé, cada quien tiene su manera de tocar, cada quien le da el nombre como le parezca. Por ejemplo el maestro Gualajo, pues eso es lo que yo he visto, que de acuerdo a la melodía ... de acuerdo a la melodía de la canción dice “No, eso es pango”, sí me entiende?, o “eso es berejú”. Entonces yo digo, me toco un berejú y después otra canción y dice que eso es otro berejú y son distintas, sí me entiende?. Él... él... lo que yo he visto es cosas como que no hay una base que diferencia una base general en él, que diga “esto es pango”, así sea cualquier canción, es decir, sí me entiende?

Lo que se puede observar al hacer un análisis de las características musicales es que, del listado anterior de “ritmos”, el único que tiene una organización rítmica diferenciada y característica es el bunde, que es binario con subdivisión binaria. Todos los demás tienen subdivisión ternaria (6/8) y utilizan los mismos patrones rítmicos en la percusión, e incluso unas velocidades similares. Es decir, las diferencias entre estos aires no dependen de características rítmicas sino de elementos mucho más sutiles y que no gozan de un acuerdo – así sea tácito – entre los intérpretes. Algunas de las pocas diferencias compartidas entre los músicos de la región son 1) que los cambios armónicos en la juga son cada dos o más compases (en el currulao el cambio es cada compás), 2) que la juga es un poco más rápida que el bambuco viejo o currulao, y 3) que el patacoré es más rápido que todos los demás. Sin embargo, estas diferencias en velocidad son bastante relativas teniendo en cuenta que entre el principio y el final de cualquier canción hay generalmente una fuerte aceleración en el tempo. Otras diferencias se encuentran en los patrones melódicos y en el uso de ciertas

palabras en la letra de la canción (como “berejú” o “pango”) e incluso en condiciones como la coreografía, como en el caso del currulao corona¹.

Por todas estas razones es supremamente dicente que el eslogan escogido para la primera versión del festival de la Marimba – en la que por cierto José Antonio Torres fue coronado como Rey de la Marimba – sea: “Una cosa es pango y otra patacoré”. Con esto lo que el festival pretende es mostrar que ésta es una tradición musical viva, diversa, con raíces profundas en el tiempo y que debe ser más conocida por el resto de Colombia. No importa que para esto sea necesario empezar a definir como géneros lo que antes eran simplemente canciones o formas de tocar con amplias diferencias entre un pueblo y otro.

¹ Según han comentado en varias ocasiones Francisco y Genaro Torres, el currulao corona no es un tipo de música, sino una danza en la que los bailarines hacen la forma de una corona. Sin embargo, muchos se refieren al currulao corona como si fuera un género con características musicales definidas.

5. La red-actor de Guapi

¡Le tiramos al currulao hora y media! Pero cuando bajé de ahí me temblaba todita, de los nervios. Y después no canté más currulao ese día, pero ya lo tenía acá (se muestra el oído) y acá (se muestra el corazón). Y me nacía, porque esto, estas cuestiones del folclor, eso viene de sangre. Y después de eso, empecé a cantar los arrullos. Empezamos a cantar, y llegaron un poco de blancas a bailar, porque eso estaba lleno. Pero vea, esa gente se moría bailando. Y seguí cantando, hasta ahora. (Portocarrero, 2007)¹.

Según la página web oficial del municipio de Guapi, esta población fue fundada en 1772 por el español Manuel de Valverde, en un sitio habitado por los indígenas Guapi, conocido como “el firme del barro” (Sitio oficial de Guapi, 2009). Esto es relevante teniendo en cuenta que los asentamientos humanos en la mayor parte del Pacífico sur se distribuyen en la orillas de los ríos. Los cursos de agua cambian frecuentemente y las inundaciones son algo normal debido a la alta pluviosidad. Por eso es difícil encontrar un terreno firme lo suficientemente grande como para construir una población. Guapi tiene una cabecera municipal relativamente grande en comparación con otras poblaciones de la región y queda muy cerca de la desembocadura del río Guapi en el océano Pacífico, lo cual facilita el acceso por vía marítima desde Buenaventura. No hay actualmente un acceso terrestre que conecte a Guapi con el interior del país, aunque se sabe que hubo trochas entre Guapi y Popayán que se utilizaban durante los siglos XVIII y XIX, es decir en la época de extracción minera basada en la esclavitud (Sevilla et al., 2008, p.11-12).

A pesar de tener uno de los cascos urbanos más importantes de la región, Guapi no ha tenido tanta influencia de las ciudades del interior o del extranjero como Tumaco. En muchos sentidos, la vida en Guapi se asemeja más a la de los asentamientos ribereños que organizan su espacio entre el río y el monte. En los asentamientos ribereños el río es donde se realizan los intercambios, donde se lava la ropa, donde juegan los niños, etc. En oposición, la selva o el monte, es visto como un lugar peligroso, lleno de espíritus y

¹ Cantaora guapireña, refiriéndose a la primera vez que su papá le pidió que cantara un currulao.

visiones y en el que sólo se adentran los hombres para labores de extracción maderera. Ir hacia el monte es ir hacia adentro, e ir hacia el río es dirigirse hacia afuera. En Guapi, así como en el resto de la región no tiene mucho sentido una oposición como la de lo rural vs. lo urbano, ya que el movimiento entre los pueblos y los ríos es ininterrumpido. Por lo general, las personas que viven en el casco urbano desarrollan muchas actividades en los ríos y viceversa. Un aspecto que vale la pena mencionar es que los blancos que se asentaron en Guapi eran colonos y no comerciantes y familias pudientes, como en el caso de Tumaco. Tal vez por esta razón, en Guapi no existió una sensación tan clara de discriminación racial. En palabras de Benigna Solís: “anteriormente en Guapi la mitad de la población era blanca y la mitad era negra, de ahí que nosotros nunca hemos tenido problemas raciales por eso, entonces nosotros somos de una provincia donde negro, blanco, todo es lo mismo” (Solís, 2007).

En los últimos años Guapi ha sido protagonista de manera directa o indirecta en todos los eventos relacionados con la música del sur del Pacífico. Tanto que algunos músicos de Tumaco o Buenaventura han manifestado su inconformismo con el hecho de que se hable de las tradiciones musicales de Guapi como si fueran iguales a las del resto de la región, e incluso, como si fueran las únicas. Este protagonismo puede estar relacionado con muchos elementos, pero en las páginas siguientes trazaré una trayectoria que permita identificar una red musical de Guapi – y sus conexiones con otras redes musicales – para entender cómo se ha construido la centralidad de esta población en la música del sur del Pacífico. Es necesario aclarar que la información escrita disponible sobre la música en Guapi es prácticamente inexistente, por lo que me voy a referir principalmente a informaciones obtenidas en entrevistas con músicos guapiños.

La cantaora Benigna Solís afirma que en su infancia, es decir aproximadamente entre las décadas de los cincuenta y sesenta, en el casco urbano había cinco familias caracterizadas por su actividad musical: los Angulo, los Portocarrero, los Campaz, los Cuero y los Rebelo. No es fácil rastrear todas las posibles conexiones con la música que se crearon a partir de estas familias, pero es posible establecer algunas a partir de declaraciones dadas en las entrevistas. Por ejemplo, dentro de la familia Angulo los nombres más mencionados son los de Esteban Angulo (marimbero) y Agustina Angulo, quien llegó a ser conocida como la

“reina del currulao” por su forma de bailar, y quien se casó con el marimbero Antonio Banguera. De esta unión nació Francisco “Pacho” Banguera, quien actualmente es bombero en el grupo Gualajo. Así mismo, los Portocarrero tienen como figura central a Saulo Portocarrero, quien fue llevado desde Santa Rosa de Lima para que tallara la iglesia del pueblo, y se casó con Obdulia Rebelo, hija del marimbero Juan Rebelo. De la unión entre Saulo y Obdulia, nació la cantaora Liomedes Portocarrero, quien actualmente tiene 85 años de edad. Esto quiere decir que Juan Rebelo debió tocar activamente la marimba entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Sin embargo, si en la región existe una dinastía musical alrededor de la marimba, esa es sin duda la de la familia Torres, que no vive en el casco urbano, sino en la vereda Sansón. Gracias a los Torres, esta vereda se ha convertido prácticamente en un centro de peregrinación para todo aquél que quiera ahondar en esta música. El reconocimiento de esta familia viene desde Leonte Torres y su hijo José Torres Montaña, ambos frecuentemente señalados como excelentes músicos. Pero definitivamente el apellido Torres se volvió famoso gracias al hijo de José y nieto de Leonte, José Antonio Torres “Gualajo”.

5.1. José Antonio Torres “Gualajo”

José Antonio Torres Solís, también conocido como “Gualajo”, nació en la vereda Sansón, de Guapi en diciembre de 1939 (aunque él dice que la fecha de su cédula es errada y la fecha verdadera podría estar a mediados de los cuarenta). Su nacimiento de hecho merece algún comentario, ya que según él mismo, su cordón umbilical fue cortado sobre las tablas de una marimba construida por su padre y esto marcó desde el inicio su estrecha (y “mágica”) relación con la marimba. Durante la juventud de Gualajo, su padre, José Torres, había alcanzado ya una importante fama como marimbero y constructor de marimbas, al punto de que prácticamente todos los turistas e investigadores que preguntaran por la música de marimba eran remitidos a la casa de los Torres¹. Cabe aclarar que la familia Torres no vivía exclusivamente de la música. El padre y los hermanos de Gualajo fueron y

¹ El investigador Carlos Miñana (1990), por ejemplo visitó la casa de los Torres a finales de los años 80 para su investigación sobre la afinación de las marimbas, y recuerda que este era un destino ampliamente conocido como epicentro musical de la región.

son pescadores, agricultores, constructores de instrumentos e incluso mineros. Sin embargo la fama de la familia ayudó a que Gualajo siempre estuviera rodeado, no sólo de instrumentos musicales, sino también de personas blancas del interior que querían conocer todo acerca de la marimba. El origen de su sobrenombre es un pez, llamado gualajo, que es escurridizo y no nada en grupo, sino solo. Dice Gualajo: “esa fue la chapa musical que me pudo mi papá a los quince años” (Becerra, 2008). Y en efecto, el estilo musical que ha impulsado Gualajo consiste en darle mucho más protagonismo a la marimba, que antes cumplía exclusivamente la función de acompañar a las voces. Según varias personas, la improvisación en la marimba es algo que nace con Gualajo. En palabras de Héctor Tascón (2007):

Gualajo es el marimbero que promueve la marimba virtuosística del Pacífico. Hasta antes de él la gente no hacía virtuosismo en la marimba incluso Genaro, cuando toca marimba él hace su hondeada (su base) el improvisa, sale improvisa un poco y regresa. Para él el mejor marimbero no es el virtuoso sino el que es capaz de mantener el hondeado. Pero entonces cuando Gualajo sale a la TV, al exterior, en grabaciones etc. y se volvió el referente. Entonces la marimba virtuosística viene de Gualajo.

Ta vez por esta razón, en 1983 Gualajo fue invitado a tocar, junto con la cantaora Benigna Solís, con un grupo de danzas que haría una gira por Europa. Más tarde, en 1992, Gualajo se fue a vivir a Buenaventura, en donde se hizo parte del grupo Buscajá y empezó a vivir de sus actividades musicales. Con esto sentó un precedente importante, ya que fue uno de los primeros marimberos que se enfocaba en la música como profesión. Sin embargo, un par de años más tarde, con la muerte de su esposa, Gualajo empezó a tener problemas con el consumo del licor. En 1996, Hugo Candelario González, el más conocido de sus alumnos, se lo llevó a vivir a Cali y en poco tiempo Gualajo formó el “grupo Gualajo”, con el que participó y ganó en varias ocasiones en el Festival Petronio Álvarez¹. Desde entonces ha estado radicado en Cali y ha realizado giras cortas por distintas ciudades del mundo.

Uno de los elementos que más han contribuido a hacer de Gualajo una figura mítica es su propia forma de describir los conocimientos que tiene de la música del sur del Pacífico, que se mezcla con elementos mágicos y con una inaccesibilidad que se hace evidente cuando está afectado por el alcohol. En una entrevista reciente, al preguntarle por su infancia en Guapi, Gualajo decía:

¹ Gualajo ganó premios como mejor intérprete de marimba en el Petronio Álvarez en los años 2004, 2005, y 2006

Mira yo te voy a decir una cosa, cuando yo nací, yo nací en mi casa, yo no nací en hospital ni nada. Mi papá tenía un salón bien grande lleno de marimbas y todo lo demás. Por eso ese es el problema que la gente dice, cómo lo tumbamos, cómo lo acabamos al maestro Gualajo. El maestro Gualajo sabe los secretos de la chonta, sabe los secretos de todo, de todo. Tú coges un palito de chonta y yo te digo, este palito te sirve para tal cosa y cuídalo. Y así han venido las cosas caminando, rodando de parte en parte, como la moneda. Porque el saber de uno es como una moneda, o como un billete. Va de mano en mano, pero hay gente que lo guarda y el billete no camina de ahí porque está guardado. Cualquier persona que domine un arte, le camina como si fuera una moneda, eso es muy importante. Hay gente a la que no le gusta enseñar. No señor, yo no estoy de acuerdo. Hay que enseñarle al que no sabe. Darle de comer al que tiene hambre. Y al que tiene sueño dele cama para que duerma. Yo no sé si estoy equivocado, y con todo y eso, con todas esas cosas que yo hago, me dan en la cabeza, pero yo no le paro bolas. Porque hay gente que quiere ser más que tú, pero tú lo que tienes que hacer es de diez, darle cinco. Haces lo que te da la gana, y ese soy yo. Cuando a mí me golpean por un lado, yo estoy quieto. Me golpean y sufro, sufro, y después... porque yo sé, pero tampoco me da una corazonada, cómo es que se dice, no me da un infarto, porque yo sé que estoy mucho más allá. Esa es la ventaja (Torres, 2008).

Como se puede ver, un tema recurrente en todas las conversaciones con Gualajo es el de la mala intención de quienes se acercan a él para robarle todos los secretos que guarda sobre la música de marimba. Gualajo al parecer se ha dado cuenta de que para él es más rentable no contar todo y no explicar claramente lo que sabe, sino rodear todo su conocimiento de una aura de misterio y de inconmensurabilidad. Sea esto o no una estrategia consciente, Gualajo ha condensado esa forma de pensar en el concepto de la *olla podrida*, al cual recurre con frecuencia:

El único que tiene la olla podrida del Pacífico es el maestro Gualajo, no hay otro. La olla podrida es donde están todos los sonidos desde hace más de 500 años, y están bien guardados. Yo nací virtuoso, todo me lo transmitió mi padre, y después que murió, me salió otro padre, no lo conozco en persona, pero me habla todas las noches de los días viernes. Se llama el duende Perlita, el más amigo de todo ser humano, eso es un secreto grande, no se le arrima a todo mundo, sino a los virtuosos (Torres citado en Becerra, 2008)

Es indudable que esta imagen le ha servido a Gualajo para convertirse en un referente obligado sobre la marimba, especialmente para personas que se aproximan a la música buscando conexiones con lo ancestral y lo sobrenatural. Sin embargo, esto no está libre de críticas, aunque sean muy marginales. Al respecto, la misma Benigna Solís (2007) comentaba que Gualajo “ya se civilizó demasiado”, que está muy lejos de tocar la marimba como la tocaba su padre José Torres, y que incluso su hermano Genaro toca mejor que él. Lo cierto es que en los últimos meses Gualajo ha tenido una exposición notoria en los medios masivos de comunicación nacionales a raíz de su coronación como Rey de la marimba en la primera versión del festival que se realizó en Cali en diciembre de 2008. Pero desde mucho antes de esta coronación, Gualajo ya llevaba varios años siendo

considerado como el mejor marimbero del país. Por esta razón, prácticamente todos los músicos del interior que han querido aproximarse a la música del sur del Pacífico lo han buscado para que les enseñe algo de lo que sabe. Por la casa de Gualajo han pasado Juan Sebastián Monsalve, fundador del *Ensemble Curupira*, Urián Sarmiento, percusionista de *Los Aterciopelados*, Tito Medina, director del grupo *Sóyame la marimba*, Juan David Castaño, fundador del grupo *La Revuelta*, Juan Sebastián Ochoa, investigador de la Universidad Javeriana, Leonel Merchán y Adrián Sabogal, fundadores del grupo *Pambil* y un sinnúmero de personajes interesados en ir más allá del “Petronio” en su conocimiento de esta música. Actualmente Gualajo sigue tocando con su grupo *Gualajo* en el que participan entre otros Pacho Banguera, Víctor Banguera y el hijo del maestro, Jayer Torres.

5.2. Hugo Candelario González y el grupo Bahía

Hugo Candelario González nació en Guapi en 1967 en medio de uno de los frecuentes incendios que se producen en esta población. Desde muy pequeño fue encomendado por su padre a José Antonio Torres “Gualajo” para que le enseñara los instrumentos del conjunto de marimba. A los once años viajó a Bogotá para estudiar el bachillerato y allí aprendió a tocar flauta dulce. Después de terminar su bachillerato vivió en Barranquilla y posteriormente inició estudios formales de música en el conservatorio Antonio María Valencia y la Escuela de Música de la Universidad del Valle, en Cali. Durante sus estudios superiores de saxofón hizo varios viajes para investigar sobre la música del sur del Pacífico y formó varias agrupaciones de música folclórica. En 1992 fundó el grupo *Bahía*, con el que ganó el primer premio en las dos primeras versiones del Festival Petronio Álvarez. Con *Bahía* también ha realizado giras y presentaciones en diferentes ciudades del mundo y se ha desempeñado como compositor, arreglista, director y productor en varios discos. Según la antropóloga Ana María Arango, varios de los integrantes del grupo *Bahía* tienen formación musical académica, mientras que otros son empíricos y provienen de tradiciones folclóricas, y esto hace que se autodefinan como un grupo de fusión. Tal vez por esta razón la primera producción (“Con el corazón cerca de las raíces”), no tuvo mayor impacto en

términos de ventas. Sin embargo, desde la segunda producción (“Cantaré”) el grupo está concentrado en buscar sonoridades más comerciales (Arango, 2003).

La postura de Hugo Candelario con respecto al futuro de la música del Pacífico es clara: para él la mejor forma de darle vida a esta tradición musical es enseñarla a la mayor cantidad de gente posible. Por esta razón intercala su actividad musical con la docencia en diferentes instituciones. Sin embargo, él mismo ha tenido que enfrentarse a la falta de familiaridad que existe con esta música en ciudades como Cali. Tanto así, que en relación con los mismos integrantes de *Bahía*, González “habla de que es necesario “luchar” contra la salsa, la cual está influenciando demasiado la interpretación de los ritmos tradicionales y “arrasa con su sentido musical” (Arango, 2006). Por otro lado, la idea de tocar esta música con un formato de orquesta de baile del Caribe tiene un antecedente importante en Peregoyo y su combo *Vacaná*. Para Ana María Arango, tanto en el caso de Peregoyo como en el de Hugo González, es claro que la música del Caribe funciona como un paradigma inevitable para la música del sur del Pacífico, ya que la primera muestra los mecanismos y las características que permitirían hacer menos difícil la transición entre lo tradicional y lo popular. En todo caso, el grupo *Bahía* se ha convertido en uno de los nuevos referentes más importantes para esta música en la región y fuera de ella. En la décimo segunda versión del Festival Petronio Álvarez, donde *Bahía* tocó como invitado especial, fue evidente que Hugo Candelario González ha logrado construir una imagen con la que los nuevos músicos pueden identificarse sin temor a encasillarse en una tradición estática. Pero también ha sido capaz de crear una música que apela directamente a la sensibilidad de un público como el de los inmigrantes del Pacífico en Cali. En la última versión del “Petronio” cerca de diez mil personas cantaban de memoria y al unísono las canciones de *Bahía*.

De esta forma, si Gualajo fue el responsable de imponer la improvisación de marimba como un elemento protagónico en la música del sur del Pacífico, Hugo Candelario ha sido el pionero en el uso de marimba temperada y en la introducción de instrumentos como bajo, batería, guitarra eléctrica y vientos. Sin embargo, es de destacar que el trabajo de Hugo Candelario se ha realizado principalmente entre Cali y diversos circuitos de *world music*, y ha tenido poca repercusión entre los músicos bogotanos.

5.3. Héctor Sánchez y la Casa de la cultura

Según se puede reconstruir por las afirmaciones de varios personajes entrevistados, en Guapi se presentó una brecha generacional importante que privilegió el consumo de músicas mediáticas en perjuicio de las músicas folclóricas. Esto se dio entre más o menos los primeros años de la década de los sesenta y los primeros años de la década del dos mil. Es decir, hubo por lo menos cuarenta años de desinterés de las nuevas generaciones por la música de marimba. Según Lísida Solís, cuando ella y su hermana participaban de los arrullos en su infancia (años sesenta) la gente les decía: “Ve, estas dos parecen locas, andando con ese poco de gente” (Solís, L. 2007). En ese momento pocas personas entendían qué podían estar haciendo dos niñas como Benigna y Lísida Solís, siguiendo a un grupo de viejos, que eran los que lideraban los arrullos. Por otro lado, el marimbero Ferney Segura, nacido en 1989 comenta que a finales de la década de los noventa “el que tocaba esa música no era un *man* civilizado, era como un atrasado o algo así. Porque era una música que no, como no era música comercial, era música folclórica, y lo que estaba pegado en ese tiempo era pues la salsa, todavía no había salido el reggaetón, el reggaetón salió más en el 2000, que ahí sí nadie quería saber del folclor” (Segura, 2009).

Un relato parecido lo cuenta el marimbero Héctor Sánchez, nacido en 1980, que tuvo la fortuna de vivir su infancia en una casa contigua a la del marimbero Silvino Mina. Según Sánchez (2007):

Los maestros de músicas tradicionales son excelentes y el hecho de tener el saber y el hecho de tener la capacidad de reproducir efectivamente ese saber es una incógnita. La forma tradicional no brinda esa herramienta para obtener un resultado a mediano o corto plazo. Normalmente quien aprendía era el hijo del maestro, porque siempre está ahí. Los muchachos que tenían algún vínculo con el maestro tenían la capacidad de aprender, era muy difícil el acceso a ese aprendizaje era muy particular. En ese momento el Rap era el ritmo de moda y yo sufrí mucho porque era el único que tocaba con los viejos y ellos se burlaban, era muy difícil en esa época. Ellos con tal de burlarse seguían toda la procesión del arrullo desde el barrio hasta la iglesia. Otro problema es la poca disposición de los sabios para compartir el conocimiento esto pasaba con alguno, unos por tiempo y otros porque no querían y la otra era la crítica de los sabios hacia los jóvenes intérpretes de marimba, situación que los desmotivaba en el aprendizaje. Cuando el joven iba al sitio de las celebraciones a él le decían que no tocara los instrumentos porque eso solo era para los viejos y claro la fiesta para los viejos y los jóvenes no podían estar ahí. Mi caso fue curioso porque los que tocaban el bombo a veces no podían ir a las presentaciones entonces yo tomaba su lugar y por esa razón tuve cabida en el grupo de los viejos.

Héctor Sánchez tuvo una formación como normalista y esto le permitió, después de algunos años, liderar un proyecto de la Casa de la Cultura de Guapi encaminado a revivir el interés por las músicas tradicionales en el pueblo. Después de varias convocatorias fallidas para llevar niños a la casa de la Cultura y de hacer varias reuniones con los directivos de las escuelas, Sánchez finalmente pudo consolidar un grupo de 14 muchachos que empezó a tener clases de marimba aproximadamente en 1997. Para esto Sánchez tuvo que desarrollar sus propias metodologías basado en lo que había aprendido en la Escuela Normal, ya que los maestros de mayor edad – que antes iban como invitados a la Casa de la Cultura – no estaban acostumbrados a enseñarle a un grupo de 20 o 25 niños y esto dificultaba el proceso (Sánchez, 2007). Así, poco a poco más niños se fueron integrando a este proyecto. Uno de ellos, Ferney Segura (2009), cuenta la primera vez que se unió al grupo:

Yo no era músico, yo escuchaba la música cuando estaba chiquito, pero no tocaba nada. Entonces una vez que yo pasaba por la Casa de la Cultura... por ahí, pasaba por la Casa de la cultura y de repente escuché... estaban tocando música folclórica, entonces yo miré y eran unos niños. Y estaba el maestro Sánchez ahí enseñándole a los niños y yo me paré en la puerta, me acuerdo tanto.... Y él me dijo, me llamó y me dijo que si quería tocar, y le dije que sí pero que yo no sabía, entonces él me empezó a enseñar. Y después le cuento que yo aprendí así.

Para el año 2000, según cuenta Ferney Segura, estos niños formaron el grupo *Renacer* y se presentaron en el Festival Petronio Álvarez generando un gran entusiasmo. A partir de ese momento el proceso fue adquiriendo una dinámica propia que ahora está sirviendo como modelo para el componente de formación de la Ruta de la Marimba, ya que Guapi fue la primera población en hacer un proceso de este tipo. Según Sánchez los cuatro propósitos necesarios para un proyecto así son “1) Instalar un modelo de escuela como forma de intervención (la escuela es una intervención del estado en la comunidad) 2) Retomar las maneras tradicionales de apropiación y reproducción 3) Proponer modelos de análisis y descripción para las músicas tradicionales, y 4) Promover la sostenibilidad” (Sánchez, 2007). Y en efecto el proceso que él inició en 1997 en la casa de la cultura de Guapi ha dado unos resultados muy notorios. En palabras de Segura (2009):

Ahí se toca arrullo, eso es lo que hay. Arrullo a la lata ventiao. Sí, pero ahorita, incluso para acá... es que antes, antes pues los viejos se veían más, pero ahorita ya no van y... ya el arrullo es de muchachos, por ejemplo yo cuando llego, cuando llegamos nosotros en diciembre, porque siempre, siempre en la calle anda uno tocando, dos bombos, golpeador, arrullador y yo cununo, uno hace repicador y la cantadora porque siempre cantadoras atrás del instrumento, acá viene la percusión y atrás viene la cantadora. Llegamos nosotros y somos los jóvenes atrás y las viejitas, eh!, los jóvenes adelante tocando y las viejitas atrás. Entonces eso es como, la gente que vive allá “Uy, llegaron estos

manes, llegaron los del folclor”. Y nosotros somos los que prendemos ese pueblo cada vez que vamos allá en diciembre. Siempre que llegamos prendemos ese pueblo. La gente dice “llegaron los que hacían falta”

Pero el proceso liderado por Héctor Sánchez no sólo ha transformado la vida musical de Guapi. También le ha dado impulso a toda una generación de guapireños que están tomando la música como profesión y que utilizan sus conocimientos para buscar oportunidades de trabajo en ciudades del interior. En el caso específico de Bogotá algunos de los músicos que más actividad han desarrollado con esta música son antiguos estudiantes de Héctor Sánchez. Entre ellos se cuentan a Guillermo Rentería, Yair Caicedo y Ferney Segura. Este último, ha estado vinculado desde hace varios años a agrupaciones como *Kilombo*, *Tangaré*, *Tumbacatre*, *Mojarra Eléctrica*, *La Revuelta*, *Pambil* y la *Phonoclórica*. Y actualmente es profesor de ensamble de marimba en la Universidad Javeriana.

6. Discursos globales alrededor de la música del sur del Pacífico

De acuerdo con el enfoque de redes, para efectos de este trabajo estoy entendiendo el discurso no como un conjunto de representaciones sobre el mundo material, sino como una *trayectoria de significados* dentro de una red que es simultáneamente material y semiótica. Así, al hacer referencia a unos determinados discursos, no pretendo tomarlos como algo dado, sino como procesos de construcción de significado que están necesariamente conectados con elementos materiales y humanos.

La música del sur del Pacífico, como cualquier otra red, esta atravesada por y conectada con tantos discursos como trayectorias se puedan establecer. Sin embargo, a partir del trabajo de campo ha sido claro que algunas de esas trayectorias de significado tienen un mayor peso que otras en la determinación de las condiciones que dan origen a unas conexiones particulares. Por eso voy a hacer referencia de manera explícita a los discursos de *world music*, multiculturalismo y desarrollo, y folclor.

6.1. *World Music*

En primer lugar es importante tener en cuenta que, para un guapireño, la música del sur del Pacífico probablemente no es música del mundo, sino música de Guapi. La música del mundo podría ser más bien la que se oye en radio, la que viene de afuera. ¿Por qué entonces tratar de buscar relaciones entre la música del sur del Pacífico y los discursos de la *world music*?

World music es un término que se ha popularizado en las últimas dos décadas en la industria y la academia, y que hace referencia en términos generales a las músicas *otras*, es decir a las músicas cuyas sonoridades, contextos y significados se apartan de la tradición de las músicas urbanas europeas y norteamericanas (Ochoa, 2003). Y como se vio anteriormente, en razón de su larga historia de marcaciones coloniales, la música del sur del Pacífico tiene todas las condiciones para ser escuchada como una música “otra”. Ahora bien, en primera instancia, *world music* parece ser un término positivo para la valoración

de sonidos que alguna vez fueron rechazados. En palabras de Bohlman, el encuentro con la *world music* sirve para enseñarnos “que la música tiene diferentes significados en diferentes partes del mundo” y que la música puede “conectarse con el mundo en formas poco familiares para nosotros” (2002, p.5). Es decir, la *world music* desafía en el imaginario popular el supuesto de la música como un lenguaje universal. Por eso Bohlman enfatiza la necesidad de lidiar con otras epistemologías de la música (formas de significación) y otras ontologías de la música (concepciones de lo que la música *es*). Desde este punto de vista, se puede decir que la *world music* busca exaltar la positividad de las otras músicas, al menos desde la perspectiva de la academia etnomusicológica que representa Bohlman para este caso.

Sin embargo, es evidente que el discurso de la *world music* está nombrando la otredad musical desde unos lugares muy concretos. El término surgió como un intento de la academia por revalorar las músicas que no entraban dentro de la música artística occidental, pero al mismo tiempo como una categoría comercial para el primer mundo. En palabras de Ana María Ochoa, “La categoría (*world music*) nace como un proyecto clasificatorio vinculado a una estrategia comercial que permita mediar la relación entre productores y consumidores” (2003, p.30). Y esto ocurrió concretamente en Inglaterra, en el verano de 1987 cuando se hizo una reunión entre representantes de distintos intereses de la industria musical para buscar una solución a los problemas de mercadeo que generaba la presencia cada vez más notoria, en circuitos masivos, de músicas provenientes de distintas partes del mundo (Ochoa 2003, p.30). Los distribuidores estaban en problemas porque no existía una categoría que facilitara la clasificación de estas músicas en las tiendas o en los listados. Los términos que se usaban para nombrarlas eran *música étnica*, *música folclórica*, *tropical music*, *sono mondiale*, etc. Y esta dispersión no solo afectaba a los ejecutivos de la industria, sino a los mismos músicos que no podían hacer circular sus productos en circuitos más allá de un reducido número de interesados.

Como menciona Ochoa, la existencia de una nueva categoría ayudó a visibilizar enormemente estas músicas (2003, p.31). Pero también ayudó a visibilizar otras cosas. Especialmente las carreras de algunos músicos pop que rápidamente se convirtieron en el

puente privilegiado entre las músicas locales que estaban buscando un mercado y el aparato industrial que tenía la fuerza para hacer ese encuentro posible. La *world music* adoptó así una dinámica basada en la mirada al otro por parte de artistas del primer mundo. Un músico pop europeo o norteamericano "descubre" sonidos que han estado ocultos a los oídos occidentales y los usa para desarrollar un proyecto artístico que hace permanente referencia a las raíces y a lo auténtico, usando lo local y la otredad como una marca de mercadeo. De esta forma las posibilidades de circulación de las músicas locales se amplían a niveles insospechados y los músicos acceden a las ventajas de la industria musical. Esta relación puede ser vista por muchos como una situación de ganancia para todos: el público gana la posibilidad de oír cosas nuevas sin tener que viajar, las culturas locales se revalorizan en los imaginarios del centro, la industria se fortalece, etc. Sin embargo, en palabras de Ochoa, "Como en el encuentro colonial, es el músico del primer mundo el que tiene la posibilidad de abrirle (o cerrarle) las puertas a músicos provenientes de África, Asia o América Latina. El problema son los mecanismos desiguales de poder a través de los cuales se da el ingreso a la industria musical y su reconocimiento a nivel mundial" (Ochoa 2003, p.31-32).

En otras palabras, siempre se necesita un "traductor", un enlace que posea los contactos dentro de la industria, que maneje el lenguaje de la producción, de los contratos y del mercadeo. Que sepa modificar las sonoridades para hacerlas atractivas para un público acostumbrado a la música popular. Y este traductor por lo tanto, va a tener un poder inmenso sobre las músicas y los músicos locales que en principio no tienen la llave de acceso a los mecanismos de la industria. Como resultado, la toma de decisiones sobre la música, sobre el sonido y en últimas sobre la producción de un determinado significado musical va a estar en cabeza del músico conectado con la industria, que a su vez está obligado a pensar en los términos de ésta. Así, este tránsito que hacen las otras músicas, de la etnomusicología a la industria musical, y que se da con el surgimiento de la *world music* (Feld, 1995, p. 101), es también el momento en el que la música del mundo se convierte en "un significante de la industrialización triunfante de la representación sónica global" (Feld, citado por Ochoa 2003, p.34). Es decir, las músicas locales que pretendan ser mercadeadas por fuera de su lugar de origen deben obedecer en primera instancia a los imperativos de

una industria y en este sentido deben renunciar a muchas de sus particularidades sonoras, pero especialmente a la parte más densa de su significado local. Como dice Veit Erlmann: “*world music* aparece como el paisaje sonoro de un universo que, con toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales” (Erlmann citado por Ochoa 2003, p.106).

Así, los músicos que han salido del Pacífico o que han propiciado una circulación de la música del sur del Pacífico más allá de la región, han tenido que acudir a músicos de otros lugares, o convertirse ellos mismos en traductores para facilitar la asimilación de la música por parte de un público urbano. En este caso el proceso de traducción ha seguido diferentes etapas. En primer lugar, la experiencia de Peregoyo abrió la posibilidad de escuchar currulaos en un formato instrumental diferente al del conjunto de marimba. Aunque el trabajo de Peregoyo no fue continuado inmediatamente por algún grupo similar, el efecto de esta intervención fue enorme, ya que muchos colombianos escucharon por primera vez un currulao en formato de orquesta y sin ninguna marimba, y “Mi Buenaventura” se convirtió en sinónimo de currulao. Años más tarde, las orquestas *Guayacán* y *Niche*, aunque dedicadas casi por completo a la salsa, contribuyeron a la expansión de las orquestas por el valle del Cauca y generaron un interés por la música de este formato en todo el Pacífico. Posteriormente, Hugo Candelario González, habiendo salido de Guapi para estudiar música en Cali, formó el grupo *Bahía* y empezó trabajar con el formato de orquesta, pero incluyendo la marimba y haciendo evidentes los ritmos ternarios que había conocido en su infancia en Guapi. Al mismo tiempo, las exigencias del Festival Petronio Álvarez introdujeron una serie de transformaciones en el sonido musical con el fin de estimular la innovación (un elemento de por sí innovador para esta música), facilitar la organización y establecer una base comparativa para la evaluación de los participantes. A raíz de esto se importaron y popularizaron elementos como las marimbas temperadas, las canciones de cinco minutos de duración, los cortes de percusión, los solos virtuosos de marimba, etc.

Sin embargo, nada de esto convierte a la música del sur del Pacífico estrictamente en *world music*. A pesar de que en estos procesos de traducción ya hay una diferencia cultural y de

sentido, no hay que olvidar que la *world music* es en primera instancia una categoría que tiene motivaciones económicas y que es creada desde el primer mundo. Por esa razón las músicas que reciben el rótulo de *world music* son las que logran ingresar en ese circuito de la industria global que les permite ser escuchadas, mercadeadas y vendidas en lugares como Londres, Nueva York o Tokio. De esta manera, se puede decir que la conexión entre la *world music* y la música del sur del Pacífico consiste en las similitudes que hay en las dinámicas de transformación y específicamente en la necesidad de traducir la música a unos sonidos familiares para públicos urbanos. Esta tensión la están sintiendo tanto los grupos de Bogotá como los grupos de los pueblos del Pacífico. Por ejemplo, Benigna Solís dice que, aunque ella es defensora a ultranza de las expresiones más tradicionales, ha empezado a introducir instrumentos eléctricos en su grupo, *los Belajé del Pacífico*, porque:

Nos falta un poquito más de culturización en esa parte, a los pobladores de este país. Primero, por el problema racial que hay en este país, por el sólo hecho de ser un ritmo negroide, la gente “Ay, no, no sé qué”, y le pone todos los parámetros, los hijueputas peros, para no bailarlo, ya?, entonces por eso yo... Yo digo eso. Que le pongan todos los peros habidos y por haber, siendo que es una cosa que se puede bailar tranquilamente, y es una cosa que le alegra el corazón y que le llega a todo el mundo. Pero entonces no, como es un ritmo negro, entonces no (2007).

En este ejemplo, la traducción es necesaria para sobrellevar un condicionamiento racial que se impone en la audición y comprensión de la música. En otras palabras, se necesita de cierto blanqueamiento para hacer la música más accesible. Así mismo, la música del grupo Tumbacatre (para poner un ejemplo de Bogotá) ya ha experimentado un proceso de traducción que le permitiría ser escuchada y comprendida en diferentes mercados. Sin embargo, para poder ser llamada *world music* necesitaría de un contacto que le permita ingresar en ese circuito específico.

Ahora, el asunto de la traducción tiene una clara relación con el concepto de *esquizofonia* que plantea Steven Feld y que hace referencia al “rompimiento entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica” (1995, p.97), o en otras palabras, a la ruptura en la cadena signifiante que se produce cuando un sonido es extraído de sus condiciones originales de producción. Según Feld, en las últimas décadas estamos viviendo la fase final de la esquizofonia, que consiste en “la total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de cualquier ambiente sonoro” (1995, p.98). Los problemas de sentido en la escucha musical que esto puede generar son muchos. Y son éste tipo de problemas

precisamente los que desvirtúan la idea optimista de que la *world music* es una fuerza pluralista y democrática que rescata el valor de lo local. Ante el desvanecimiento del sentido, de la familiaridad y de la funcionalidad con que se produce y escucha la música en niveles locales, los músicos no tienen otra salida que hacer ajustes en el sonido y el sentido de la música para hablar en el lenguaje de sus nuevos públicos. Todo esto porque efectivamente la música no es un lenguaje universal. Ana María Ochoa menciona uno de los ejemplos más conocidos en Colombia: “El paso de Carlos Vives de la empresa colombiana Sonolux (con quien produjo su primer disco de éxitos) a la maquinaria productora de los Estefan en Miami, se manifiesta claramente en la redefinición de su estilo musical que apela a un sonido “latino” minimizando algunos de los elementos del vallenato que lo arraigan más fuertemente a un ámbito de consumo colombiano” (2003, p.54).

En efecto, desde este cambio Carlos Vives empezó a dirigirse a un público latino residente principalmente en los Estados Unidos, que no está familiarizado como el público colombiano con el sonido de gaitas y de vallenato que había popularizado en sus primeros trabajos. Pero un cambio similar podría rastrearse antes en la carrera de este cantante, sólo que a un nivel más local. Cuando se conformó el grupo de “La Provincia”, después de la participación de Vives en la serie de televisión “Escalona”, el público bogotano descubrió de repente que el vallenato – que hasta entonces había estado relegado a las clases bajas y al transporte público – podía ser escuchado en las casas de las clases medias y altas porque estaba siendo hablado en un lenguaje urbano más familiar. Durante varios años entre las clases altas de Bogotá fue muy común oír decir cosas como: “A mí no me gusta el vallenato. Pero sí me gusta lo que hace Carlos Vives”. Y este fenómeno no se produjo exclusivamente porque Vives hubiera encontrado una fórmula mágica musical que combinara sonoridades rurales y urbanas, sino especialmente porque él tenía los contactos en la industria y estaba en una posición estratégica para conseguir financiación, acceder a las compañías disqueras, adelantar una agresiva campaña de mercadeo y al mismo tiempo mantener una buena relación con músicos locales como el acordeonista Egidio Cuadrado. Es decir, Vives asumió el papel de traductor en una manera similar a como lo asumieron

otros traductores de la *world music*, como Peter Gabriel¹. Así, esta dinámica no surge con el término *world music* sino que se ha dado históricamente en situaciones donde se presentan diferencias de sentido musical acompañadas de relaciones asimétricas de poder. En Colombia este ha sido el caso de Lucho Bermúdez con el porro, o de Pedro Morales Pino con el bambuco². Así mismo, varios de los músicos bogotanos que están trabajando con música del sur del Pacífico, están también, consciente o inconscientemente, directa o indirectamente, cumpliendo con este rol al embarcarse en una traducción de géneros como el currulao, la juga o el bunde para oídos bogotanos. El caso más dicente es el de Juan David Castaño y el grupo *la Revuelta*, que describiré en detalle al hablar de la red de Bogotá. Pero otro ejemplo más al norte del Pacífico es el de Iván Benavides actuando como productor de *Choquibtown*, un grupo de rap del Chocó, y siguiendo el ejemplo de lo que hizo el músico inglés Richard Blair con grupos de fusión como *Bloque de Búsqueda* y *Sidestepper*. Ejemplos como estos se pueden rastrear en diferentes momentos y de hecho, la figura de Peregoyo se podría contar en este listado si no fuera porque en ese caso la conexión con la industria no corrió por cuenta de él sino de Leonor González Mina y de los ejecutivos de Discos Fuentes que le insistieron a Peregoyo sobre la necesidad de incluir currulaos en las primeras producciones discográficas. El caso de Hugo Candelario González es bastante llamativo porque se trata de un músico nacido y criado en Guapi, que tuvo un proceso de formación formal y extenso por fuera de su pueblo, y que ha estado regresando para investigar la música y generar cada vez más conexiones con circuitos comerciales y de *world music*.

Sin embargo, se puede decir que en el corazón de los significados que conecta el discurso de la *world music* se encuentra siempre un *proceso de traducción* que está atravesado por: 1) la transformación de la relación entre música y lugar, bien sea por la pérdida de anclaje de las músicas “locales” a un determinado lugar, o por un proceso de relocalización como

¹ En Bogotá también se presentó el fenómeno contrario, es decir, de personas que relacionaban el vallenato de Vives con una élite y se identificaban más con el vallenato de Diomedes Díaz. Este es un fenómeno que sólo parcialmente podría explicarse en términos de estrato socio-económico.

² Estos dos ejemplos han sido mencionados como casos de *blanqueamiento* musical por las implicaciones raciales de la transformación del sonido (Hernández, 2007; Wade, 2002). En el caso de la música del sur del Pacífico, la raza es igualmente un elemento protagonista. Sin embargo, no quiero limitar el carácter de las transformaciones de la música del sur del Pacífico exclusivamente al aspecto racial porque difícilmente se podría decir que es el único eje determinante de los cambios.

el que se está viviendo en el caso del Petronio Álvarez en Cali 2) la consecuente relocalización de la producción y la distribución por intervención del capital y 3) los cambios en el sonido y en el sentido musical que se producen como resultado de las obligatorias transformaciones de la industria. Esta dinámica es seguida por prácticamente todos los procesos de traducción de músicas locales para públicos masivos y urbanos, al margen de que reciban o no el nombre de *world music*. Pero lo más importante es que toda la idea de traducción proviene precisamente del hecho de que las músicas tienen significados distintos para distintas personas. Los sonidos que pueden hacer sentido y mover las fibras más profundas de alguien en una vereda de Timbiquí, pueden ser completamente ininteligibles, cacofónicos y primitivos para alguien de Bogotá o Miami. Al mismo tiempo, así como Carlos Vives contribuye a la construcción de un sonido “pan-latino global” (Ochoa, 2003, p. 54), así también la inserción de la música del Pacífico en circuitos de *world music* contribuye a la construcción de un sonido “otro” global. Esto se debe a que la negociación de los significados musicales, se dan siempre en los términos de unas relaciones de poder asimétricas.

Ahora bien, muchos de los elementos que caracterizan el proceso de traducción anteriormente descrito, empiezan a sufrir modificaciones por los cambios estructurales que ha vivido la industria discográfica en la última década. En 2003 ya Ana María Ochoa señalaba la magnitud de esos cambios y su relación con una nueva división internacional del trabajo cultural (p. 50-70). Sin embargo, en ese momento aunque ya existía una gran preocupación por el intercambio de música a través de herramientas como Napster, los esfuerzos de los productores estaban más enfocados a contener la piratería representada en la copia indiscriminada de cassettes y discos compactos (Stokes, 2003, p.300). Hoy en día, la popularización del iPod (y de todos los reproductores de mp3 que han seguido su ejemplo), el aumento en la capacidad de almacenamiento de los teléfonos celulares y las memorias USB, el descenso en los precios de los computadores portátiles y la proliferación de una enorme cantidad de herramientas “post-napster” para el intercambio de todo tipo de archivos a través de redes P2P¹, han contribuido enormemente a un declive pronunciado

¹ Algunas de las herramientas más famosas son Ares, Mininova, Vuze, Emule o Kazaa. En estos sitios es posible conseguir desde óperas barrocas completas hasta grabaciones inéditas de Noel Petro el “burro mocho”, pasando por películas, software, imágenes y todo tipo de producción protegida legalmente. Como se

del disco compacto como soporte preferencial para la música grabada. De hecho, es común oír decir que el primer objetivo de un grupo musical ya no es el de grabar un disco. En un estudio que realizó el grupo de investigación Cuestionarte para la Secretaría distrital de Cultura, Recreación y Deporte a través de una convocatoria de investigación que hizo la Orquesta Filarmónica de Bogotá, uno de los resultados más notorios fue el aumento de las interpretaciones en vivo, en todos los géneros, y la insistencia de los músicos entrevistados en que su prioridad era conseguir presentaciones – que son pagadas en el corto plazo y que permiten “vivir de algo” – y no gastar todos sus recursos en la producción de un disco (Goubert, 2009). Así, estamos pasando de una época en la que los conciertos hacían parte de la cadena de mercadeo para la venta del producto fonográfico, es decir, estaban al servicio de este último, a otra en la que los discos no son más que una muestra de lo que un oyente puede llegar a disfrutar en vivo. Esto deja entrever que la increíble facilidad de acceso a cualquier clase de género está produciendo de alguna manera una desvaloración de la música grabada y con esto está abriendo paso a una recuperación del valor de la escena, del contacto con el artista, de la presencia física, del sentido de colectividad y de la vivencia corporal como elementos determinantes para el disfrute de la música. Parece haber entonces una tendencia a la recuperación de la importancia del lugar en la vivencia de la música, acompañada de una pérdida de poder y de influencia de las grandes compañías. Y esto a su vez parece abrir las puertas para subvertir las relaciones asimétricas de poder que hasta ahora han acompañado los procesos de traducción de las músicas locales.

En otras palabras, si bien es cierto que en comparación con los músicos de Guapi, los músicos bogotanos pueden tener un acceso más fácil a un computador, a una conexión a internet y a los conocimientos necesarios para poner su música a circular en circuitos alternativos, o simplemente para crear un sitio en MySpace, también es cierto que esta diferencia de acceso entre unos y otros es mucho menos notoria que hace unos pocos años

trata de intercambios “peer to peer” (de ahí P2P), las multinacionales no han podido encontrar una manera efectiva de combatirlas. Por otro lado es frecuente que estos sitios estén llenos de miembros latinoamericanos, que estando acostumbrados a una alta disponibilidad de productos piratas, tienden a preferirlas sobre tiendas legales como iTunes, que se idearon para combatir el fenómeno Napster y que requieren de la disponibilidad de medios de pago electrónico, como tarjetas de crédito.

y que las herramientas para entrar en la lucha global por los significados musicales están cada día al alcance de un mayor número de personas. En todo caso, es importante resaltar que gracias a la atomización de la industria y a los cambios en las tecnologías de producción y difusión de la música, la figura del *traductor* se ha relocalizado. Ya no son necesariamente músicos pop ingleses o norteamericanos los únicos llamados a abrir caminos para las músicas locales dentro de la industria global. Ahora esta función puede ser cubierta por músicos de Bogotá o Cali en relación con músicos del Pacífico, o incluso por músicos del Pacífico que por diferentes razones han tenido un acceso privilegiado al conocimiento y a los contactos necesarios (como Hugo Candelario González). Aquí pierde importancia el hecho de que el término *world music* se utilice o no. Lo importante es que a nivel local se reproduce la misma lógica de traducción, y ésta se origina en diferencias de sentido musical. Así las cosas, la *world music* no es más que uno de los grandes campos de batalla en los que se enfrentan las distintas formas en que la música significa. Pero claro, es un campo de batalla creado, modelado y controlado por una de las partes.

6.2. Multiculturalismo

Nosotros somos una reserva mundial, nosotros. Y no somos una reserva mundial únicamente a nivel de música, sino a nivel de muchas cosas, nosotros los negros del pacífico. (Solís, B., 2007).

De acuerdo con Stuart Hall, “multiculturalismo” es uno de esos términos que aunque se utilicen universalmente deben ser entendidos “bajo borradura” porque la proliferación de su uso no ha contribuido a estabilizar ni aclarar su significado (2000, p. 209). En general multiculturalismo hace referencia a “un amplio rango de articulaciones sociales, ideales y prácticas” (Hall, 2000, p.209) pero normalmente se usa para denotar una serie de políticas con respecto a la diferencia cultural que se han venido adoptando en contextos de aceleración de intercambios culturales en el capitalismo tardío. En el caso de Colombia, la Constitución Política de 1991 significó un giro radical con respecto a la Constitución de 1886 que estaba claramente orientada a la construcción de una nación mestiza y homogénea. A partir del 1991 el país empieza a reconocer las diferencias étnicas y

culturales que existen dentro del territorio y la estrategia adoptada para este reconocimiento es principalmente la de las acciones afirmativas, una de las muchas formas en que los estados han abordado la cuestión del multiculturalismo.

Esta tendencia inaugurada con la nueva constitución, con su marcado énfasis en la protección y el reconocimiento de minorías étnicas y culturales, ha producido cambios en la forma en que las poblaciones negras e indígenas se identifican a sí mismas. Con respecto al caso específico de las identidades negras en el Pacífico, Arturo Escobar encuentra un punto de quiebre en el que las identidades fluidas y diversas que caracterizaban los asentamientos ribereños empezaron a ser organizadas alrededor de una visión étnica, más moderna y normativa, de la identidad negra. Este punto de quiebre se dio con el artículo transitorio 55 (AT-55) de la Constitución de 1991, que después daría origen a la Ley 70 de 1993, y que definía a las comunidades negras en términos similares a los que se usaban anteriormente los pueblos indígenas, es decir como grupos afrodescendientes con una historia compartida, con tradiciones y costumbres propias y que “exhiben una consciencia de su identidad que los hace diferentes de los otros grupos” (Escobar, 2008, p. 211). Esta definición, sumada a los diferentes procesos de intervención externa que estaban modificando el paisaje del Pacífico, hizo que el AT-55 fuera visto como una posibilidad de resistencia. Y esto a su vez sentó las condiciones para que en poco tiempo se empezara a difundir una “pedagogía de la alteridad” que modificó el régimen de identidad previo incluso en el lenguaje cotidiano (Escobar, 2008, p. 212). La aparición de una identidad étnica del Pacífico tenía que ver en gran medida con el objetivo de algunas organizaciones de lograr una fuerza regional capaz de negociar con el estado los términos de su inserción en la sociedad y la economía.

Este proceso fue interrumpido por el conflicto armado antes de haber llevado a una unificación a nivel regional, pero alcanzó a dejar algunos logros locales a nivel de identidad territorio y cultura (Escobar, 2008, p. 214). Siguiendo a Escobar se puede decir que una de las razones por las que la noción étnica de comunidades negras se volvió tan relevante, es precisamente porque discursos como el de la biodiversidad, diferencia cultural y desarrollo alternativo necesitaban de un actor colectivo como el de

“comunidades negras”, como algo imprescindible para su implementación en el terreno por parte de expertos y activistas. Esto permitió algún nivel de negociación con el estado en el período de cinco años previo a la escalada del conflicto en la región (1993-1998). Sin embargo, desde 1995, empezaron a producirse diferentes acontecimientos que impidieron una mayor proyección del poder de negociación de las comunidades negras: invasiones a los territorios por parte de los actores armados, imposición del poder armado por medio de acciones violentas, extorsiones, desplazamiento forzado (especialmente en áreas de interés agrícola), reclutamiento forzado y combates entre grupos¹.

La llegada de los grupos armados a la región estuvo acompañada de los cultivos ilícitos y de la guerra del estado (de la mano de Estados Unidos) contra la producción de drogas. Pero también estuvo acompañada por la llegada de otros intereses que vieron en la región una enorme posibilidad para desarrollar proyectos altamente rentables como la siembra de palma africana y los cultivos de camarón. Todo esto ocurrió dentro de un período relativamente corto en el que la modernidad irrumpió en la zona con pocas de sus promesas y muchas de sus contradicciones, transformando radicalmente la vida de las poblaciones del sur del Pacífico.

A pesar de que el estado ha contribuido por acción o por omisión a varias de estas transformaciones, los discursos de valoración e inclusión de las poblaciones negras que se construyeron alrededor de las acciones afirmativas, siguen apareciendo en el lenguaje oficial, aunque de maneras cada vez más contradictorias. Por ejemplo, entidades como el Ministerio de Cultura, la Gobernación del Valle del Cauca y la Alcaldía de Cali apoyan cada año la realización del Festival Petronio Álvarez y en todas sus comunicaciones e impresos se resalta el carácter pacífico y fraternal del festival. Sin embargo, desde la fundación del “Petronio” también es claro que su principal motivación es estimular el turismo en Cali (autoproclamada como “capital del Pacífico”) y el desarrollo de una industria musical caleña que se ha quedado estancada en la salsa. Como mencioné anteriormente, en ningún momento se ha planteado que el Festival contribuya a la creación

¹ Ver documento del PCN (Proceso de Comunidades negras) “La tragedia humanitaria del Pacífico colombiano” (2009).

de una estructura comercial o industrial que vincule decididamente a los pueblos del Pacífico. Al mismo tiempo, las iniciativas gubernamentales orientadas a la población rural negra de la región se enfocan principalmente en aspectos culturales – como en el caso de la Ruta de la Marimba – pero no en el desarrollo de infraestructuras.

Así, en muchos de estos apoyos a la cultura del Pacífico negro subyace el mensaje de que en la población negra reside solamente el empoderamiento cultural, mientras que las ganancias económicas van a otras manos. Un ejemplo de cómo este discurso incluyente pero contradictorio ha permeado el sentido común es este comentario que una persona hacía a un video de *Youtube* en el que aparece el grupo de niños de la Casa de la Cultura de Guapi liderado por Héctor Sánchez: “Una imagen vale más que mil palabras. Un cuarto pequeño, instrumentos musicales, muchos libros y nuestros niños = cultura = amor verdadero por la patria. Gracias por este videoclip. Hago trabajo voluntario para una asociación afroeuropea y créeme, este video nos servirá de referencia. Un abrazo sincero de una caleña” (En línea, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=-UIQzIYRVE> Consultado el 14 de junio de 2009). Evidentemente a la sincera caleña no se le ocurre preguntar por qué los niños están ensayando en un espacio que sirve simultáneamente como salón de clases y biblioteca en lugar de estar en una sala de ensayo adecuada. En este caso importa más que “sus” niños exhiban unas características culturales que le permitan usar el video para gestionar recursos para la fundación afroeuropea, sin importar, por ejemplo, la probabilidad de que algunos de ellos sean asesinados o reclutados por un grupo armado.

De una manera similar, el nombramiento de la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, en 2007, fue presentado por el gobierno a todo el país como un respaldo a “la mujer” y a las culturas negras del Pacífico. Pero prácticamente todos los medios que cubrieron la noticia interpretaron esta decisión como un guiño a la bancada demócrata negra del congreso de los Estados Unidos con miras a la aprobación del TLC (Tratado de Libre Comercio) con ese país. La contradicción está resumida en este párrafo de uno de los documentos del PCN (Proceso de Comunidades Negras) titulado “La tragedia humanitaria del Pacífico colombiano” (2009):

Con los reconocimientos constitucionales pudieron estos pueblos hacerse visibles en el panorama nacional y se comenzaron a honrar sus conocimientos, comportamientos y espiritualidad, pues cada vez eran más evidentes sus contribuciones en la preservación de espacios de alta diversidad biológica como el Pacífico. No obstante, estas lógicas culturales en el manejo de sus espacios de vida no han tenido el reconocimiento del gobierno, porque estos territorios tienen recursos que son estratégicos para un capital transnacional egoísta, cuya avidez crece con la posibilidad de la firma del Tratado de Libre Comercio, T.L.C. con los Estados Unidos de América.

Así, la política multiculturalista del estado colombiano, basada en la idea del reconocimiento de las minorías a través de acciones afirmativas, está sujeta a una permanente contradicción por la situación que ha generado la dinámica simultánea de la guerra contra las drogas, el conflicto armado y el estímulo a la inversión de grandes capitales dentro de un enfoque neoliberal. Como consecuencia, en un pueblo como Guapi y para un negro nacido allí es muy difícil, si no imposible, llevar una vida estable y tranquila. Esta es la principal razón por la que personas como Ferney Segura, Guillermo Rentería y Yair Caicedo han decidido radicarse en Bogotá y explotar allí todo lo que han aprendido sobre la música de marimba.

6.3. Folclor y Patrimonio intangible

Hoy se reeditan, bajo diferentes formas, muchas de las asociaciones históricas ligadas a la idea de folclore, no sólo desde el discurso de la industria musical sino también desde movimientos sociales y artísticos varios que buscan formas de interpretar la creciente importancia que le dan a la relación entre lugar, memoria y expresiones artísticas locales en el marco de la globalización. (Ochoa, 2003, p.98)

El folclor nació como una fuerza al servicio del nacionalismo romántico de finales del siglo XVIII y, en concordancia con el espíritu del romanticismo, constituía una crítica a la modernidad. Ante los excesos del progreso y de la razón, el folclor resaltaba el valor de los saberes locales y de la tradición. El principal problema del folclor, y que ya ha sido ampliamente señalado por diferentes autores, es que en el esfuerzo por revalorizar lo tradicional terminaba congelando las manifestaciones culturales en el tiempo y dotándolas de una esencia inmutable. Esto se debe en parte a que a principios del siglo XX el folclor empezó a perder su impulso original, a medida que avanzaba el positivismo científico, y

sus discursos empezaron a tomar un tinte dogmático, más enfocado en la clasificación que en los usos de la cultura local. Estos discursos por lo general atendían a tres postulados básicos: identificar al folclor como algo proveniente de una tradición oral "pura", ligada a unas clases populares "auténticas", y condenada a un estatismo temporal anclado en el pasado (Ochoa, 2003, p.90-95).

En Colombia, al igual que en la mayoría de América Latina, el discurso del folclor tuvo mucha fuerza en los estudios sobre músicas locales. Las compilaciones más extensas de músicas locales que se han publicado en el país fueron realizadas por autores como Guillermo Abadía Morales (1973, 1977, 1997), Octavio Marulanda (1984) o Delia Zapata (2002). De hecho estas siguen siendo prácticamente los únicos trabajos de investigación que abordan las músicas regionales y locales colombianas desde una perspectiva nacional y por esto han sido el insumo primordial para cientos de textos escolares y todo tipo de documentos que abordan el tema. Esto permite afirmar que el conocimiento de la mayoría de los colombianos sobre las músicas locales del país, ha estado mediado directa o indirectamente por las tipologías creadas en los textos mencionados. Estas tipologías aparecen en algunos casos descritas como el fruto de una observación puntual, pero son trasladadas a textos de divulgación en los que aparecen como una catalogación arbitraria, y sin que sufran ninguna modificación a pesar de haber transcurrido varios años desde la investigación original. Por ejemplo, en el Compendio general de folklore colombiano Abadía Morales, escribe:

El currulao recibió ese nombre de dudosa etimología, posiblemente por el del tambor que Aquiles Escalante menciona bajo tal nombre: currulao. Sin embargo, sabemos que existe en la actualidad todavía el tradicional tambor de un solo parche, llamado cununo (nombre quechua que nos indica el origen de este membranófono) y no faltan quienes deriven el nombre de la tonada, a partir de cununo por proceso de corruptela idiomática: de la voz cununo (nombre del tambor usado en este aire) se derivó el adjetivo cununado o cununao para darlo a todos los toques y danzas en que el cununo intervenía. Del adjetivo cununao salió la voz currulao (1977, p. 215-216)

Este párrafo que tiene un carácter bastante especulativo, se traslada sin mayores reparos a un libro mucho más pequeño, del mismo autor y editado por Panamericana, llamado *ABC del folklore colombiano* que se publicó en 1997. El objetivo de este texto, visible tanto en su diagramación como en el tamaño y los colores de su portada, es divulgar el folclor nacional a un público masivo. Allí se encuentra este párrafo:

La tonada base es el currulao, nombre que al parecer proviene del tambor tradicional de un solo parche llamado cununo y del adjetivo cununao o cununado para referirse a todos los toques y danzas en las que participa este tambor; de hecho el soporte rítmico del currulao lo dan fundamentalmente dos cununos (macho y hembra), a los que se asocia la tambora o bombo, el redoblante y los guasás como elementos de percusión y para la parte melódica la marimba de chonta (p. 86)

Este salto de una reflexión especulativa a una descripción acrítica basada en información de más de veinte años de antigüedad es un movimiento típico de este tipo de textos y a esto se refieren los críticos del folclor cuando hablan de la construcción de un estatismo temporal y de un presente eterno. En relación con este ejemplo, es común oír decir a los músicos del Pacífico sur que el término *currulao* fue algo introducido por gente del interior y que ellos siempre han tocado *bambuco viejo*. Las menciones más antiguas que se encuentran sobre el currulao pertenecen más a la zona de la Costa Atlántica que a la Pacífica (como la citada anteriormente de José María Samper). Por otro lado, si hay algún acuerdo en cuanto a la instrumentación, este consiste en que el instrumento más importante para tocar un currulao es la marimba. Evidentemente esto tampoco daría pie para aventurar una definición sobre los orígenes del currulao, pero por lo menos demuestra que la definición de Abadía Morales puede ser problematizada en varios sentidos.

Pero más allá del congelamiento de unas determinadas manifestaciones como representativas de una región o de la nación, el efecto más poderoso del folclor consiste en crear, en el sentido común, la idea de que existe una esencia y de que esa esencia debe ser buscada, protegida y conservada para evitar su desaparición. Esto explica por qué, aunque mucha gente hoy en día critique a autores como Abadía, es común encontrar afirmaciones fuertemente esencialistas detrás de las reivindicaciones de la cultura local. A manera de ejemplo, la cantaora guapireña Benigna Solís hace un uso frecuente de términos como “netamente primitivo” o “exactamente tradicional” para referirse a manifestaciones musicales de sus abuelos que están siendo amenazadas por las vertiginosas transformaciones en la música. En un comentario sobre la selección de los jurados del Festival Petronio Álvarez comentaba:

Los jurados que traen que yo no sé de dónde los sacan ni de dónde los inventan, pero son... no saben absolutamente nada de currulao, o sea, son didácticos, y licenciados en música, pero no tienen ni idea de un canto, un *currulao tradicional* por ejemplo. Entonces yo la otra vez hablaba con un grupo que había venido de Guapi, por ejemplo, y me decían. “Pero es que esta gente ni

siquiera tienen idea qué es un *currulao exactamente tradicional*, entonces cómo van a calificarlo a uno”, ellos me hacían la pregunta a mí, entonces yo les decía “es que esas son las cosas mal hechas, que hacen” (Solís, B. 2007, cursivas añadidas).

Ante los cambios acelerados, la primera reacción consiste en tratar de oponer una versión congelada de “lo tradicional”. Pero por esta vía, al fijar las manifestaciones que se pueden considerar auténticas – es decir, “verdaderas representaciones del alma popular” – el folclor crea una división rotunda y profundamente problemática entre lo tradicional y lo popular. En ese sentido Abadía Morales escribe que con una ojeada a nuestro folclor “Aprenderemos a distinguir lo auténtico de lo falso en las expresiones que se nos muestren; lo autóctono de lo que está en vía de aculturación, y lo folclórico de lo simplemente popular” (1977, p.16).

Esta división entre lo tradicional y lo popular ha sido una cuestión recurrente en los estudios musicales en Latinoamérica. Según Ana María Ochoa, el problema radica en que, a diferencia de lo que sucede en el mundo anglosajón – en el que el término popular se asocia principalmente con la cultura masiva – en América Latina las músicas populares “han abarcado polémicamente tanto lo urbano como lo rural, lo folclórico como lo masivo” (Ochoa, 2001, p.48). Sin embargo, el musicólogo Juan Pablo González, fundador de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (IASPM) ha insistido en establecer una definición que contribuya a delimitar el espacio de lo popular, al menos para fines académicos:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta (González, 2001).

Cabe aclarar que con base en esta definición la IASPM ha adoptado la política de rechazar en sus congresos, propuestas de ponencias que giren alrededor de músicas tradicionales o folclóricas (no mediatizadas, no masivas, no modernizantes). Así, aún en el ámbito académico existe una tensión permanente entre los polos de lo tradicional anclado en el pasado y lo popular dinámico, moderno y mediatizado. Y esta misma polaridad se siente fuertemente en el delicado equilibrio que los músicos deben mantener entre el respeto a sus

tradiciones locales y la posibilidad de vivir de la música como una profesión.

Una tensión similar está presente en el concepto de patrimonio intangible. Este consiste básicamente en una serie de lineamientos y definiciones que surgen en la UNESCO y que han sido gradualmente incorporados a las políticas culturales de diversos países. El patrimonio intangible es una reedición de muchos de los supuestos del folclor, pero se da a nivel de políticas públicas dirigidas a la revaloración de las culturas locales, incluyendo tradiciones orales, costumbres, lengua, música, bailes, rituales, fiesta, medicina, etc. La idea que subyace detrás de esta concepción es la de otorgarle un carácter positivo intrínseco a lo local. De esta manera, el patrimonio intangible, "al resaltar el valor de lo cultural, tiende a invisibilizar condiciones de opresión, discriminación o contextos políticos conflictivos en torno a las expresiones o el ámbito en el cual se encuentran" (Ochoa, 2003, p.119). Pero además el patrimonio intangible se vislumbra desde una óptica optimista según la cual lo que antes era solamente cultura se puede convertir en una industria y en fuente de ingresos para la población local. Estos enfoques del patrimonio intangible se encuentran en la dinámica de festivales como el Petronio Álvarez o el Festival de la Marimba. De hecho, Nino Caicedo, en su libro *El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico* tiene un apartado especial sobre el patrimonio inmaterial y en algunas de sus reflexiones al respecto dice:

Se hace menester invitar a empresarios y dueños de los festivales del mundo en donde se consume esta música para que, terminado el festival, nuestros artistas puedan consolidar los contactos que los llevará a participar en festivales del verano (...) Tarde o temprano el país firmará nuevos tratados y tendrá que irse acogiendo a exigencias de normatividad internacional no acostumbrados por nosotros. (...) Tenemos que entender que la globalización nos obliga a asociarnos, a trabajar con una agremiación que nos cobije y nos defienda (...) para que de esta manera podamos entre todos disfrutar de las oportunidades que brindan los tratados internacionales y no tener que sufrir las exclusiones a que éstos obligan a los mercados menos competitivos (Caicedo, 2008, p.84).

Actualmente, tanto en los discursos del folclor como en los de patrimonio intangible, está presente una permanente tensión entre la conservación esencialista de la música y la tolerancia a los cambios que esta debe sufrir para su aprovechamiento en términos económicos. Un ejemplo claro se encuentra en la figura de Benigna Solís, quien hace una continua defensa de lo netamente tradicional, mientras introduce instrumentos modernos en su propio grupo para facilitar el acercamiento del público. Pero otro ejemplo tal vez más

diciente es el del marimbero Ferney “Lawey” Segura, ya que por su edad y por su condición de migrante ha estado más expuesto que otros a este tipo de tensiones. Segura nació en Guapi y, aunque escuchó música de arrullos y currulaos desde niño, para él ésta siempre fue una música de viejos. Su interés por la música del sur del Pacífico empieza a los diez u once años de edad con el proceso que inició Héctor Sánchez en la Casa de la Cultura, de manera que, a diferencia de muchos otros guapireños de mayor edad, Segura tuvo un acercamiento formal y sistemático a esta música desde el primer momento en que tuvo la intención de aproximarse a ella. Tan solo unos años después, viaja a Bogotá y empieza a trabajar, tanto con orquestas de baile que incluyen música del sur del Pacífico en su repertorio, como con grupos de fusión experimental. Segura es alguien que manifiesta un marcado gusto por la salsa y el reggaetón y que no tiene ningún reparo en modificar el formato de una agrupación o en hacer arreglos innovadores. Sin embargo, el hecho de que sea marimbero, negro y de Guapi, inevitablemente lo rodea de un aura de tradición y de “verdad” con respecto a la música que se ha convertido en un verdadero patrimonio para su desenvolvimiento en Bogotá. En este caso, pareciera que el sentido común sobre lo folclórico determinara gran parte de la percepción que muchas personas tienen de Segura. Y a los músicos bogotanos les interesa proyectar esa imagen que proporciona tener en el grupo a alguien con una conexión “real” (de lugar y de raza) con la música tradicional. Lo paradójico es que a Segura le interesa participar en esos grupos precisamente para no limitarse a lo tradicional, sino para crecer como músico profesional y explorar nuevos horizontes musicales, lo cual es mucho más fácil de hacer en Bogotá que en Guapi.

7. La red-actor de Bogotá

“First encounters with world music are often personal, even intimate experiences, frequently engendering a sudden awareness of local knowledge. That awareness seldom leaves us untouched, rather it transforms us, often deeply”
(Bohlman ,2002, p.1)

“Cada vez se abre más el interés por estas músicas, hay una “modita”, ojalá que no se quede en “modita”, ojalá que eso trascienda, en Bogotá más que en cualquier otro sitio” (Monsalve, 2008)

Como se ha podido ver en las páginas anteriores, la música del sur del Pacífico tiene unas connotaciones muy fuertes de lugar y estas se han venido intensificando a medida que desde el resto del país se empieza a identificar a Guapi como el epicentro de la marimba. En contraste, Bogotá es una ciudad por la que han circulado desde hace muchos años, muchos tipos de música en forma masiva y difícil de localizar. En Bogotá se practica una enorme cantidad de géneros y esto mismo hace que sea muy difícil hablar de algo así como una “música bogotana”. Sin embargo en las últimas décadas se han desarrollado movimientos locales que se han distinguido por una apropiación y reformulación particular de distintas corrientes musicales como rock, pop, punk, jazz, música andina colombiana, música tradicional de la costa Atlántica, música tradicional de la costa Pacífica, etc.

Pero lo más interesante de estos movimientos es que en muchos casos no siguen desarrollos aislados y paralelos, sino que están relacionados por una intrincada red de conexiones entre ellos, e incluso es posible identificar algunas personas que funcionan como un nodo para varios movimientos en distintos momentos. Hacer el rastreo de todas las conexiones es algo que va más allá del alcance de este trabajo. Sin embargo, adoptar la perspectiva de una red de músicos que tiene conexiones más allá de un determinado repertorio, permite entender, por ejemplo, que las identificaciones con músicas tradicionales por parte de músicos urbanos no siempre se producen a partir de un contacto directo, casi sobrenatural con la música (como el contacto que describe Bohlman en el epígrafe de este capítulo), sino que en muchos casos obedecen a razones más prosaicas

como una necesidad económica, un interés académico, o una relación de amistad entre dos personas.

Para hacer la descripción de esta red empezaré entonces con la identificación de algunas figuras nodales y a partir de allí mostraré las conexiones que constituyen el movimiento, todo esto con la esperanza de que, de acuerdo con Latour (2005), sea la misma descripción de la red la que aporte los elementos necesarios para entender el proceso de identificación de algunos músicos blancos de Bogotá, con los sonidos negros del sur del Pacífico.

7.1. Juan Sebastián Monsalve

Juan Sebastián Monsalve es un músico nacido en Bogotá en 1973. Tuvo una formación en música clásica desde los cinco hasta los veinticinco años, momento en el que se graduó de la Universidad Javeriana como compositor con un claro énfasis en la música académica contemporánea. Sin embargo, desde su adolescencia hizo parte del grupo *María Sabina*, liderado por su madre y que se dedicaba a la musicalización de poesía de autores nacionales, con referencias musicales a la región de cada poeta. Paralelamente con esta actividad, que incluía un acercamiento a músicas tradicionales de distintos lugares del país, a sus diecisiete años Monsalve empezaba a participar de la escena del rock en Bogotá como bajista eléctrico. Según cuenta él mismo:

Carlos Vives tenía un bar en la doce con tercera y ahí había una asociación de tres bares donde tocábamos muy seguido, prácticamente cada fin de semana había un concierto de alguno de esos grupos de este movimiento. María Sabina y Distrito Especial tocaron juntos varias veces. Tenían en común la fusión de géneros urbanos con géneros tradicionales colombianos. De los directores de Distrito Especial, ahí estaba Carlos Iván Medina, él se volvió director musical de La Provincia de Carlos Vives y ahí surge el primer proyecto de Carlos Vives (Monsalve, 2008).

Según Monsalve, el éxito que tuvo Carlos Vives con el vallenato fue la principal razón por la que muchos músicos a principios de la década de los noventa se empezaron a interesar por las posibilidades de fusiones de rock y pop con músicas tradicionales, ya que este suceso modificó la percepción del vallenato por parte del público bogotano y abrió las puertas a otros tipos de sonoridades más experimentales. Esto coincidió también con la creación de un ensamble de Jazz en la Universidad Javeriana en el que participaron, además de Monsalve (bajo), músicos como Antonio Arnedo (saxofonista) Samuel Torres

(percusionista y compositor), Pacho Dávila (saxofonista), Urián Sarmiento (percusionista), Eblis Álvarez (guitarrista y compositor) y Andrés Cabas (pianista). Esta experiencia alrededor del jazz tuvo como nota predominante el interés de todos los integrantes por la fusión de músicas tradicionales colombianas con otros géneros. Monsalve resalta que a partir de allí todos estos músicos desarrollaron carreras en las que cada uno asumió una forma distinta de abordar dichas fusiones: algunos, como Samuel Torres, se orientaron hacia el latin jazz, mientras que otros como Cabas, desarrollaron propuestas enfocadas a la música pop y otros más se concentraron en propuestas de corte experimental.

En el caso de Monsalve específicamente, este interés se materializó en la creación del *Ensamble Curupira*, que tuvo lugar después de su regreso de un viaje a la India en compañía de Urián Sarmiento, y que estaba orientado en un principio a la música de gaitas de la costa Atlántica¹. El objetivo de *Curupira* es explicado así por Monsalve:

Con Curupira hay una intención de acercarnos a todos los géneros populares colombianos, los más *tradicionales*, los más *campesinos*, los que menos interacción han tenido con la música europea, porque son *raíz*, nos interesa particularmente con Curupira las raíces más *primigenias*, donde se nota más la herencia indígena o africana. *Más que en los que ya ha habido una evolución formal, armónica del lenguaje europeo*. Entonces por eso con Curupira sencillamente no nos ha interesado tanto el pasillo, bambuco bogotano que yo he abordado en otros proyectos, sino nos ha interesado más las cosas campesinas, rurales, porque por sus características técnico musicales nos permite abordar de una manera más abierta y experimental el lenguaje armónico (Monsalve, 2008, cursivas añadidas).

En este comentario hay una evidente relación con la idea de la música como ciencia, centrada en la armonía y desde una perspectiva académica. Sin embargo, en lugar de condenar el atraso de las músicas negras o indígenas en comparación con la música europea, el objetivo de *Curupira* es impulsar la “evolución” de las músicas que desde su perspectiva tienen una menor influencia de Europa. Es decir, en todo el comentario se hace presente una idea de valorizar la diversidad musical (muy en consonancia con la Constitución de 1991), pero en todo caso persiste claramente una perspectiva evolucionista.

Esto llevó a que Monsalve se interesara en primera instancia por las gaitas del sur de Bolívar – que era una de las músicas tradicionales menos conocidas en Bogotá a pesar del

¹ Sobre los grupos que iniciaron y consolidaron el movimiento de gaitas en Bogotá ver Rojas, 2005, p.79

reconocimiento de los Gaiteros de San Jacinto – y un poco después por la música del sur del Pacífico. *Curupira* participó en el Festival Petronio Álvarez en 2003 y 2004 y como resultado de este viaje, los integrantes del grupo decidieron incluir como invitados en una producción discográfica a José Antonio Torres “Gualajo”, al “Cholo” Valderrama (cantante llanero) y a Sixto Salgado “Paíto” (uno de los principales gaiteros del sur de Bolívar). De hecho, varios de los integrantes del grupo se interesaron por aprender directamente de estos maestros, e incluso Gualajo y Paíto se hospedaron durante varios días en el apartamento de Urián Sarmiento, que hacía parte también del grupo. A partir de este momento, según Monsalve el interés de *Curupira* por la música del sur del Pacífico se ha ido intensificando. En 2008, por ejemplo, el grupo realizó una gira por varios pueblos de la región en la que se hicieron talleres y conciertos compartiendo escenario con marimberos locales. Sin embargo, es claro que la idea de *Curupira* sigue siendo la de “desarrollar” esta música a un nivel profesional – desde Bogotá – ante una supuesta carencia de iniciativas locales en las poblaciones del Pacífico. En palabras de Monsalve:

El epicentro de la gaita es definitivamente Bogotá, y el de la marimba cada vez más lo es. Cali y Bogotá. Porque los músicos que se quedan en Guapi no tienen la oportunidad de crecer como músicos. Son pocos los jóvenes en Guapi que realmente están interesados en continuar esa tradición. Los que lo han querido hacer han visto más oportunidades en las capitales, entonces... ha sido cada vez más masiva la afluencia de músicos de la costa pacífica a Bogotá, pero eso es consecuencia del interés que ha habido de los músicos de Bogotá en las músicas del Pacífico. O sea, *todo partió de la fuerte presencia bogotana en el festival Petronio Álvarez que inició con Curupira* y con otros grupos como la Mojarrá Eléctrica, que empezó paralelamente con nosotros a ir al Pacífico (...) siempre queda un grupo bogotano entre los finalistas, porque *realmente ha evolucionado la sonoridad y se ha profesionalizado la sonoridad de la música del pacífico aquí en Bogotá* y eso ya lo empezaron a reconocer hasta los más tradicionalistas del folclor del pacífico en Cali (2008, cursivas añadidas).

En este párrafo hay varios puntos que merecen ser comentados. En primer lugar, Monsalve hace una analogía directa entre la música de marimba y la música de gaitas del sur de Bolívar, que fue la primera en ser abordada como una música negra, raizal y pura por músicos bogotanos a comienzos de la década de los noventa. Sin embargo, como se verá más adelante, existen varias diferencias relevantes entre la forma como se constituyó el circuito de la música de gaitas en Bogotá, y los procesos que han llevado a que algunos grupos bogotanos se apropien de la música de marimba. En segundo lugar, al afirmar que “todo partió” de la presencia bogotana en el festival Petronio Álvarez, se deja de lado el hecho de que el festival existía cinco años antes de la primera participación de *Curupira* y que a la par con la creación del festival se inició el proceso de formación de jóvenes

músicos en la Casa de la Cultura de Guapi. Así mismo, se desconoce que desde que existe el “Petronio”, el referente más claro y visible de “fusión” y “profesionalización” musical para la mayoría del público del Pacífico es el grupo *Bahía*, dirigido por Hugo Candelario González.

Las razones para una postura como la de Monsalve se pueden entender a partir de conexiones con elementos que ya se han discutido a lo largo de este trabajo. Monsalve tuvo una formación académica altamente influenciada por el discurso de la música como ciencia (esto se puede verificar con una revisión al plan de estudios de la Carrera de Estudios Musicales de la Universidad Javeriana), tuvo una práctica importante con el jazz, que hace uso de armonías muy complejas, y después realizó un viaje a la India cuya música es reconocida por ser altamente compleja en elementos rítmicos y armónicos. Lo anterior indica que para Monsalve el nivel de evolución de una música no está dado necesariamente en términos de mediación técnica pero sí en términos de complejidad formal y sintáctica. En este sentido Monsalve es explícito al decir que le interesa el currulao porque es la versión “más afro de todas [las versiones] del bambuco. Es en mi opinión, la más compleja a nivel rítmico” (Monsalve, 2008). Sin embargo, es igualmente explícito al señalar que a *Curupira* le interesa abordar de manera experimental el lenguaje armónico. Esta es una postura que propone la música más como un ejercicio intelectual a través de la escucha, a la manera de lo que ocurre en el jazz contemporáneo. Esto se puede constatar observando la reacción del público en un concierto de *Comadre Araña*, uno de los ensambles de jazz de Monsalve. En estos espacios, la música está claramente enmarcada en la dinámica de una sala de conciertos, en la que se le pide silencio al público, hay un programa de mano y las reacciones de movimiento corporal son restringidas.

Sin embargo, la música del sur del Pacífico también ha sido apropiada por grupos como la *Mojarra Eléctrica* o *Tumbacatre* que se orientan a lenguajes más comerciales y cuyo principal fin es “prender” al público en un sitio de rumba o en un evento público. Más adelante veremos algunos de estos ejemplos.

7.2. Urián Sarmiento

Urián Sarmiento es un músico nacido en Bogotá en 1976. En su infancia tuvo algunos contactos con la música tradicional del Cauca y del sur del Pacífico, pero su primera actividad musical constante se dio como baterista, a través del rock y el punk. Paralelamente recibió formación en percusión en la escuela de la Orquesta Sinfónica Juvenil, pero fue la batería la que lo llevó, según él mismo, a cambiar varias veces de colegio. En uno de esos cambios ingresó al Liceo Psicopedagógico Integral Creativo, en donde conoció a Alejandro Montaña, integrante de *la Mojarra Eléctrica*, y a Juan David Castaño, fundador del grupo *La Revuelta*. Un poco más tarde, en 1992, conoció a Juan Sebastián Monsalve a través de un familiar y con él formó una banda de rock llamada *Presagio*, que funcionó durante un tiempo en forma paralela con *María Sabina*, el grupo de la madre de Monsalve. Hacia 1995, Sarmiento fue llamado a participar en *María Sabina* y por la misma época se empezó a interesar por el jazz e hizo parte del ensamble de Antonio Arnedo en la Universidad Javeriana. A raíz de esta experiencia Sarmiento volvió a interesarse por las músicas tradicionales. Esto se facilitó por la experiencia que había tenido en el colegio y en su infancia, pero también porque a través de *María Sabina* tenía acceso a varios músicos tradicionales. Estando en este grupo, el músico Arturo Suescún le recomendó que buscara a Joche Plata, uno de los percusionistas sanjacinteros más reconocidos en Bogotá para comprarle un alegre (tambor pequeño usado en la música de gaitas):

Quando fui a comprar lo del alegre, al ver tocar a Joche Plata que fue el que me lo vendió... pues empecé como a... qué será... me sorprendió como ver algo que no conocía, que era totalmente ajeno a lo que yo tenía en mi cabeza... los golpes del porro, no sé qué, yo no tenía ni idea de la gaita todavía, ni nada, absolutamente, pues sabía que las gaitas eran gaitas y tal pero hasta ahí. Pero ahí me atrapó que fuera algo que yo no conocía y que había estado ahí todo el tiempo, como que había estado por ahí todo el tiempo (Sarmiento, 2009)

A partir de este punto Sarmiento se sintió atraído por la dificultad de comprender los patrones rítmicos de la música de gaitas, pero en todo caso seguía participando en el ensamble del jazz de Antonio Arnedo. En 1998 viajó a la India junto con Juan Sebastián Monsalve para aprender sobre otras músicas. En este viaje ambos se encontraron con una situación paradójica: muchos de los músicos de jazz con quienes interactuaban en ese país no podían decirles mayor cosa sobre la música de la India porque habían sido formados en

escuelas norteamericanas. Por esa razón, para saber más sobre esa música se vieron obligados a buscar maestros en circuitos muy diferentes a los del jazz. Después de esta experiencia, Sarmiento decidió dedicarse a

Hacer el mismo proceso pero aquí en Colombia, donde yo ya tenía la imagen de éstos músicos como rurales, como que había todavía en el campo mucha música... y pues veía uno, ya en el Canal 11, a veces veía uno cosas de negros sonando tambores aquí en Colombia, no era nada hermético pues ya circulaba información por ahí. Entonces ahí ya empecé a ir a la Luis Ángel a buscar... empecé a ir al Centro de Documentación a buscar... y eso que ud. estaba buscando, buscando y de repente aparece alguien que tiene una grabación, de repente aparece otro, dí con todos estos discos que eran como 15 de Procultura, que hay por zonas, de música llanera, de la costa pacífica, de la Candela Viva, Aguacerito Llové, entonces había como muestricas de sólo marimba, de flauta de chirimía, de clarinete, de jugas y en unas versiones pues grabadas muy bonitas, como por músicos... como muy auténticos que todavía no han tenido como esos grupos de ahora el contacto con un productor, o el tener que pensar más en la música en un escenario, no.- Músicos como más sacados de allá de su monte pues a grabar, o creo que inclusive grabados allá. (2009)

Al igual que en el caso de Monsalve, Sarmiento señala que desarrolló un interés particular por la música más “primitiva”, la que tuviera menos mediaciones, la que se interpretaba “con instrumentos hechos a mano”. Esto se debía, según él, a la sensación de asombro ante lo desconocido que sentía cuando no podía seguir el rastro histórico de una determinada música. Por esa razón empezó a interesarse en la música de gaitas del sur de Bolívar y más adelante en la música de marimba. En medio de esta búsqueda, en el año 2000, un grupo de músicos amigos volvieron del Festival Petronio Álvarez y empezaron a hablarle sobre Gualajo: “que era un maestro, que sabía explicar todos los instrumentos, que improvisaba como un verraco pues, que era como de los marimberos más virtuosos, no sé qué, que sabía enseñar” (Sarmiento, 2009). Y uno de esos amigos, Jacobo Vélez, reunió un grupo grande de personas en un conjunto que se llamó *Bámbara Urbana*, para participar en el Festival Petronio Álvarez de 2001. Dentro de este grupo había personas como Alejandro Montaña, Samir Aldana y Jorge Sepúlveda (baterista que actualmente lidera varios grupos de fusión dentro del colectivo *la Distritofónica*). Según Sarmiento, Vélez organizó un ensayo en Cali e invitó a Esteban Copete (marimbero joven del Chocó) y a Jayer Torres (hijo de Gualajo) para que los escucharan. La reacción inmediata de los dos músicos fue decir “eso suena inmundito, eso suena horrible” (Sarmiento, 2009), pero aún así le dieron al grupo las indicaciones suficientes para que se atrevieran a presentarse en el festival.

Según cuenta Sarmiento, una de las cosas que más recuerda de esta experiencia es la

dificultad de sentir la subdivisión ternaria a pesar de tener en primer plano el dosillo de la marimba: “fue como mi primer contacto con el dosillo de la marimba, fue ahí. Porque este man empezaba a tocar y uy no!, a mí me tocaba cerrar los ojos, cerrar los ojos, concentrarme, a todos, a todos” (Sarmiento, 2009). Pero a pesar de las dificultades, el grupo ocupó el tercer lugar en modalidad libre y a partir de allí nació lo que hoy se conoce como *la Mojarra Eléctrica*. Tras su regreso a Bogotá, Sarmiento conoció a un músico de jazz alemán, Volker Kottenham, que estaba interesado en comprar una marimba. Y aunque no conocía personalmente a Gualajo sí conocía su fama como constructor de marimbas, así que consiguió su teléfono con un amigo y lo llamó para hacerle un pedido. Cuando finalmente se encontraron en Bogotá, en una de las presentaciones que hizo Gualajo con el grupo *Naidí*, el maestro le dijo a Sarmiento que había traído una marimba para Kottenham y otra marimba para él. Así fue como Sarmiento consiguió su primera marimba sin habérselo propuesto. Después de este episodio, en 2003 Sarmiento hospedó a Gualajo y a Paíto en su apartamento, ya que habían sido invitados a participar en la grabación del tercer disco de *Curupira*:

Eso fue tocar ahí todos los días, eso llegó gente... todo el día éstos señores... no, no, no. Mi pareja, mi compañera se fue esos días, dijo “No, yo me voy pa’ donde mi abuela, tú me avisas cuando se vayan los maestros”. Ya estaba cansada..., se levantaban a fumar a las 6 de la mañana, estaba la casa inundada de humo. No! era un caos. (...) Paíto estaba con cálculos, no podía tomar, pero Gualajo sí a veces se volaba y volvía a las 9:30, 10 de la mañana con una media de aguardiente, de ron, a darle. (Sarmiento, 2009)

Esta experiencia le sirvió a Sarmiento para profundizar en su conocimiento sobre la música de marimba y la cultura del Pacífico. Según comenta él mismo, lo que más le llamó la atención fue la complejidad rítmica del currulao, pero también el velo de misterio con que los maestros más viejos envuelven esta música, así como su relación con lo mágico y lo diabólico: “esas cosas así como de magia, y que pues yo las sentía y con la experiencia de la India también, estas músicas tan repetitivas, tan circulares que van como buscando que el músico empiece a entrar en algunos estados ahí especiales, yo sentía en el Pacífico eso” (Sarmiento, 2009). Tal vez por esta razón, Sarmiento dice que no le interesa la vertiente bailable de las fusiones que se han hecho con la música del Pacífico, sino más bien usarla en fusiones de corte experimental y dedicarse al registro de las expresiones más “primitivas” que aún existen en la región

Falta mucho más registro de cantidades de músicos que están todavía allá en esas veredas, regados en esos pueblos tan alejados, tan de difícil acceso, que son músicos mayores que no están influenciados por la radio, que no están ceñidos a los límites de tiempo que están imponiendo de cosas de 3 o 4 minutos por el radio, por el escenario, etc. pienso yo que todavía hace falta mucha, mucha documentación de todo esto, porque es que a la final pues sí, hay Socavón, hay Canalón, hay Naidí y ya, esos son los casos, son los casos muy específicos, muy concretos que... hacen una muestra indudable de lo que hay, pero yo siento que para que de verdad haya como un bagaje y algo de qué agarrarse, se necesita que se saquen a la luz un poco más de experiencias, de expresiones y de cantos y de versiones y de voces y de ritmos y de formas de tocar que puedan servirle para la gente que viene atrás o para la gente que está construyendo y que está proponiendo y que está haciendo, o pa' la gente que ya está allá para seguir desarrollando y evolucionando esta música, si?, porque los intentos de coger la marimba o grupos de marimba y meterles pues bajo, guitarra, batería y eso como... no van mucho más allá (Sarmiento, 2009)

Hoy en día, a partir de todas las indagaciones que Sarmiento ha hecho sobre los temas de las gaitas y la marimba, ha empezado a tener cierto reconocimiento en el medio musical como investigador de las músicas tradicionales. Esta es una labor que sigue desarrollando junto con su trabajo como percusionista con la banda *Los Aterciopelados*.

7.3. Juan David Castaño

Juan David Castaño nació en Bogotá en 1974. Cuando tenía unos 3 o 4 años de edad hizo un viaje a Guapi en barco con su familia, pero él mismo asegura que los vagos recuerdos que guarda de esa travesía no tuvieron nada que ver en su posterior interés con la música del Pacífico. A pesar de que en su familia había algunas personas que hacían música, y de que en la casa había una batería desde el 84, Castaño no tuvo durante su infancia una formación musical formal. Cuando estaba estudiando en el bachillerato ingresó por un año al Colegio Integral Creativo, en donde conoció a Alejandro Montaña y a Urián Sarmiento y se conectó con Juan Sebastián Monsalve. Por esa época, se interesó por el Hard core y el Punk y a través de estos géneros empezó a practicar la batería de una forma constante.

Cuando terminó el colegio, castaño ingresó a la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Nacional. En 1998 existía allí un grupo de música folclórica llamado *Cumbandá*, dirigido por Arturo Suescún, quien a su vez había estado relacionado con *María Sabina*. Castaño fue llamado para hacer el llamador bajo la tutela del tamborero

sanjacintero Joche Plata¹. En este momento se empezó a interesar por la percusión de las músicas tradicionales tras reconocer que para él existía alguna afinidad entre estos sonidos y ritmos como los del Hard core o el punk. En sus propias palabras:

Como que comparten las mismas... en mi caso yo siento exactamente lo mismo, si?, o sea... sí, también uno va cambiando, no?, su manera de, los pensamientos, pero una cosa emotiva de... como de la energía que tiene la música, que tiene el currulao por ejemplo, esas músicas *tribales*... y un poco *el delirio también, porque hay una cosa medio delirante en esas músicas* también, si?. Entonces es como la misma emoción muy común, que uno... casi que uno, y eso no soy yo. Muchísimos músicos que uno ve hoy digamos... así con un reconocimiento de Bogotá, gente que se involucró mucho con las músicas tradicionales, vienen del punk y vienen del hard core o del rock (Castaño 2009, cursivas añadidas)

En efecto, como he mostrado anteriormente, Monsalve y Sarmiento también tuvieron una época en la que se interesaron por el rock. Sin embargo, para Monsalve es más llamativa la complejidad rítmica de la música del sur del Pacífico que su carácter delirante. Para Castaño, al igual que para Sarmiento es claro que hay un valor importante en la naturaleza repetitiva de estos géneros y su capacidad de poner en suspenso la racionalidad. En este punto es inevitable hacer una conexión entre la diferencia de enfoque de Monsalve y Castaño y el comentario de José María Samper en el siglo XIX según el cual el currulao era “inmovilidad en movimiento” y carecía “de toda poesía, de todo arte, de toda emoción dulce, profunda, nueva, sorprendente” (Samper, 1878). No es exagerado decir que una propuesta musical como la de Monsalve busca precisamente dar a la música ese tipo de emoción nueva y sorprendente – obedeciendo a unas lógicas de la tradición musical europea que entienden el arte como innovación – mientras que el comentario de Castaño resalta el valor artístico del delirio causado por la repetición. Esto, a pesar de que la propuesta musical del mismo Castaño a través del grupo *La Revuelta* no parece hacer uso de esta característica, sino que por el contrario utiliza contrastes e innovaciones de toda índole para hacer una música más urbana.

Alrededor del año 2001, Castaño asistió a la Sala de Conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango a un concierto del grupo *Naidí*, en el que tocaba José Antonio Torres. Como el grupo no estaba listo para salir al escenario y el público ya había ingresado, el concierto

¹ El llamador es un tambor que hace un golpe constante a contratiempo en la música de gaitas y que sirve como base rítmica para todo el conjunto. El mismo Castaño define al llamador como “la primaria de la percusión folclórica” (Castaño, 2009)

inició con un toque de marimba sola que hizo Gualajo de manera improvisada. En palabras de Castaño:

Gualajo tocó casi que 20 minutos. Tocó sólo y tocó un tema y el otro y el otro y entonces ¡no!, eso para mí fue una introducción así...Sin percusión, nada, eso fué lo primero... ¡no!... fue un embrujo eso. Entonces luego salió Naidí, tocaron, no... absolutamente... entonces me impactó muchísimo (...) la marimba fue como una vaina que yo no, o sea, yo sí... sé esas cosas... son hedonísticas un poco, estoy seguro, sí, entonces en el fondo deseaba algo y yo cuando la vi como que me la encontré, así como Pinocho y su papá... y digo “No, llegué a un puerto” y... inmediatamente me conecté con la situación (2009).

Como se puede ver, este episodio se asemeja mucho al tipo de repentina consciencia de lo local al que se refiere Bohlmann (en el epígrafe de este capítulo). Según Castaño este encuentro fue tan fuerte que su reacción consistió en invitar a todo el grupo *Naidí* a un sancocho en su casa esa misma noche, a pesar de que no tenía nada preparado. Sin embargo, cuando llegaron a la casa, Castaño se encontró con que los integrantes del grupo no querían tocar currulaos, sino aprovechar una guitarra que encontraron para cantar baladas:

Hubo plancha, Jesús es verbo, no sustantivo, y todo el recorrido por... y estaban felices ahí con el asunto. Y yo, y yo así me sobaba la cabeza y decía “¿cómo es posible?”, pero eso hace parte de la realidad del folclor y de las cosas, a veces uno tiene las cosas un poco idealizadas acerca de las cosas puras y realmente todas estas músicas dialogan con la balada, con el vallenato, con el reggetón y hoy en día con todo (Castaño, 2009).

Después de esta ocasión hubo otros viajes de *Naidí*, con Gualajo, a Bogotá y Castaño estuvo pendiente de asistir a los conciertos y participar tanto como pudiera en las parrandas de chirimía y de marimba que se organizaban en el Hotel Bacatá. En ese momento, para él esta música todavía aparecía como algo impenetrable, pero su asistencia a estos eventos iba dando poco a poco un sentido a la música. Su aprendizaje de la marimba es planteado en términos de una inmersión en un lenguaje nuevo:

Tengo terrible desconfianza con los métodos y con todas esas... acercamientos al conocimiento de estas cosas que son tan misteriosas, es que creo que la real experiencia es directa, directa e inmediata. Entonces el olor, la comida, el biche y la experiencia aquí a centímetros de la marimba, eso es así. Entonces ahí es donde uno se empieza a afectar por unas cosas así espaciales y acústicas del sonido y gestuales de la interpretación y, y... culturales de la situación, y como que uno empieza a entender el lenguaje, si?, porque creo que esto es una cosa de lenguaje, por eso es... un método sobre un lenguaje, es como que uno puede estudiar inglés, si?, pero... si vas a Nueva York y necesitas comunicarte con unos raperos del Bronx, no te va a servir para nada el método de inglés, porque lo que necesitas es entender el lenguaje y eso es otra cosa, son gestos, vestuario, maneras de ser, expresiones, todo, comida. Entonces pues sí, en esa medida como que fue directo, más cerca. Y de ahí para adelante

fueron muchas... fue insistir, insistir, yo realmente me embuje, me apasioné con el asunto, y con otros amigos, y como que todo empieza a ligarse (Castaño, 2009)

Unos días después del segundo viaje de *Naidí* a Bogotá, Castaño recibió una llamada de un amigo para venderle un “bulto lleno de palos entre un costal” que al parecer era una marimba desarmada. Castaño compró el bulto y llamó a varias personas, entre ellas Urián Sarmiento, para que le ayudaran a armar la marimba. A partir de este momento Castaño se dedicó a estudiar marimba y llevó varias veces a Gualajo a Bogotá para que le enseñara lo que pudiera. La relación entre Castaño y Gualajo fue tan estrecha que Castaño terminó siendo padrino de un hijo de Gualajo y produciendo el primer disco de éste como solista titulado “Esto si es verdás”. Para realizar este proyecto Gualajo se hospedó varias veces en la casa de Castaño, e incluso los músicos que tocaban con el maestro llegaron a pensar en Castaño como manager del grupo. Sin embargo, él deja muy en claro que nunca tuvo la intención de representar al grupo y que lo único que lo movía en su relación con Gualajo era el interés por aprender.

A través de su relación con Gualajo Castaño tuvo un acercamiento importante a la cultura y los lenguajes musicales del Pacífico. Posteriormente, buscó también a otros marimberos para aprender. Entre los músicos con las que tuvo clases u otras actividades están Hugo Candelario González, Silvino Mina, Baudilio Cuama (marimbero de Buenaventura), Esteban Copete, y Marino Beltrán (marimbero de grupos como *Socavón* y *Canalón*, responsables de las primeras grabaciones comerciales de marimba tradicional). Pero él mismo reconoce que el aprendizaje de la técnica de la marimba y los toques característicos los hizo a través del estudio de videos y grabaciones y en compañía de otros músicos que darían origen al grupo *La Revuelta*. Entre estos músicos estaba Samir Aldana que también había trabajado con *Curupira* y con otras agrupaciones dedicadas a las fusiones con músicas tradicionales:

Él ya venía de estar unos días con Gualajo y entonces al otro día: “Samir, tengo una marimba en la casa” y fue a las 9 de la mañana yo creo y fueron 6 meses de vernos todos los días a darle y a darle, con grabaciones y con las cosas que él traía, con las cosas que uno va concluyendo y estudiando entre varios y así se armó un grupo de estudio. Así empezó sin nombre, y así duramos esos 6 meses más o menos... y llegado un punto donde uno empieza ya a entender como “estos son los aires, estos son los ritmos, necesitamos alguien que nos ayude a cantar” y... pues yo trabajaba con varias cantadoras de aquí, pero que estaban muy cercanas a lo atlántico, eso es otro lenguaje, entonces apareció Doña Ligia Zamora, Ligia Anaya, ella es Ligia Anaya Zamora, es una cantadora tradicional de Buenaventura que

trabajaba acá, era una cantante de exequias cerca a una iglesia de la Javeriana, pero ella era cantadora folclórica y creo que tenía también cercanía ya con *Kilombo*. Y ella fué llamarla un día, ese mismo día ella llegó a la casa y ese mismo día nos puso a parir piñas porque inmediatamente ella llegó cantando jugas, bundes, todo, y nosotros a perseguirla detrás con la marimba y así estuvimos como un año, dos años tal vez con ella, en donde ya nos tocó, ya nos inventamos el nombre de *La Revuelta* (Castaño 2009).

La Revuelta participó en el Festival Petronio Alvarez en los años 2006 (mención de honor), 2007 (segundo lugar) y 2008 (tercer lugar). Pero antes de esas participaciones ya habían surgido diferencias entre los integrantes sobre las diferentes posibilidades para fusionar la música de marimba. Así, de *la Revuelta*, se desprendió *Tumbacatre*, un grupo con formato de orquesta de baile, con sección de vientos, orientado más fuertemente a la música de parranda. Así mismo, según Castaño por *La Revuelta* pasaron varios otros músicos que después harían parte de agrupaciones como la *Mojarra Eléctrica*, *Chocquibtown*, *Curupira* y *Alé Kumá*. Sin embargo, *la Revuelta*, a pesar de mantener un formato más cercano al "tradicional", también ha tocado principalmente en sitios de rumba. En estas ocasiones Castaño ha notado que el público bogotano tiene algunas dificultades para bailar con los ritmos de subdivisión ternaria, como currulaos y jugas, porque son muy poco familiares. Sin embargo también dice que si la música "tiene un espíritu de verdad" la gente se "liga" con el baile.

El tema de "lo verdadero" en la música de marimba es algo que Castaño defiende con mucho ahínco y según él es un concepto tomado de Gualajo:

A mí me gusta mucho el concepto de lo verdadero del viejo Gualajo, de "Esto sí es verdás", ese concepto me gusta. Creo que eso es la realidad de la música. Si lo que tú haces es verdadero o no. Si tú vas, si uno toca algo que es real, que es íntimo, que es una cosa verdadera, no necesita uno decir "yo vengo de Harvard, estudié, hice posgrado en música, hice Phd, no sé qué blablaba". No. Toque. Toque, o sea qué transmite, qué dice. Eso es lo raro del fenómeno que viene ocurriendo, que es que gente que no es de allá pueda llegar a hablar en el lenguaje y uno puede hablar en el lenguaje y hay como niveles de profundidad y de perfeccionamiento de ese lenguaje (Castaño, 2009)

Este concepto de "lo verdadero" está entonces relacionado con el sentido que produce la música en el oyente más allá de una comprensión de los códigos: "uno puede saberse el abecedario de un idioma, puede saberse el vocabulario de un idioma, puede saberse frases de un idioma, puede aprenderse un poema de memoria, pero otra cosa es que uno sea un poeta, si?, que cuando uno hable haga poesía, diga algo verdadero, y eso es algo que el público, la gente, se liga a eso" (Castaño, 2009). Por eso para Castaño, al igual que para

muchos de los músicos que están trabajando con música del sur del Pacífico, es claro que el sentido de esta música no aparece espontáneamente sino que tiene que ser aprendido a través de un proceso de familiarización. La idea predominante para Castaño es que el músico debe sumergirse en la cultura para aprender el lenguaje desde adentro y estar en capacidad de comunicar un sentido, pero también es necesario que el público tenga una competencia particular para entender la música: "si uno quiere pegarle a La Mega, pues está difícil un poco con un currulao. O sea, no se puede porque esas cosas masivas tienen unos esquemas donde no entra el currulao por su propia métrica y su propia lógica tribal porque el currulao, ya el ritmo, eso es profundo, solemne... colinda con lo religioso sagrado" (Castaño, 2009).

Por esa razón, *la Revuelta*, bajo la dirección de Castaño está más orientada a captar al público que asiste a festivales internacionales de *world music* y ya ha dejado de lado la idea de popularizar la música de marimba entre el público bogotano.

7.4. Tito Medina

Tito Medina es un músico bogotano nacido en 1982. A los 15 años empezó a tocar batería con algunos grupos de heavy metal y death metal en el colegio industrial Don Bosco. De esas épocas (1997) recuerda que al pasar por la carrera 7 con calle 19 con frecuencia veía un grupo de música de gaitas que le llamaba la atención y a quienes recuerda como los "hippies del folclor". Según él, entre ese grupo estaban músicos como Urián Sarmiento y Jorge Sepúlveda, pero en todo caso nunca entabló un contacto directo con ellos.

En el año 2000, Medina viajó a Cuba y vivió un año en La Habana. Allí le llamó la atención la alta visibilidad de las músicas tradicionales y el alto nivel técnico e interpretativo de los percusionistas. Pero sobre todo le llamó la atención la fuerte presencia africana que sentía en la música de Cuba. Por eso cuando regresó se empezó a interesar por la percusión tradicional colombiana. Contactó a Urián Sarmiento para tomar clases de batería y este a su vez le habló sobre Gualajo. Medina dijo que le interesaría tomar unas clases con Gualajo y Sarmiento se lo llevó a Cali para que los acompañara en una

grabación del ensamble *Curupira*. Así narra Medina su primer encuentro con Gualajo:

Me dejó impresionado porque, porque yo creo que no existe algún género que le rompa a uno al principio la cabeza rítmicamente tanto como... la polirritmia que genera la marimba, con respecto a... ahora, no, realmente no la conocía, ni la conozco todavía, no entendía muy bien, y eso me llamó mucho la atención, escuchar esa polirritmia, esa fuerza que se generaba. Entonces me senté a hablar con Gualajo, él empezó a contar su historia, él en ese momento era carpintero, pues arreglaba las sillas de Cevichería Guapi y yo me preguntaba “¿cómo un man de éstos...?”, además que me contó la historia de Hugo Candelario, claro, y como ellos también se encargan de florecer un poquito más la historia, no! Uno queda “Uf!, este man es un duro”, entonces eh... yo dije no, hay que hacer algo por este man y por esta música. Yo le dije a Gualajo “no, pues”, me tomé unas clase con él, yo le dije “yo quiero aprender con usted” (2009).

Según Medina, para él este encuentro fue como encontrar en Colombia al África que había estado buscando, especialmente por la complejidad rítmica, los timbres y la comunicación de los tambores. También le llamó la atención el carácter triste, nostálgico y melancólico de la música, que no duda en asociar a su gusto con el heavy metal y el death metal. Pero además de los aspectos musicales, una de las cosas que más lo impactó fue el estado de pobreza en el que vivían músicos como el mismo Gualajo. Por eso decidió que además de hacer un trabajo académico, quería hacer un trabajo social. Empezó a hacer gestiones para llevar al grupo Gualajo a Bogota, para hospedar a todos los músicos y para conseguirles presentaciones en sitios de rumba como *Quiebracanto*, *Casa de Citas*, el *Goce Pagano* y en todas las universidades que estuvieran interesadas en alguna presentación. De esta forma, Medina se convirtió en 2003 en el representante oficial del grupo Gualajo. Esta experiencia hizo que Medina se relacionara muy estrechamente con la cultura de los integrantes del grupo y esto a su vez trajo algunas dificultades:

Primero, el concepto que ellos tienen de la amistad, no?, segundo, el concepto que ellos tienen de lo que es hacer el bien o no hacerlo. Yo cometí muchos errores de entrada. Por ejemplo, traté de ser asistencialista. Y la cagué, porque claro, después lo ven a uno como a un marrano, “Que Tito, que présteme y tal”, no?, entonces hasta que me tocó decirles “bueno muchachos, no soy rico, no tengo nada, yo les puedo colaborar en esto, lo que les puedo colaborar es de ésta manera trayéndoles trabajo”. Entonces por ejemplo la primera gira que ya hice con los manes, los traje para acá, les pagué al final, “No, que me voy a quedar 3 días más”, y después de los 3 días, que les prestara pa’l pasaje!, se habían ganado cada uno no sé \$400.000, \$450.000 cada uno, yo dije “bueno”, yo pensé que cada uno llevaba su platica pa’ la casa y noooo, se la mamaron toda. Entonces me empecé a dar cuenta que... que no era falta de oportunidad, porque yo creo que esta gente ha tenido todas las oportunidades del mundo, empecé a averiguar también por gente en Guapi, sobre la vida no solamente de Gualajo sino de muchos músicos que les pasa eso, que les han dado, han tenido la oportunidad, y si hubiesen ahorrado algo, ya tendrían... vivirían muy cómodos, no?, que es gente muy talentosa que le han ayudado también bastante. Entonces yo caí un poco en el error al principio de eso, de creer “Ay, vamos a solucionarles la vida a ellos aquí trabajando”, pero no (Medina, 2009).

Así, tras reconocer que su primera aproximación al grupo no había dado buenos resultados,

Medina empezó a trabajar a través de una fundación llamada "Colombia es tradición", con la que pudo producir un disco con Gualajo (*El pianista de la selva*, que fue postulado al Grammy Latino), obtener para él un diploma de maestro (a través de la Embajada de Corea del Sur), promover su nombre en medios como El Espectador, El Tiempo, RCN Televisión, realizar viajes a Francia y Estados Unidos e impulsar su nombre con miras al Festival de la Marimba. A pesar de todo lo anterior, cuando Nino Caicedo anunció en el Festival de la Marimba que la Gobernación del Valle iba a donarle una casa a Gualajo por haber sido elegido como Rey de la Marimba, éste le dijo a Medina: "Sí ve, Tito, Nino sí me cumple, usted no me cumplió" (Medina, 2009).

En este mismo festival, realizado en diciembre de 2008, Medina obtuvo un primer premio con su propio grupo, *Sóyame la marimba*, conformado por varios músicos de Bogotá y Sibaté que se han formado con él en la música del sur del Pacífico. Sin embargo, en la actualidad sus actividades han vuelto a girar en torno al grupo de rock *Señor Barón*, del que Medina ha sido baterista por varios años, y a partir de 2010 iniciará estudios de batería en la Habana. Sobre su experiencia con Gualajo, Medina comenta:

Yo no quería hacer lo que hace todo el mundo, es eso, es a veces que uno va donde la gente y a mí no me gusta tratar a la gente como un cajero: "Venga, esto es lo mío, tome lo suyo, y nos vemos, no", mi filosofía de vida es otra. Como bueno, vamos a aprender pero vamos a aprender cosas a través de la experiencia y como que todos crezcamos un poco y... me dio duro de todos modos a pesar de la ingratitud digamos de ellos mismos, y muchas vainas, pero me siento súper afortunado porque... he crecido muchísimo, como percusionista, la música de marimba me ha brindado la oportunidad de conocer mucha gente también... de aprender muchísimo a nivel digamos, sobretodo en haberme metido un poquito en la producción, de grabar, si, entonces ya al final dije "listo, ya Gualajo tiene todas su cositas, está como bien, ahora sí me voy a meter a hacer mi combo (Medina, 2009)

7.5. Adrián Sabogal

Adrián Sabogal nació en Cali en 1986, pero su familia se radicó en Bogotá cuando él tenía un año. Empezó a estudiar guitarra a los 14 años con un profesor del Colegio Hispanoamericano y un par de años más tarde decidió que quería dedicarse a la música. Por eso ingresó al énfasis en Guitarra Jazz de la carrera de Música de la Universidad Javeriana. Estudiando en la universidad le llamó la atención que un grupo de estudiantes con frecuencia sacaba tambores a un patio y se ponía a tocar:

Tenía algunos amigos que tocaban allí, entonces yo me acerqué y los vi tocando los tambores y todo este asunto, incluso tocando como Atlántico, no? Y me llamó mucho la atención lo de los tambores, todo, entonces iba allí frecuentemente como a ver cómo tocaban, a ver qué podía aprender, y en ese tiempo se rumoró entonces del Petronio, que iban a sacar un bus para irse acá varía gente de la Javeriana (Sabogal, 2008).

Dentro de ese grupo estaban Manuel Antonio Rodríguez, profesor de las universidades Javeriana y Santo Tomás, Swami Duque y Leonel Merchán, con quien Sabogal crearía más tarde el grupo Pambil. Así fue como Sabogal asistió al Festival Petronio Alvarez de 2005 y tuvo un encuentro con la música del sur del Pacífico que recuerda así:

Pues lo que me llamó la atención fue lo que sentí realmente, al oír esa música... como lo que sentí al oír esos grupos de marimba que... me hacían mover todo, entonces yo... y ese ritmo que es tan particular, no?, y que tienen como tanta riqueza, los currulaos y todos los ritmos que manejan ellos, no?, como el ritmo general de la música Pacífico que es una cosa... como impresionante, y eso me movió mucho por dentro y desde ese entonces pues como que yo soy así... sentí la cosa y me apasioné (Sabogal, 2008)

En ese momento, Adrián Sabogal y Leonel Merchán se empezaron a interesar seriamente por la música del sur del Pacífico. Tanto que en una ocasión les pidieron que organizaran un taller de marimba para un colegio de Bogotá. Como sentían que les faltaba algo de conocimiento del tema para hacer algo así, contactaron al marimbero guapireño Guillermo Rentería. Sin embargo, este último tuvo que viajar a Guapi y por eso los presentó con Ferney "Lawey" Segura que para ese momento ya llevaba un buen tiempo tocando con varios grupos de Bogotá. Al ver que Sabogal y Merchán tenían tanto interés en aprender de esta música, Segura, Rentería y Yair Caicedo empezaron a enseñarles prácticamente sin cobrar un solo peso, aplicando los métodos de enseñanza con los que habían aprendido en Guapi bajo la tutela de Héctor Sánchez.

En 2007, cuando faltaban veinte días para el Festival Petronio Álvarez, Sabogal y Merchán decidieron armar un conjunto para participar allí y crearon el grupo *Pambil* junto con Guillermo Rentería y Yair Caicedo. A partir de esa presentación, los dos bogotanos desarrollaron un fuerte sentido de amistad con los dos músicos guapireños. Tanto así, que Guillermo Rentería los invitó a pasar una temporada navideña en su casa en Guapi. Según Sabogal, este viaje, sirvió para profundizar en su conocimiento de la música del sur del Pacífico:

Uno se entera como de esa fortaleza que tienen, esa fuerza y ese aguante y como ese viaje que tienen ellos ahí cuando tocan los tambores... prácticamente es en todo. Cuando ellos se meten al río a nadar, eso, tienen una fuerza impresionante, se mueven con una facilidad, tienen mucho contacto con el agua, con el río, todo el tiempo. Entonces nosotros digamos asimilábamos toda esa fuerza con esa fuerza que mantienen ellos al tocar, y que siempre es una cosa, que se necesita perenne porque pa' tocar un tambor de esos. No es pues uno llegar y... y es como esa situación y esas condiciones tan extremas y lamentablemente como tan de calidad de vida, no hay mucho, me entiende?, sino que todas las condiciones hacen que la gente sea muy fuerte, y como muy de aguante y eso. Entonces ellos en la música me di cuenta que está muy reflejado eso. Como estar ahí, estar tocando y luego se viajan ahí horas y horas y horas y... pueden seguir ahí, entonces eso es como mucho de eso. Y pueden quedarse en un mismo arrullo una hora fácilmente, ahí viajando... en el río, viajando ahí... y el amor, el amor que le tienen ellos a su música, y el respeto. Entonces desde ese tiempo como que... como que le hemos cogido mucho más respeto a esa música, mucho más... o sea, un respeto infinito, es una cosa de verlos allá... muy apropiados de eso y con mucho amor hacia esa música (Sabogal, 2008)

Después de su primera presentación en el Petronio, el grupo se ha seguido manteniendo unido y para 2009 es uno de los que tienen mayor movimiento en Bogotá, a pesar de que usa un formato muy tradicional y no pretenden hacer proyectos de fusión. Por esta razón, *Pambil* se presenta principalmente en ambientes de auditorios universitarios y fundaciones. Sin embargo, también han empezado a tener cierta presencia regular en sitios de rumba como Galería Café Libro, a los que siempre va el mismo público de aficionados que ha empezado a estar pendiente de *Pambil* y de otros grupos de marimba.

7.6. Otras figuras nodales

Como se puede apreciar en las páginas anteriores, muchos de los músicos que trabajan actualmente en Bogotá con música del sur del Pacífico tuvieron alguna aproximación anteriormente con la música de gaitas del sur de Bolívar. Sin embargo, aunque la red que se formó alrededor de las gaitas tenga muchas coincidencias con la red de la marimba en Bogotá, esto no permite afirmar que los procesos de apropiación de ambas músicas hayan sido iguales. Por un lado, los grupos que han tocado gaitas en Bogotá han sido liderados por Sanjacinteros que emigraron y excepcionalmente han ido incorporando músicos bogotanos. Por el contrario los grupos de marimba más activos en Bogotá son organizados y liderados por bogotanos, aunque con presencia ocasional de músicos negros de Guapi (específicamente Ferney Segura en la mayoría de los casos). Los músicos del Pacífico que han llegado a Bogotá son jóvenes y vienen solos. Los gaiteros en cambio emigraron con los grupos ya formados (algunos con familias enteras) y han funcionado a la sombra del grupo original de los Gaiteros de San Jacinto, que se formó hace unos ochenta años e hizo

muchas giras por Europa y Estados Unidos. Otra diferencia notoria está en el proceso de aprendizaje. Los gaiteros han sobrevivido en parte gracias a las clases que dictan en Bogotá. Por el contrario, los marimberos del Pacífico no tienen muchos espacios para enseñar en Bogotá porque los músicos bogotanos prefieren buscar a Gualajo, aunque tengan que viajar a Cali. La única excepción es la del grupo Pambil, cuyos integrantes han aprendido con músicos jóvenes de Guapi. Por último, los grupos de gaitas en su gran mayoría han mantenido un formato tradicional, y este formato no es necesariamente un impedimento para que la música funcione en sitios de baile. Por el contrario, la música de marimba ha tenido que ser traducida a formatos similares a los de las orquestas de baile del Caribe para poder sonar en sitios de baile.

Por todas estas razones es claro que la red de marimba no es igual a la red que expandió la música de gaitas en Bogotá. En el caso de la música del sur del Pacífico, hay por lo menos dos vertientes (música de baile y fusión experimental) y la mayoría de las agrupaciones que la incorporan a su repertorio tocan además géneros del Chocó y de la Costa Atlántica (y de hecho no cantan alabao ni tocan bundes, por lo general). Por ello es importante mencionar que además de Sarmiento, Monsalve, Castaño, Medina, Sabogal y Merchán, hay un buen número de músicos bogotanos que han estado relacionados con el proceso de expansión de la red de la marimba en Bogotá en los últimos diez años. Algunos de los más importantes son Alejandro Montaña, Samir Aldana, Jorge Sepúlveda, Juan Sebastián Ochoa y Mateo Molano.

Alejandro Montaña es percusionista sinfónico de la Universidad Javeriana. Se conoció en el liceo Integral Creativo con Juan David Castaño y Urián Sarmiento y es integrante de la Mojarra Eléctrica desde su creación en 2002, a partir de la participación de *Bámbara Urbana* en el Festival Petronio Álvarez. Actualmente también hace parte del ensamble de marimba de chonta de la Universidad Javeriana y tiene un trío de marimba tradicional, guitarra y contrabajo, llamado *Incipiente*. Este conjunto tiene un carácter más experimental y no aborda directamente los ritmos del Pacífico, pero *la Mojarra Eléctrica* es claramente una orquesta pensada para el baile y ha tenido mucha actividad en distintos sitios de rumba de Bogotá.

Samir Aldana es un antropólogo que decidió dedicarse a la música y específicamente a la interpretación del clarinete en agrupaciones de fusión. Después de estudiar en el Centro de Orientación Musical Cristancho, hizo parte de *Bámbara Urbana* y de agrupaciones como la *Mojarra Eléctrica*, *Cururpira* y *Tumbacatre*. Actualmente toca clarinete en el grupo *Primero mi Tía*, dedicado a la fusión de jazz con músicas tradicionales con un enfoque experimental. Este grupo es dirigido por Jorge Sepúlveda y hace parte del colectivo *la Distritofónica*, fundado en 2004 por el guitarrista Alejandro Forero.

Jorge Sepúlveda es un baterista que tras haberse dedicado al rock y al ska empezó a investigar sobre la música de las costas colombianas. Ha tocado con Hugo Candelario González, Juan Sebastián Monsalve, Antonio Arnedo, *Cururpira*, *Alé Kumá* y el grupo que dirige actualmente, *Primero mi Tía*. También se desempeña como profesor de batería en la Universidad Javeriana.

Juan Sebastián Ochoa es Ingeniero de Sonido y pianista jazz de la Universidad Javeriana. Según él mismo cuenta, “un hermano me paso unos disco de *Buscajá* primero y me dijo “escuche esta música del pacifico” y no era capaz de escuchar cuatro canciones seguidas, porque me parecía muy triste y muy fuerte. Y tiempo después seguí escuchando y fui a un Petronio hace como unos 5 años y me encantó la música de Marimba” (Ochoa 2007). A partir de la experiencia en el Petronio, que como se puede ver, cambió notoriamente la percepción de Ochoa, al igual que la de varios otros músicos entrevistados, éste se dedicó a conseguir información sobre la música del sur del Pacífico. Ochoa realizó en 2003 una investigación para elaborar un método didáctico sobre la música de gaitas del sur de Bolívar. En la actualidad está trabajando en la segunda parte de ese método, enfocado en la música de marimba.

Mateo Molano es un guitarrista bogotano que actualmente se desempeña como director del grupo *Tumbacatre*. Este conjunto ha participado varias veces en el Festival Petronio Álvarez y, al igual que *la Mojarra Eléctrica*, está más orientado a la música de baile que a las fusiones experimentales. Aunque *Tumbacatre* ha tenido una presencia importante en

varios sitios de rumba de la ciudad, según Molano, las presentaciones no generan los suficientes ingresos como para cubrir las necesidades del alto número de integrantes. Por eso él está viendo amenazada la continuidad del grupo. Algo similar sucede con *la Mojarra Eléctrica*. Esto se debe a que los grupos orientados a la música de rumba son generalmente más grandes y deben tener una actividad permanente para conformar un público que los reconozca. Por el contrario, en el caso de los grupos de fusión experimental, las actividades son más esporádicas, y el número de integrantes es menor, por lo que los músicos siempre saben que esta no va a ser su fuente principal de ingresos. En estos casos, la mayoría de músicos trabajan como profesores en academias o universidades donde haya programas de música, de manera que puedan tener unos ingresos estables.

8. Conclusiones

“Escuchamos cosas como música porque sus sonidos obedecen a una lógica cultural más o menos conocida, y para la mayoría de los oyentes musicales (que no hacen música por sí mismos) esta lógica se halla fuera de su control. Hay algo misterioso en nuestros gustos musicales” (Frith, 2003, p. 206)

El disfraz del rock o el jazz permitió acercar a nosotros una música desconocida a través de estructuras sonoras muy familiares para nosotros. Los rasgos de la música de gaita matizados con elementos más usuales para nosotros, como guitarras eléctricas y baterías, hizo que finalmente creáramos en nuestros cuerpos las herramientas necesarias para entender la sonoridad e intención de los conjuntos tradicionales de música de gaita”. (Rojas, 2005, p. 77.)

En los capítulos anteriores he mostrado algunas de las trayectorias que considero más importantes para abordar la pregunta principal de este trabajo: por qué algunos músicos blancos de Bogotá se han ligado de una manera tan profunda con la música del sur del Pacífico. Estas trayectorias están presentadas como una serie de conexiones entre elementos (humanos, objetos, representaciones) que forman una gran red con unas dinámicas propias. De acuerdo con Latour (2005), la descripción de la red debería aportar en sí misma cualquier explicación necesaria sobre los fenómenos. Pero uno de los puntos más importantes de la teoría del Actor-red consiste en plantear que las redes tienen una agencia que va más allá de la intencionalidad de sus elementos humanos. Hasta el momento he esbozado algunos aspectos de lo que podría entenderse como la agencia de la red de músicos bogotanos que hacen música del sur del Pacífico. Sin embargo, en este último apartado identificaré de una forma más concreta el tipo de agencia que se manifiesta en esta red específica y los efectos que ha movilizado, más allá de lo que aporta cada elemento humano o no humano de la red.

Por otro lado es útil establecer algunos puntos especiales de conexión entre las trayectorias descritas, esperando que este paso aclare de qué manera la teoría de Actor-Red puede

contribuir a abordar problemas de articulación identitaria. Como mencioné anteriormente citando a Hall (Grossberg, 1986), la articulación es una relación contingente (no necesaria correspondencia) pero que sólo se puede dar bajo determinadas condiciones. Las trayectorias de red en las que he concentrado este trabajo constituyen las condiciones gracias a las cuales es posible que ocurra una identificación, entendida como un punto de sutura entre el sujeto en proceso de construcción y los discursos que lo interpelan (Hall, 2003a). Así pues, al caracterizar puntualmente la relación de estas trayectorias con el proceso de identificación de algunos músicos bogotanos con la música del sur del Pacífico, pretendo aclarar “bajo qué circunstancias puede ser hecha o forjada” cada articulación específica (Grossberg, 1986, p.53) y cómo se conectan estos distintos procesos de identificación de manera que puedan ser entendidos como elementos de una red con agencia propia.

Como mostré en el capítulo 3, la música de marimba fue marcada durante siglos como algo demoníaco, capaz de alejar a los hombres de Dios. Sin embargo, este imaginario empezó a ser minado desde que sacerdotes como el Obispo Valencia, de Buenaventura, incluyeron la música folclórica en las Iglesias. Por otro lado, en el Concilio Vaticano Segundo (1962-1965) se abrieron posibilidades para el uso de diferentes músicas en los oficios religiosos del catolicismo. Pero además la Constitución de 1991 convirtió a Colombia en un estado laico con expresa libertad de cultos. Por estas razones, a partir de los años noventa, el hecho de haber sido una música perseguida por las autoridades eclesiásticas se convierte en un valor más que en una marca indeseable. Algo similar ocurre con la asociación de esta música con una no productividad ociosa. Los finales de los ochenta y los principios de los noventa son precisamente los años en los que las músicas menos mediatizadas de la diáspora africana se valorizan en diferentes mercados gracias a la creación de la categoría de *world music*. A mediados de los años noventa ya los músicos saben que este tipo de músicas que no comparten las mismas lógicas formales y de discurso con la música pop angolsajona están siendo apetecidas por públicos crecientes de Europa y Estados Unidos. Esto hace que la música de marimba adquiera un potencial económico que antes no podía tener. Así, los músicos se encuentran con un sonido que ha sido históricamente marginado, que es difícil de entender rítmicamente para oídos occidentales y que está basado en una

lógica repetitiva. Para ese momento todos estos son valores de enorme importancia musical y comercial. Lo único que falta es que esa música sea *desarrollada* y *cualificada* bien sea para participar en mercados internacionales, o para poder fusionarla con elementos de pop o jazz. La marcación colonial que sobrevive con más fuerza es la que ve a esta música como algo atrasado y primitivo en relación con los cánones de la música artística urbana europea, que es una música mediada por conocimientos expertos. Por eso músicos como Juan Sebastián Monsalve asumen la labor de desarrollar esta música exaltando su complejidad.

Sin embargo, para el momento en que los primeros músicos bogotanos inician estos procesos de fusión, la música del sur del Pacífico ya ha sufrido varios procesos de transformación a un nivel más local. La experiencia de Peregoyo ha mostrado que el currulao se puede tocar con formatos instrumentales más modernos. Al poco tiempo los festivales empiezan a introducir parámetros de organización en la música que antes no existían. El Petronio Álvarez convierte a la música ya escenificada en la marca de identidad de una nueva cultura negra centrada en Cali, y esta música pierde muchos de sus rasgos más rurales, más artesanales, más espontáneos y más repetitivos. Así, los músicos bogotanos empiezan a asistir al Petronio para conocer la música más primitiva del Pacífico, pero a lo que acceden es a una música que ya ha incorporado en sus estructuras y en su sentido muchas de las lógicas de la modernidad. A pesar de ello, músicos como Sarmiento, Castaño, Medina y otros se sienten atraídos principalmente por los elementos desconocidos, como la complejidad rítmica, y por las connotaciones rituales y mágicas que aún perciben en la música.

Esto último no pasa desapercibido para los músicos de la región, especialmente los de Guapi que son los que han conocido más de cerca el interés de la gente del interior por esta música. En el caso específico de Gualajo, estos elementos son magnificados rodeando su relación con la marimba de un aura de misticismo, y esto le sirve para aumentar su protagonismo, especialmente frente a los músicos de Bogotá. Al mismo tiempo, sin embargo, músicos como Héctor Sánchez y Hugo Candelario González trabajan en la inserción cada vez mayor de la música de marimba en dinámicas modernas, tanto en la

forma de enseñanza aprendizaje – en el caso de Héctor Sánchez – como en la instrumentación y producción, o la relación con las políticas culturales del estado – en el caso de González. Esta doble relación produce que una persona como Ferney Segura, que ha sido formado de una forma sistemática en la música del sur del Pacífico, llegue a Bogotá y empiece a ser visto por las agrupaciones y por su público como un elemento de autenticidad, una relación directa con el lugar al que imaginariamente se ancla la música. Segura, entonces se encuentra a medio camino entre los discursos que defienden la pureza de la tradición y los experimentos que buscan innovar la música. En algunos momentos se siente llamado a pedir respeto por los músicos de edad de su región y su conocimiento, mientras en otros admite que sus intereses musicales están más cercanos a los de los músicos bogotanos que hacen música de fusión.

Todas estas contradicciones, o controversias, como las llamaría Latour, que se dan a diferentes niveles alrededor de la música – música demoníaca vs. música auténtica, música indeseable vs. música apetecible, música ininteligible vs. música familiar, música mágica y tradicional vs. música moderna, etc. – muestran que los grandes cambios que se han producido en la música del sur del Pacífico no obedecen a un gran libreto que se pueda caracterizar a través de un concepto general, pero al mismo tiempo son imposibles de seguir si se atiende únicamente a la intencionalidad de cada elemento particular. Y esta es precisamente la razón por la que este trabajo se beneficia de los aportes de la teoría del actor-red. Desde un análisis estructuralista, sería necesario identificar primero las fuerzas estructurales y extraer a partir de éstas el sentido de la acción de individuos que no tienen posibilidad de agencia. Por el contrario, en un análisis fenomenológico se partiría de la descripción de las agencias individuales, pero difícilmente se podría dar cuenta de agencias que existan más allá de la acción de los individuos. La Teoría del Actor-red se basa precisamente en la idea de que a pesar de las agencias individuales – aunque también gracias a éstas – la red tiene una dinámica que la hace funcionar como un actante con una agencia y unos efectos propios. Pero además la teoría insiste en que este carácter actante no consiste sólo en la suma de las agencias de elementos humanos, sino que también está afectado por elementos no humanos de la red, ya sean discursivos, materiales o de cualquier otra naturaleza.

La siguiente consideración servirá para dar cuenta de cómo se puede entender la agencia de este actor-red partiendo de la descripción de sus elementos y conexiones. Para Urián Sarmiento, Juan David Castaño y Tito Medina es claro que uno de los principales atractivos de esta música es lo que algunos de ellos definen como *lo tribal*: una música repetitiva,ailable, sin mayores contrastes dinámicos o armónicos, con unos timbres toscos y una afinación altamente variable, que es usada para unas funciones específicas dentro de un grupo social (arrullar a un santo, hacer una fiesta, etc.), y que en ningún caso es considerada como un evento escénico sino como una parte más de la cotidianidad (esto es, en resumen, prácticamente todo lo que le molestaba a José María Samper del currulao, ya que es prácticamente la antítesis de la música urbana artística europea, que se caracteriza por su virtuosismo, su mediación técnica, su autonomía o falta de función, su carácter acabado dentro de la idea de *obra* y su narrativa claramente establecida con inicios, medios y finales). Para estos tres músicos es importante además la capacidad de la música de marimba para generar distintos estados de ánimo y de percepción del tiempo y del movimiento a través de la repetición, o lo que algunos llamarían entrar en *trance*. Estas características, que son comunes a muchas músicas de la diáspora africana, están presentes en mucha de la música que aún hoy se hace en las poblaciones del sur del Pacífico.

Si este trabajo privilegiara el acercamiento individual de estas personas a la música y los significados que ellos mismos hacen evidentes a través de las entrevistas, sería muy difícil entender por qué ninguna de las agrupaciones que ellos han creado mantiene o reproduce las características musicales que en primera instancia los atrajeron a la música del sur del Pacífico. Todos los grupos bogotanos que hacen esta música trabajan desde un escenario, participan en festivales y están interesados en obtener una remuneración por su trabajo. Ninguno de estos grupos hace música para arrullos y sólo en raras ocasiones organizan fiestas espontáneas, aunque siempre manteniendo una distancia entre público y músicos. Todos los grupos montan y producen canciones que tienen textos originales, formas y duraciones establecidas, principios y finales claros, etc. Todos buscan exponer algún tipo de virtuosismo, ya sea en la interpretación individual de la marimba o la percusión, o a través de la complejidad de los arreglos para el conjunto instrumental. Así, hay una clara

contradicción entre el interés inicial por lo mágico y lo tribal y el hecho de producir música con una lógica urbana y moderna.

Juan David Castaño, a partir de ideas de Gualajo, aborda el concepto de lo verdadero como un asunto de comunicación y de sentido: entre más se familiarice un músico con una determinada experiencia musical, más capaz será de hablar musicalmente ese lenguaje y más sentido tendrá su interpretación. Para él fue muy importante sumergirse en las celebraciones de la gente de Guapi, tomar su licor, bailar con sus movimientos, tocar sus instrumentos. Y gracias a esta experiencia Castaño sostiene que ha sido capaz de tocar “con verdad”. Sin embargo, él mismo admite que la música de *La Revuelta* ya es una música con un sentido diferente al de la música tradicional del Pacífico y está más dirigida a públicos de festivales de *world music* (Castaño, 2009) ¿Cómo se pueden entender entonces estas controversias y sus efectos de largo alcance a partir de la idea de una red que actúa?

La respuesta, que a estas alturas debe parecer demasiado obvia, es que la red no se agota en un grupo de músicos, sino que se extiende a todo tipo de elementos generando condicionamientos que van más allá de la agencia individual. Estos músicos han sido formados dentro de las lógicas de la música occidental y su actividad profesional transcurre en un medio en el que dichas lógicas son *naturales* en el sentido de que excluyen cualquier otra posible lógica musical. La lógica del virtuosismo, desarrollada en Europa en el siglo XIX y asimilada en diferentes formas por la música popular del siglo XX, excluye la lógica del estatismo y de la repetición¹. Así mismo, la lógica del escenario excluye la lógica de la creación musical comunitaria y espontánea, y la lógica de la obra acabada excluye la lógica de la forma abierta e improvisada. Pero esto no se debe a que haya una tendencia macro-social que produce estas naturalizaciones, sino a que hay unas conexiones específicas que hacen que los diferentes elementos dentro de la red se relacionen de unas formas y no de otras.

¹ Entre los músicos del Pacífico es común oír decir que a los músicos bogotanos les gusta adornar más de la cuenta y en cambio se les dificulta hacer una base estable por largos períodos de tiempo.

Aquí es importante retomar el concepto de articulación de Hall que mencioné en el capítulo uno. Las articulaciones son contingentes, pero no cualquier articulación es posible. Para que ésta se produzca tienen que existir unas determinadas condiciones. Así, tanto los músicos como el público bogotano han tenido que hacer un aprendizaje gradual en la música del sur del Pacífico. Según cuentan todos los músicos entrevistados, la gente que va a los sitios de rumba tiene dificultades notorias para bailar currulaos debido a la subdivisión ternaria y a la complejidad de los acentos. Pero todos coinciden también en que después de oír mucha música y ver bailar a otras personas, cualquiera puede comenzar a hacerlo con algo de propiedad. Por esta razón, viajar al Petronio es visto como una oportunidad única para sumergirse en una lógica distinta que favorezca el aprendizaje de la música y de su sentido. Sin embargo, el hecho de que una persona viaje al Petronio para entrar en esas nuevas lógicas y para captar algo de la identidad de los negros del Pacífico, no quiere decir que esta identidad pueda ser efectivamente realizada, ya que la historia personal de cada individuo, las conexiones que lo atan a una determinada red y los significados que fluyen a través de estas conexiones establecen unas condiciones que hacen posibles ciertas articulaciones y no otras.

Así, la red de músicos blancos de Bogotá que hacen música del sur del Pacífico es una red en la que muchas conexiones parten del interés común por acceder a otras lógicas musicales distintas a la de la música occidental. Pero al mismo tiempo, todos los músicos entrevistados tienen en común el haber tenido una inicial sorpresa ante la imposibilidad de comprender la música y también tienen en común el hecho de haber desarrollado proyectos de fusión en la que sus producciones obedecieron a lógicas musicales occidentales. Esto muestra que, por sus conexiones con trayectorias de modernidad/colonialidad, los elementos de esta red están condicionados por un impulso basado en la *necesidad de entender*.

Los músicos bogotanos entrevistados sintieron desde el primer momento que la música que escuchaban era incomprensible debido a la complejidad rítmica. Esto se suma al hecho de que la mayoría de ellos se desempeñaban como bateristas o percusionistas y por eso han dirigido sus esfuerzos a dominar paulatinamente esta complejidad. Sin embargo, había

otros elementos incomprensibles que los músicos relacionaron con lo mágico y lo tribal, es decir aquellas lógicas musicales que son capaces de generar trances a partir especialmente de la repetición, pero también todo lo que liga la música a unas dinámicas culturales locales y a una espiritualidad específica.

La agencia de la red ha consistido en obedecer a ese impulso común por la comprensión – tanto por parte de los músicos como por parte del público – pero en este movimiento ha resultado transformando muchas de las características que permitían ubicar la música del sur del Pacífico en una lógica musical distinta a la de occidente. Por eso, aunque individualmente muchos de los elementos de la red estén contribuyendo a “rescatar” una tradición, el efecto más visible de la red como actor ha sido el de poner en vías de extinción una lógica musical que se escapa a nuestras formas de conocimiento modernas.

9. Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo. (1973), *La música folclórica colombiana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

_____. (1977), *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

_____. (1997), *ABC del folklore colombiano*. Bogotá, Panamericana

Agier, Michel. *et al.* (1999), *Tumaco: Haciendo ciudad*. Cali, Universidad del Valle

Arango, Ana María. (2006), “La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del Pacífico colombiano”, en: *Laboratorio cultural. Revista virtual de música colombiana*. [en línea], disponible en: www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm., recuperado: 13 de junio de 2009

_____. (2003), *Hugo Candelario González. Grupo Bahía*. [en línea], disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/cdm/bahia/indice.htm> , recuperado: 13 de junio de 2009

Aristizábal, Margarita. (2005), *El festival del currulao en Tumaco. Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral Pacífico colombiano*. Xalapa: IDYMOV

Ariza Margarita. (2009, 20 de marzo), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá.

Baudrillard, Jean. (1993), *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.

Becerra, Harold. (2008), *Gualajo, un pez marimbero del Pacífico Sur*, en: Periódico Cultural La Palabra edición 187 [en línea], disponible en <http://lapalabra.univalle.edu.co/gualajo.htm>, recuperado: 18 de abril de 2009.

Birenbaum, Michael. (2006), "La música pacífica al Pacífico violento". En *Revista transcultural de Música* No. 10. [en línea] , disponible en:

<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/birenbaum.htm> , recuperado:19 de mayo de 2009.

Bohman, Philip. (2002), *World Music. A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press.

Butler, Judith. (2001), *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. México D. F., Paidós.

Caicedo Córdoba, Nino. (2008), *El Festival de la Marimba y la Música del Pacífico*. Cali, Gobernación del Valle del Cauca.

Callon, Michel. (1986), "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay" en Law, John (edit.), *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 196-233

Castaño, Juan David. (2009, 22 de enero), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá.

Castro-Gómez, Santiago. (2005a), *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

_____. (2005b), *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Córdoba, Libardo. (2007, 14 de noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali.

Cuevas Sanclemente, José Antonio. (2007), *Historia de la música del Pacífico. Peregoyo y su combo Vacaná*. Cali, Editorial Pacífico.

Farías, Ignacio. (2008), "Hacia una nueva ontología de lo social. Manuel De Landa en entrevista". En *Persona y Sociedad*, 22:1 pp. 75-85. Santiago, Universidad Alberto Hurtado

Escobar, Arturo. (2008), *Territories of difference. Place, movement, life, redes*. Durham, Duke University Press.

Feld, Steven. (1995), "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat", en Marcus, George (comp.) *The Traffic in Culture*. Berkeley, University of California Press.

Festival Petronio Álvarez (2008), *Reglamento del XII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez* [en línea] , disponible en: http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=423&Itemid=1, recuperado:27 de mayo de 2009

Frith, Simon. (2003), "Música e Identidad" , en: Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

Garrido, J. Miguel. (1980), *Tras el alma de un pueblo*. Tumaco, Vicariato Apostólico de Tumaco.

González, Juan Pablo. (2001). "Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos" En: *Revista Musical Chilena* 55/195. [en línea] , disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902001019500003&script=sci_arttext , recuperado:17 de junio de 2009

Goubert, Beatriz. (2009, 26 de marzo). Presentación pública de los resultados del proyecto de investigación "Bogotá y sus toques", del grupo de investigación *Cuestionarte*. Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Sala Otto de Greiff.

Grossberg, Lawrence. (1996), "Identity and Cultural Studies: Is that All There Is?" En: Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Questions of cultural identity*. Londres, Sage Publications.

_____. (1986), "On postmodernism and articulation. Interview with Stuart Hall". *Journal of Communication Inquiry*. 10 /2, pp.45-60.

Gumilla, Joseph . (1955), *El Orinoco ilustrado. Historia natural, civil y geográfica de este gran río*. Bogotá, Editorial ABC.

Hall, Stuart. (2003a), "Introducción: ¿Quién necesita identidad?" En: Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

_____. (2003b), "Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero", en: Jáuregui, Carlos y Dabove, Juan Pablo (Eds.), *Heterotropías: Narrativas e la identidad y la alteridad en Latinoamérica*. pp. 476-500. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

_____. (2000), "Conclusion: The multi-cultural question", en: B. Hesse (ed.), *Un/settled multiculturalisms. Diasporas, Entanglements, Transruptions*. pp. 210-255. London, Zed Books

Hernández Salgar, Oscar. (2007), "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia". En *Latin American Music Review*. 28/2. Austin, University of Texas Press

Johnson, Mark. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, University of Chicago.

Latour, Bruno. (1997), *On Actor Network Theory: A few clarifications*. [en línea], disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html>, recuperado: 7 de abril de 2009

_____. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press.

"La tragedia humanitaria del Pacífico colombiano". (2009), en documentos del PCN (Proceso de Comunidades Negras), [en línea] , disponible en: http://lapluma.wae-energy.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1609 , recuperado: 14 de junio de 2009.

Law, Jhon. (1992), "Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity." En: *Systems Practice* No. 5, pp.379-393.

López Cano, Rubén. (2005), “Los cuerpos de la Música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. En: *Revista transcultural de Música* No. 9. Sociedad de Etnomusicología. [en línea], disponible en:

<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/indice9.htm>, recuperado: 3 de mayo de 2009

Marín, Ana Cristina. (1997), “El Pacífico: el futuro está en las raíces” En *Revista Palabra*. 5/63, pp. 4-5, Cali, Universidad del Valle.

Marulanda, Octavio. (1984). *El folclor de Colombia. Practica de la identidad cultural*. Bogota, Artestudio Editores.

Medina, Tito (2009, 21 de febrero), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá.

Merizalde, Bernardo. (1921), *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. Bogotá, Impresos del Estado Mayor.

Micolta, Marco Antonio (2007, 14 de Noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano, Universidad del Valle, Aud. Carlos Restrepo, Cali.

Miñana Blasco, Carlos. (1990). *Afinación de las marimbas en la costa pacífica colombiana. Un ejemplo de la memoria interválica africana en Colombia*. Documento inédito. [en línea] , disponible en:

<http://www.docentes.unal.edu.co/cminanabl/docs/MARIMBAScmi%Flana.pdf> ,

recuperado: 25 de mayo de 2009

Monsalve, Juan Sebastián (2008, 7 de octubre), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá.

Muñoz, Paloma (2007, 14 de Noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali

Ochoa, Ana María. (2003), *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Editorial Norma.

_____. (2001). “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”, en *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Ochoa, Ana María y Cragolini, Alejandra (coords.). Bogotá, Ministerio de Cultura.

Peña, Ever. (2007, 14 de Noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali.

Plan Nacional de Música para la Convivencia (2009). *Historia del Plan*. [en línea] , disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1534> , recuperado: 30 de mayo de 2009

Portocarrero, Liomedes. (2007, 12 de agosto), entrevistado por Hernández, Oscar. Cali

Quijano, Aníbal. (2000), Colonialidad del poder y clasificación social, en *Journal of World System Research*, 6/2, pp.342-386. [en línea], disponible en: <http://csf.colorado.edu/jwsr/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijsano.pdf> , recuperado: 10 de enero de 2009

Rameau, Jean Philippe. (1971), *Treatise on Harmony*. New York, Dover.

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”. Monografía de Grado en Antropología. Bogotá, Universidad Nacional.

Sabogal, Adrián (2008, 20 de septiembre), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá

Samper, José María. (1878), “De Honda a Cartagena.” en Borda, José Joaquín (ed) *Cuadros de costumbres y descripciones locales en Colombia*. Bogotá, Editorial Francisco García Rico [en línea] , disponible en:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/cuac/cuac39b.htm> , recuperado: 19 de mayo 2009

Sánchez, Héctor (2007, 14 de noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali.

Sarmiento, Urián (2009, 10 de marzo), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá

Segura , Ferney (2009, 5 de junio), entrevistado por Hernández, Oscar. Bogotá.

Sevilla, Manuel et al. (2008), *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. [inédito]

Sinisterra García, Elizabeth (2007, 14 de noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali.

“Sitio oficial de Guapi” (2009), [en línea], disponible en: <http://www.guapi-cauca.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=m111--&m=f&s=m>, recuperado: 10 de junio de 2009

Solís, Benigna. (2007, 12 de agosto), entrevistada por Hernández, Oscar. Cali

Solís, Lísida (2007, 12 de agosto), entrevistada por Hernández, Oscar. Cali

Stokes, Martin. (2003), “Globalization and the Politics of World Music” En Clayton et al. (eds.) *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York, Routledge.

Tascón, Héctor (2007, 14 de noviembre), Intervención en el Encuentro de Investigadores de Música de Tradición Popular del Pacífico Colombiano. Universidad del Valle. Aud. Carlos Restrepo, Cali.

_____. (2008), [en línea], disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=11Y50a-YQq4>, recuperado: 30 de mayo de 2009.

- Uribe Holguín. (1941), *Vida de un músico colombiano*. Bogotá, Editorial Voluntad
- Valverde, Umberto. (1997a), “Pacífico: la música del siglo XXI, un mundo por descubrir” En *Revista Palabra* 5/59, pp.3. Cali, Universidad del Valle.
- _____. (1997b). “El Festival del Pacífico, nació grande” En *Revista Palabra*. 5/63, pp 4-5. Cali, Universidad del Valle.
- Vila, Pablo. (2001), “Música e identidad”, en: *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*. Ochoa, Ana María y Cragnolini, Alejandra (coords.). Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Villegas, Héctor. (1962), *Reseña histórica del conservatorio del Tolima*. Bogotá, Andes
- Wade, Peter. (2002), *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia.
- Zapata, Delia y Massa, Edelmira. (2002), *Manual de danzas de la costa Pacífica colombiana*. Bogotá, Colegio Máximo de las Academias Colombianas.

10. Discografía

- Alcaldía de Santiago de Cali. (2006). “9° Petronio Alvarez. Festival de Música del Pacífico. Ganadores”. CD. Cali. Fuentes/Takeshima
- Grupo Buscajá. (2001). “Al rescate de nuestras raíces”. CD. ALO Producciones
- Grupo Bahía. (1999). “Con el corazón cerca de las raíces”. CD. MTM
- Grupo Bahía. (2001). “Cantaré”. CD. Producción independiente.
- Grupo Canalón. (2003). “Déjame subí”. CD. Cali. Takeshima
- Grupo Gualajo. (2008). “Gualajo. El pianista de la selva”. CD. Cali. Millenium/Takeshima.

Grupo La Revuelta. (2007) “Agua”. CD. Bogotá. La Distritofónica.

Grupo Naidy. (2005). “Arriba suena marimba”. CD. Estados Unidos. Smithsonian Folways.

Grupo Naidy. (2000). “Tributo a nuestros ancestros”. CD. Fundación artística Naidy

Grupo Socavón. (2002). “En memoria a nuestros ancestros”. CD. Cali. Takeshima

Grupo Socavón. (2005). “Sonar de marimba”. CD. Fundación Socavón.

Whitten, Norman E. (comp.) (1967). “Afro-Hispanic Music form Western Colombia and Ecuador”. CD. Estados Unidos. Smithsonian Folways.