
Marimba en “la nevera”: tránsitos sonoros de la música afropacífica colombiana

Juan Pablo Estupiñán¹

Resumen

Este artículo propone elementos para comprender los tránsitos sonoros de la música de marimba tradicional de las comunidades afrocolombianas de la costa del Pacífico. Analizo el contexto actual de políticas multiculturales orientadas al fomento de las industrias culturales, la producción de nuevas sonoridades a partir de las músicas de marimba, y las narrativas que (re)configura sobre los afrocolombianos y la región del Pacífico. La noción *tránsitos sonoros* es un recurso teórico-metodológico que me permitió aproximarme a este proceso de transformación de las sonoridades de la música del Pacífico sur en dos universos etnográficos: durante el *Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez* que se realiza cada año en Cali, y en el contexto de la fiesta en Bogotá donde cada vez es más frecuente el consumo de música del Pacífico en sus diferentes estilos.

Palabras clave: afrocolombianos, patrimonio cultural, música de marimba, industrias culturales

Abstract

This article proposes elements to understand the sound transits of the traditional marimba music of the Afro-Colombian communities of the Pacific coast. I analyze the current context of multicultural policies oriented towards the promotion of cultural industries, the production of new sounds from marimba music, and the narratives that (re) configure about Afro-Colombians and the Pacific region. The notion of sound transits is a theoretical-methodological resource that allowed me to approach this process of transforming the sounds of South Pacific music into two ethnographic universes: during the *Petronio Álvarez Pacific Music Festival* that takes place every year in Cali, and in the context of the party in Bogotá where the consumption of Pacific music in its different styles is increasingly frequent.

Key words: Afro-Colombians, cultural heritage, marimba music, cultural industries

¹ Antropólogo, PhD (UFRGS). Magister en Estudios Étnicos y Africanos (UFBA). Actualmente se desempeña como profesor en el departamento de Antropología de la Universidad de los Andes (Bogotá-Colombia) y como consultor de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM). Sus áreas de actuación se relacionan con el multiculturalismo, la etnicidad y las políticas públicas para grupos étnicos.

“El espectáculo ya no daba espera. El lugar estaba completamente lleno y todo el mundo expectante. El Grupo Bahía comenzaba a alistarse para el concierto, y se escucharon los primeros toques de cununo y la marimba, al tiempo que se hacían los últimos ajustes a la afinación del bajo, la batería y el saxofón. El escenario elegido para esa noche fue Galería Café Libro del Parque de la 93, un bar legendario entre los salseros bogotanos, ahora con sede en una de las zonas más chic de la ciudad. El concierto comienza y las más de 300 personas –calculo- presentes en el lugar se animan más. Muchos extranjeros. Se notan porque por momentos parecen ser los más animados con la música. El calor propio de los espacios muy llenos y las luces tenues e intermitentes, completan la escena que contrastan con el frío de la noche bogotana. En cada canción es imposible dejar de notar cómo los instrumentos tradicionales del pacífico sur entran en perfecta armonía con el ritmo característico de la salsa, y la mayoría de las canciones presentan este formato “más salsero”. Las canciones más sonadas del grupo logran que el ánimo de los espectadores llegue a su máximo nivel: me sorprende ver mucha gente cantando con emoción “Te vengo a cantar”², la canción más conocida del grupo. Dos horas después el concierto se acabó y todo el mundo abandonaba el lugar. En ese momento encontré algunos amigos guapireños que estaban con dos ancianos maestros marimberos; uno de los maestros dijo: “eso ya no es música” (Diario de Campo, Bogotá 22/10/2016).

La música tradicional de las comunidades afrocolombianas del Pacífico sur colombiano (o música de marimba³) viene a ser conocida y consumida recientemente en el país, un fenómeno que puede asociarse con procesos como la patrimonialización⁴ de esta manifestación cultural y las políticas de promoción impulsadas por el Estado multicultural a partir del reconocimiento constitucional de la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana⁵. También se relaciona con la creciente visibilización de esta tradición musical en la sociedad colombiana, en particular gracias al festival Petronio Álvarez que desde 1997 se realiza en Cali, que a su vez ha fomentado procesos

² “Te vengo a cantar” del Grupo Bahía es una de las canciones emblemáticas de este grupo representativo de la “nueva” música del Pacífico y ganador de las dos primeras versiones del festival de música del Pacífico Petronio Álvarez en la modalidad libre. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=xq3M_h8LD_I Acceso 10/01/2020.

³ Técnicamente, la marimba es un xilófono montado sobre una estructura (cama) que puede colgarse o suspenderse sobre un burro de madera. Está constituida por tablillas de chonta que son golpeadas con dos tacos forrados en caucho natural. Las tablillas, cada una con un resonador de guadua, varían en número de 12 a 24, y en ellas se distribuyen los sonidos graves (bordones) y los agudos (tiples). Su afinación tradicional no se ajusta a la escala occidental, aunque la modernidad y la necesidad de interactuar en conciertos con otros instrumentos están imponiendo la afinación dodecafónica (Ministerio de Cultura, 2008).

⁴ La música de marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur fue incluido en la lista del patrimonio cultural inmaterial de Colombia en el año 2010. Posteriormente, en el año 2015 fue reconocida por la UNESCO como parte del patrimonio inmaterial de la humanidad.

⁵ La Constitución de Colombia de 1991 reconoció la diversidad étnica y cultural de la nación. A partir de entonces se ha generado un marco normativo y diseño institucional orientado al *reconocimiento* de las poblaciones excluidas de las narrativas nacionales, como es el caso de la población afrocolombiana, y la redistribución de los beneficios sociales a través de políticas públicas diferenciadas.

de articulación con la industria musical nacional y transnacional. Este artículo explora las transformaciones recientes de la música de marimba y la manera como se articula a los circuitos comerciales y del entretenimiento por fuera de los contextos tradicionales, y en ese contexto analizo la manera como se (re)configuran narrativas e imaginarios sobre los afrocolombianos y sus territorios a través de las nuevas sonoridades.

Estas transformaciones sonoras no son un fenómeno del todo nuevo, ya desde la década de 1960 comenzó a escucharse música del Pacífico en la radio colombiana en formatos adaptados a la moda musical de la época, dominado por las orquestas de música tropical; En esos años la canción “Mi Buenaventura” de *Peregoyo y su Combo Vacaná* se convirtió en un éxito nacional⁶. Lo que sí es reciente es la articulación de música y músicos del Pacífico sur a los circuitos nacionales y transnacionales de espectáculos musicales y de la industria discográfica, y principalmente, la transformación de las sonoridades de la música tradicional, ahora interpretada mezclando géneros musicales como la salsa, el hip hop o el reguetón, y consumida en diversos espacios sociales y geográficos: festivales de música tradicional, en conciertos masivos de música crossover que son frecuentes en Colombia, y en lugares como Bogotá donde hasta hace poco tiempo era muy difícil ver una marimba, y hoy es normal que cada fin de semana se promocionen eventos con música del Pacífico. Este fenómeno ocurre en un contexto sociopolítico que fomenta el desarrollo de emprendimientos a partir de la música y otras manifestaciones del patrimonio cultural afrocolombiano, al tiempo que el conflicto armado se recrudece en los territorios donde históricamente se han configurado tales tradiciones culturales.

Específicamente me intereso por analizar los *tránsitos sonoros* de la música de marimba en el contexto contemporáneo, rastreando las negociaciones en torno a las nuevas estéticas sonoras y las narrativas que se configuran y actualizan sobre los afrocolombianos en el contexto de la nación multicultural. Propongo entender la música del Pacífico sur como un universo que condensa las tensiones de la sociedad multicultural colombiana, con sus múltiples actores, narrativas y tecnologías, las cuales son expresadas a través de las nuevas sonoridades y es posible analizarlas a partir de los propios repertorios musicales (Berimbaum, 2010; Ochoa, 2006). Desde esta

⁶ Canción disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WH99liZYN6A> Acceso 15/01/2020.

perspectiva, el texto se estructura en tres partes: 1) en la primera parte reflexiono sobre el escenario contemporáneo que vincula tradición y globalización, explorando cómo determinadas tradiciones musicales se articularon históricamente a las narrativas nacionalistas, y cómo actualmente se convierten en objetos de consumo en el mercado del entretenimiento y de lo exótico; 2) Posteriormente, profundizo sobre ese proceso en el caso del música del Pacífico sur, analizando el tránsito de sonoridades y las transformaciones sonoras en dos universos etnográficos: el festival Petronio Álvarez en Cali y el contexto de fiesta en Bogotá; 3) Concluyo reflexionando sobre este modelo de mercantilización del patrimonio musical afrocolombiano, señalando algunas implicaciones y oportunidades para las comunidades portadoras de las tradiciones.

Tradición y globalización

La práctica y recepción de la música tradicional del Pacífico sur colombiano no puede entenderse de manera aislada del contexto contemporáneo y el nuevo valor que adquiere la tradición en el mundo globalizado. Esto es algo que remarcan diversos investigadores vinculados con los estudios sociales de las tradiciones musicales afrocolombianas (Hernández, 2010; Berimbaum; 2006) y afroamericanas (Carvalho, 2002; Wade, 2000). Si bien, la salida de tradiciones musicales del mundo comunitario para ser parte de otros proyectos sociales, atribuyendo nuevos significados a la música tradicional, no es un proceso nuevo si pensamos, por ejemplo, en los proyectos nacionalistas latinoamericanos articulados a través de músicas como la samba brasileira, el tango argentino o la cumbia colombiana. Pero hoy la tradición adquiere otro valor, inscrita en relaciones comerciales y desde una concepción de la cultura como fuente de esfuerzo capitalista, que no es exactamente la manera como se la veía históricamente (Carvalho, 2002). Actualmente, la música y los músicos tradicionales se mueven en circuitos urbanos en Colombia y el exterior, con otros tipos de mediación como el internet y la música digital, los festivales folclóricos, los conciertos masivos, fiestas en bares o espectáculos en tradicionales teatros construidos para lo que antes se conocía como la música “cult”. La tradición musical del Pacífico sur ahora transita lugares y sonoridades diferentes, adquiriendo un nuevo valor de mercado en el consumo capitalista de bienes y símbolos, pero también aportando a la construcción de

nuevos imaginarios sobre la gente afrocolombiana, el territorio, y su lugar en las narrativas de la nación multicultural colombiana.

Tradición nacional

El primer momento de salida del mundo comunitario de tradiciones musicales afroamericanas fue durante la primera mitad del siglo XX, cuando en varios países de América Latina los proyectos nacionalistas apropiaron y resignificaron diversas tradiciones musicales hasta convertirlas en medios de construcción de identidad más allá de las comunidades de origen, siendo la música un efectivo mecanismo para imaginar la comunidad nacional. Durante las primeras décadas del siglo XX las sociedades latinoamericanas experimentaron cambios importantes que permitieron a las narrativas nacionalistas, mediante complejos procesos de apropiación y transformación, progresivamente expresarse como nacionalismos musicales. Esto sucedió en parte porque los círculos de la música erudita incorporaron elementos “tradicionales”, pero también, algo mucho más importante, por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: el *tango* en Argentina, *samba* y *maxixe* en Brasil, *danza* en Puerto Rico, *ranchera* en México, *bambuco* y *cumbia* en Colombia, *son* y *rumba* en Cuba y así sucesivamente (Vianna, 1995; Wade, 2000; Carvalho, 2002). Wade (2002) argumenta que el rápido proceso de urbanización y la integración de las economías nacionales a las dinámicas capitalistas con las consecuentes diferencias de clase, posibilitó que lo que después se denominó *música popular*, surgiera como forma de entretenimiento en los barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos de origen africano y/o amerindio. Estas formas sincréticas de música originadas en las clases populares se filtraron gradualmente en forma ascendente, adquiriendo mayor sofisticación musical y llegando a ser apropiadas y resignificadas por las clases dominantes mediante complejos sociales hasta convertirla en música nacional.

Estas negociaciones de las estéticas sonoras se dieron en el marco de relaciones de poder disímiles entre las comunidades productoras, las elites en control del poder político del Estado, y demás actores sociales involucrados (intermediadores, industria discográfica, radio, etc.), obteniendo como resultado el “blanqueamiento” de varios de

los elementos culturales propios de las músicas tradicionales, que progresivamente se transformó en un producto “apto” para el consumo por parte de ciudadanos que no necesariamente se auto adscriben a esos grupos étnicos ni a sus prácticas culturales (Wade, 2000; Carvalho, 2002; Estupiñán, 2011). Ahora bien, considerando que los imaginarios sobre la raza han sido un aspecto central en la construcción de las naciones latinoamericanas, apropiar un género musical originario de poblaciones afroamericanas, como la *cumbia* colombiana o la *samba* brasilera, ocurre después de resignificar y actualizar ideas de raza para encuadrarlas funcionalmente a las narrativas nacionalistas. Esas narrativas sonoras fueron progresivamente amplificadas con el desarrollo de los medios de comunicación masiva (radio, disco, cine, teatro), amplificándose también los conflictos sociales en torno a la raza, la clase y la región (Wade, 2000; Carvalho, 2002; Estupiñán, 2011).

Otro resultado de la apropiación de tradiciones musicales afroamericanas como nacionales, es que ese movimiento inscribe en el plano de lo tradicional otras experiencias musicales. En esta dinámica se puede inscribir la música de marimba, que sigue siendo desconocida para gran parte de la población colombiana, y su práctica y recepción en el formato tradicional sigo estando restringido a las comunidades del Pacífico, una región construida históricamente como negra, pobre y poco desarrollada (Escobar, 2006), una manifestación históricamente invisibilizada en su valor estético para la construcción de la nación cultural, y de hecho por mucho tiempo condenada y perseguida por la iglesia católica por ser “música del diablo”.

Tradición global

Actualmente asistimos a otro momento –otro movimiento– del proceso de apropiación y resignificación de tradiciones musicales afroamericanas. No solamente son valoradas nacionalmente, sino que ahora la música tradicional juega otro papel en el circuito nacional e internacional de las industrias culturales y la *world music*. El trabajo de Comaroff y Comaroff (2011) Etnicidad S.A. (o “etnicidad-empresa”) permite comprender este fenómeno en el contexto actual de desarrollo del capitalismo, caracterizado por una creciente desregularización estatal de las economías nacionales, y una fuerte globalización de las economías de la diversidad y del deseo. La mercantilización de la diferencia cultural surge como una forma de visibilización de

esas comunidades históricamente excluidas de los relatos nacionales, y aquí las políticas de patrimonialización de determinadas manifestaciones culturales funcionan bien como ese mecanismo de articulación de las trayectorias diferenciadas al relato abstracto del patrimonio cultural de la nación. Por otro lado, la transformación en mercancía de los productos y prácticas culturales, se configura como una política estatal de incentivo a emprendimientos individuales de aquello que hace parte del patrimonio colectivo, a partir de industrias culturales que buscan transformar las condiciones de vida de esas comunidades portadoras de la tradición -generalmente más pobres y menos blancas cuando nos referimos al contexto latinoamericano- dejando de esta manera que el mercado se encargue de corregir las diferencias sociales construidas históricamente.

En Colombia, las políticas y programas estatales orientados a vincular lo patrimonial con el emprendimiento empresarial y las industrias culturales se han fortalecido en la última década, y el actual gobierno nacional tiene a las industrias culturales y creativas (la denominada ‘economía naranja’) como una de las prioridades de la inversión pública. Antes, el Plan Especial de Salvaguardia (PES) de la música tradicional del Pacífico sur construido en conjunto entre funcionarios del Ministerio de Cultura y los músicos y gestores culturales locales, ya había incorporado como uno de sus ejes de acción el “emprendimiento y fortalecimiento de empresas culturales” (eje 5 del PES). La reflexión que propongo en este capítulo se origina en buena medida en dos experiencias profesionales con el Ministerio de Cultura que me permitieron aproximarme a la gestión institucional del patrimonio cultural y el fomento al emprendimiento cultural en Colombia: la primera en 2011 durante un proyecto con el *Grupo de Emprendimiento Cultural* que tenía por objetivo identificar iniciativas de emprendimientos culturales desde las comunidades y diagnosticar la capacidad institucional local para el desarrollo de industrias culturales; la segunda, en el año 2017 apoyando a la *Dirección de Patrimonio* en el proyecto denominado “Diáspora Africana en Colombia”, una iniciativa que se encuadra en la doble acción de reconocimiento del aporte de los afrocolombianos a la construcción cultural de la nación, y el fomento a iniciativas de negocio a partir del patrimonio cultural inmaterial.

En la parte final del texto retomo estas experiencias para reflexionar sobre las implicaciones y oportunidades de este enfoque para las comunidades afrocolombianas

portadoras de estas tradiciones. Por el momento, quiero destacar con estos dos ejemplos las diversas iniciativas desde las políticas estatales para el fomento de emprendimientos culturales, y como en el ambiente institucional he podido notar que esta articulación entre patrimonio y mercado se proyecta como la alternativa de solución para el reconocimiento de afrocolombianos -y otras poblaciones- y la redistribución económica en la sociedad. Sin embargo, pasar de la teoría a la práctica es difícil y muchas veces las bondades de este modelo no considera las críticas sobre los riesgos frente al propio patrimonio cultural e impactos en las comunidades portadoras de tales tradiciones. Al respecto, Arocha (2005) argumenta que el consumo irreflexivo de este tipo de productos y servicios culturales suelen invisibilizar las condiciones de marginación y exclusión históricas a las que se han enfrentado las poblaciones afrocolombianas, simplificando sus expresiones culturales (musicales, principalmente, pero también relacionadas con la comida, la artesanía, la danza y lo corporal) a un papel “exótico” y seductor, que busca mostrarlas como una posibilidad de generar beneficios económicos, pero que a la vez perpetúa la imagen de una identidad y cultura afrocolombianas que se encasillan en los imaginarios contruidos desde el período colonial y que han pervivido hasta la actualidad. Este momento histórico lo denomina un “etnboom” y lo caracteriza como un momento de simplificación y depredación de los patrimonios simbólicos de los pueblos a los que tales tradiciones pertenecen. Por su parte, Carvalho (2002) denomina este fenómeno como una “canibalización de la cultura” que transforma las tradiciones musicales afroamericanas en mercancías que se vuelven fetiches –desde una comprensión marxista- en un escenario transnacional de consumo de bienes y servicios exóticos. Lo cierto es que en el contexto contemporáneo, la tradición pasa a ser objeto de deseo y consumo global, y gobiernos como el colombiano le apuestan a la comercialización de la cultura como forma de desarrollo económico y reconocimiento social.

Carvalho (2002) argumenta que cuando la música tradicional pasa a servir a intereses propios del campo de la música popular (tales como el turismo, el entretenimiento, el consumo ampliado), hay en esas negociaciones un cierto momento en que la comunidad productora pierde la noción de la naturaleza de las consecuencias estéticas, ideológicas o políticas de esas negociaciones. La comunidad entra en un universo para el cual ya no está totalmente preparada y ya no puede saber qué está pasando exactamente. Uno de esos cambios es que la música pasa de comprenderse con

un énfasis en la tradición y la región, a un sentido de lo étnico, el cual atribuye la noción de autenticidad en medio de sonoridades transformadas para el consumo de públicos urbanos, y es desde esta lógica que la música de marimba del Pacífico sur se articula con el fenómeno de la *world music* (Ochoa, 2003; Hernández, 2010). Estas transformaciones del sentido estético de la música expresan la geopolítica contemporánea, evidencian la multiplicación de agentes e instancias que tienen que ver con la ampliación del mercado y la profundización de políticas multiculturales, así como las nuevas narrativas sobre la raza y etnicidad en las sociedades multiculturales (Carvalho, 2002; Arocha, 2002; Ochoa, 2006; Hernández, 2010).

Tránsitos sonoros: entre Cali y Bogotá

La noción de *tránsitos sonoros* es un recurso teórico-metodológico que me permitió aproximarme a este proceso de transformación de las sonoridades de la música del Pacífico sur en el contexto actual de políticas multiculturales orientadas a la patrimonialización y el fomento a las industrias culturales. Como concepto analítico, tiene que ver con el movimiento de transición de un contexto donde las prácticas sonoras se vinculan con experiencias las sociales e identitarias de las comunidades afrocolombianas⁷, o uno donde se procede y consume *música del Pacífico*, un producto cultural acabado y destinado al consumo masivo. En ese tránsito se configuran narrativas y se actualizan imaginarios sobre los afrocolombianos y la región del Pacífico, expresadas en las nuevas sonoridades que fomentan las políticas y perfilan los mercados. Metodológicamente, rastrear los tránsitos sonoros de la música de marimba implicó desplazamientos a lugares y sonidos ya conocidos, pero esta vez con los ojos -

⁷ Para explicar el concepto de *prácticas sonoras*, Berimbaum (2010) argumenta que la comprensión de la música del Pacífico sur colombiano no puede limitarse a la simple idea de producción de sonido, o desde nociones “occidentales” de música, sino que su producción hace parte de una cosmovisión sonora profundamente sentida y mantenida en el procomún social y el interior personal, que comprende y media las afectividades y epistemologías locales del mundo natural y sobrenatural, y de los seres humanos y no humanos que lo habitan. De este modo, define las prácticas sonoras como las manifestaciones sonoras de la cosmovisión y experiencia de la vida de las comunidades que tienen vínculos con los saberes, las normatividades, el control social y el papel que juega cada individuo; involucran música, contexto, lugar, rito y reconfiguran la noción de comunidad a través de la práctica del patrimonio colectivo; es esa dimensión en la que lo social, lo musical y lo sonoro se entrelazan y se constituyen mutuamente, siguiendo las propias lógicas y cosmovisiones de las comunidades afrocolombianas del Pacífico.

y oídos- de etnógrafo para experimentar la música de marimba en tres universos etnográficos diferentes:

- i. En diciembre de 2016 fui a la ciudad de Guapi, localizada en el Pacífico sur, con el objetivo de realizar una etnografía sobre la música de marimba en el contexto de las *balsadas a la virgen de la Inmaculada Concepción*, una celebración religiosa en honor a la patrona de Guapi que convoca a todos los habitantes de la ciudad y los poblados cercanos. Fue una oportunidad de experimentar cómo opera la música de marimba en contextos sagrados y profanos que se mezclan durante el desarrollo de la celebración. La noción de *prácticas sonoras* (Berimbaum, 2010), pero desde una perspectiva de permanente transformación de las prácticas culturales, orientó la mirada etnográfica de la celebración que me permitió contar con mayores recursos para comprender los tránsitos sonoros en contextos no tradicionales.
- ii. La segunda parada fue el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez que se realiza todos los años en Cali, el cual que congrega a miles de personas y se ha vuelto una importante plataforma para muchos grupos de música tradicional y de las nuevas músicas del Pacífico. Este festival resulta una escala fundamental para comprender el tránsito sonoro en aspectos como el propio formato del festival, la construcción de identidades locales, o en la manera como se genera articulaciones entre patrimonio cultural afrocolombiano y mercado.
- iii. El tercer universo etnográfico analizado es el contexto de la fiesta en Bogotá, ciudad en la que vivo, y en donde veo que se concretan varias de las lógicas asociadas a los efectos del vínculo patrimonio-mercado, en particular me intereso por la manera cómo se (re)configuran y movilizar narrativas sobre los afrocolombianos y la región del Pacífico mediadas por las nuevas sonoridades afropacíficas.



Imagen 1. Mapa de Colombia
En recuadro región Pacífico sur. Detalle de las ciudades Guapi, Cali y Bogotá
Fuente: <https://es.wikipedia.org> (Modificaciones del autor).

En este artículo me centro en el segundo y tercer universo etnográfico. A continuación presento un relato etnográfico a partir de mi participación como espectador en la versión del Festival Petronio Álvarez realizada en el año 2017. Posteriormente presento algunas reflexiones producto del seguimiento a la fiesta bogotana con música del Pacífico.

El Petronio

En 2015 fue la primera vez que asistí al Petronio Álvarez, el festival de música del Pacífico que se realiza en Cali todos los años durante la segunda o tercera semana

del mes de agosto. Esa vez fue una exploración inicial para conocer cómo funciona el festival, el ambiente que se vive, la comida y las bebidas que se consumen, y principalmente experimentar las sonoridades de la música de marimba. Acompañado de familia y amigos, ese año el objetivo fue básicamente vivir el festival y aprovechar para hacer algo de turismo por el Valle del Cauca -región de donde migraron mis abuelos hacia Bogotá hace más de medio siglo. En el 2017 regresé a una nueva versión del festival, esta vez sólo y con los ojos de etnógrafo puestos. Para entonces ya tenía una mejor comprensión de los contextos en los que se practican las músicas tradicionales del Pacífico sur, sobre todo después de etnografiar las balsadas a la Virgen de la Inmaculada en Guapi; también conocía un poco más de las transformaciones de la música de marimba en el contexto del multiculturalismo y la *world music*, a partir de la lectura de los trabajos de Hernández (2010), Berimbaum (2001) y Ochoa (2010). Con esta información me fui para “El Petronio” -como es llamado popularmente el festival- con el objetivo de estar atento a esos tránsitos sonoros que posibilita y fomenta el festival.

El Petronio tiene su origen en Cali en el año 1997. La historia oficial destaca la figura de German Patiño Ossa, un activista cultural y funcionario local, como el principal gestor del festival en su empeño por reivindicar la cultura afrocolombiana del Pacífico, en una ciudad como Cali que siendo la tercera ciudad más grande de Colombia (con 2.5 millones de habitantes), es el centro urbano con mayor número de población afrocolombiana con aproximadamente 800 mil personas (DANE, 2005), y es además el principal destino de los migrantes afrocolombianos del Pacífico sur. Los análisis estadísticos realizados por investigadores de la Universidad del Valle (Urrea y Barbary, 2002), revelan que la ciudad es lugar de múltiples tensiones raciales, de dinámicas de segregación socioespacial, y en general evidencias de desigualdad entre afrocolombianos y el resto de población mestiza de la ciudad en el acceso a servicios públicos, educación, mercado laboral, entre otros aspectos. En este contexto, el festival encaja bien como una iniciativa de reconocimiento que podría mediar tales tensiones sociales en Cali. Sin embargo, otras versiones asocian el nacimiento del festival a una iniciativa de la elite y el gobierno local para articular el Pacífico a Cali –o Cali o al Pacífico- como una estrategia de proyectar la ciudad como capital de las industrias culturales en Colombia, pero apelando al mismo tiempo a un discurso de identidad

regional (Hernández, 2010; Meza, 2012). Sin demeritar la figura de Patiño, estos investigadores advierten que desde el inicio el festival se configuró como un mecanismo para apropiar el capital simbólico de las comunidades afrocolombianas del Pacífico y controlar sus formas de representación con propósitos políticos y económicos específicos.

Industrias culturales. Llegué a Cali el viernes temprano con la intención de participar de los últimos tres días del festival (viernes, sábado y domingo), cuando ocurren los principales eventos y el festival se vuelve realmente un asunto de masas. En el 2017 el Petronio se realizó en el *Coliseo del Pueblo*, un lugar con espacios mejor adecuados para el evento que donde se realizó el festival la primera vez que asistí (en las *Canchas Panamericanas*). Cuando llegué al coliseo, lo primero que noté fue la cantidad de policías, de barandas que dividen los accesos y la zona que comparten los peatones y los vendedores de comida y de viche -el aguardiente tradicional del Pacífico. Eran las dos de la tarde y a esa hora no había mucho público, ya que los eventos musicales se desarrollarían al caer la noche. Después de hacer la fila y pasar por la respectiva requisa de los Policías ubicados en la entrada, al entrar el camino se dividía en dos: siguiendo al frente se encontraba el Coliseo rebautizado temporalmente “Quilombo Pedagógico Germán Patiño Ossa”, un espacio destinado a actividades paralelas al festival como encuentros académicos, muestras culturales y exposiciones artísticas. A la hora que llegué se observaba poco movimiento, así que tomé a la derecha, el camino que bordeando el coliseo llevaba a la zona de comidas y bebidas tradicionales, y que a su vez conectaba con la zona de artesanías y productos de estética afrocolombiana. Después de pasar por estos espacios, si era posible entrar al escenario destinado para los conciertos. Algo que me llamó la atención es que, a mitad de este camino, se encontraba un arco en el que decía “Muestra de la Industria Cultural del Pacífico” y debajo del cual todos los visitantes debíamos pasar; ¡imposible no notarlo! Pensé que es una forma pomposa de nombrar los negocios de comidas y bebidas, así como los emprendimientos de “estética afrocolombiana”, asociados con peinados afro, prendas de vestir y productos de belleza. Muchos de estos negocios siempre existieron en Cali, aunque discriminados y reservados a los entornos afrocolombianos.

En la plaza de comidas se observan un número grande de puestos de comida, que vienen de prácticamente todos los municipios del Pacífico. Esto se sabe porque al lado del nombre del local está especificado el lugar de donde provienen las emprendedoras, que en su mayoría son mujeres. A pesar de esta diversidad de lugares, los menús de los puestos son bastante similares entre sí; principalmente se vende pescado frito, cazuela de mariscos, guiso de camarón, encocados, y tipos de arroces con mariscos, todo acompañado de patacón. Los puestos tienen los precios estandarizados para los diferentes platos, en promedio 30 mil pesos (9 dólares aproximadamente), que resultan caros para el contexto colombiano. Los puestos de bebidas también suelen ofrecer los mismos productos, todos elaborados a partir del viche: había *viche curado*, *crema de viche* que es la más reciente innovación, *tomaseca* que es una mezcla de viche con especias aromáticas que tradicionalmente es empleado para calmar los dolores del parto, y también *arrechón* y *tumbacatre* que son bebidas con poderes afrodisiacos - como lo sugiere su nombre. La esmerada requisa de la Policía a la entrada se debe también a que en el festival sólo están autorizadas las bebidas alcohólicas tradicionales allí vendidas, un asunto paradójico ya que fuera de este contexto donde se reivindica el viche como emprendimiento cultural, todas estas bebidas son consideradas ilegales debido a su producción artesanal, lo cual implica que no cuentan con los permisos sanitarios ni comerciales respectivos, y en contextos diferentes al festival son perseguidas por las autoridades respectivas.

Los otros componentes de la muestra de industrias culturales del Pacífico son los locales de venta de artesanías y de productos asociados con moda y estética afrocolombiana, esta última una categoría de productos de diverso tipo que viene siendo posicionada desde el festival. Los productos más destacados son las prendas de vestir, principalmente los turbantes y camisas con estampados africanos, productos para el cabello y el servicio de peinados; lo nuevo para mí fue ver muchas mujeres -y algunos hombres- con maquillaje representando lo que serían diseños tribales africanos en sus rostros. Toda una serie de productos articulados con esa idea genérica de una África que bien puede ser ancestral/tribal, así como moderna a partir de innovaciones por ejemplo en prendas como los turbantes, que en el Pacífico es usado por las mujeres mayores, pero en el Petronio es una de las prendas de moda entre mujeres afrocolombianas, mestizas y extranjeras de todas las edades, y lo venden en

diversos diseños y con colores llamativos. Ese ritual del camino de las industrias culturales del Pacífico, lo repetí durante los tres días que asistí al festival como el paso necesario para llegar al escenario donde se desarrollaría el festival.

Marimba y hip hop. Después de una buena comida y buscar el local de alguien conocido para comprar un viche curado –siempre me recomendaron saber quién prepara el viche que uno se está tomando-, era la hora de la siguiente estación de las industrias culturales: la música. El festival se desarrolla durante toda la semana con diversas actividades académicas y culturales en el día, y en las noches, las eliminatorias de los grupos de música en las cuatro modalidades en competencia: violines caucanos, marimba, chirimía y género libre. El fin de semana es cuando se presentan los principales eventos y el festival se vuelve masivo: el sábado se presentaron los grupos ganadores de la versión inmediatamente anterior del festival en cada una de las modalidades, y luego dos invitados especiales: Herencia de Timbiquí⁸ y el artista afroperuano Marcos Campos. El domingo es el último día del festival: primero se presentó la competencia de los grupos finalistas (3 grupos por cada categoría) y después el artista central de todo el festival, que ese año fue el grupo Chocquibtown. Ese día fue posible escuchar y comprender mejor esas negociaciones en las sonoridades de la música del Pacífico sur que ocurren en el marco del festival; los análisis posteriores de las notas de campo me permitieron entender la sucesión de las diferentes sonoridades como una forma de comprender ese tránsito sonoro de la música del Pacífico sur –y de la música del Pacífico en general-, así como de las nuevas narrativas que se van configurando junto a esas sonoridades.

Un aspecto central en la manera como se experimentan las sonoridades del festival es el orden como son presentados los cuatro géneros musicales en competencia. Primero se presentaron los grupos de *violines caucanos*, música de las comunidades afrocolombianas de la zona andina del departamento del Cauca caracterizada por el uso de violines de fabricación artesanal. Otra historia de procesos históricos de apropiación y resignificación de diversas trayectorias musicales para configurar una música tradicional, ahora reconocida en el marco del Petronio. La música de los grupos de

⁸ Herencia de Timbiquí es uno de los grupos más reconocidos de la música del Pacífico y líderes en ventas en la industria musical colombiana. En el siguiente link se encuentra la presentación durante la versión XXI del Festival Petronio Álvarez <https://www.youtube.com/watch?v=wR39gEocWYY&t=1402s> Acceso 25/01/2020.

violines caucanos resulta un sonido conocido para quienes hemos crecido con la música de la región andina de Colombia, a pesar de una instrumentación diferenciada respecto a los grupos de música andina mestiza basada en la guitarra y tiple. Inclusive los nombres de los géneros musicales interpretados (bambuco, torbellino) son familiares desde esa otra música andina que a inicios del siglo XX fue la música de la nación. Mientras se desarrollan las presentaciones de los conjuntos de violines, el público apenas va llegando y sólo algunos se animan a bailar. Banderas que desconozco hondean en algunos sectores del público, imagino que son de los municipios del Cauca donde es fuerte esta tradición musical. El escenario se va llenando lentamente –es un espacio grande y va a demorar en llenarse, pensé; al finalizar la presentación de violines y la premiación al mejor de la competencia, ya está ocupado más de la mitad del espacio⁹.

Después comienza la presentación de los *grupos de marimba*. En la previa el público se anima más, al tiempo que el espacio comienza a configurarse de otra forma, ahora con divisiones suficientemente claras para saber de donde es originario cada sector del público: Buenaventura, López de Micay, Timbiquí, Guapi y Tumaco, son los lugares que más congregan personas; o por lo menos son los que logré identificar por las banderas de estos municipios –que son familiares para mí- y que se agitan con más fuerza cuando en el escenario está alguna agrupación que los representa. Las luces del escenario se apagan y la producción del festival crea un ambiente de expectativa, entonces aparecen tres cantadoras vistiendo ropa de duelo y entonando un *alabado*¹⁰. Las luces tenues permiten ver una escenificación de un contexto de velorio de adulto: al lado del supuesto cadáver se ubicaron las cantadoras mientras siguen entonando los alabados, al otro lado, en una mesa, varios hombres jugando dominó y tomando viche.

⁹El *Folclor de Mi Pueblo* fue el grupo ganador en la modalidad Violines Caucaños, versión XXI del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Presentación en el lanzamiento de la XXII versión del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, realizada en el Teatro Julio Mario Santo Domingo, Bogotá, 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=S0uiQObzG4k> Acceso 25/01/2020.

¹⁰En la tradición de las comunidades afrocolombianas del Pacífico, durante el velorio de un adulto se le cantan *Alabados*¹⁰ como forma de solidarizarse con el sufrimiento por la pérdida de un ser querido, dar fortaleza y acompañar a la familia. Los Alabados son cantos entonados a capella y con una estructura responsorial; sus letras muestran la alabanza o exaltación religiosa pero combinadas con pasajes que hacen referencia a temas más humanos: a experiencias de dolor, contradicción o confusión frente a la muerte. El sistema de versificación de los Alabados fue heredado de la poesía española tradicional como las coplas y los romances, y los diversos estudios coinciden en que son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosianos con dejes y cortes de influencia africana (Ministerio de Cultura, 2008).

La tristeza del alabado envuelve todo el espacio sonoro del festival durante tres minutos. Queda claro que este acto introductorio constituye una puesta en escena de la cultura tradicional como parte de la propuesta de la agrupación para ganar la competencia; una forma de negociación entre tradiciones asociadas a los ritos mortuorios y creencias locales como que cantar alabados sin que haya muerto nadie es llamar a la muerte, con la espectacularización de la cultura en función de interpelar el público y jurado del Petronio. Los tres grupos de marimba finalistas que se presentaron ese día comenzaron con un alabado.

Después, las luces se encienden y los músicos entran en escena. La euforia de los primeros toques hace que el público de inmediato cambie de una actitud contemplativa ante la representación del velorio y los alabados, y ahora todo el mundo se anima. Las cantadoras rápidamente se quitan los velos y quedan en trajes tradicionales que combina con el atuendo de los hombres; entre el público comienzan los pañuelos a agitarse y las coreografías espontáneamente se arman; me llama la atención ese movimiento que imita la acción de remar (bogar) que todo el mundo realiza de manera coordinada, algo que había visto antes en el Pacífico y que en su momento me explicaron como una manera de expresar la relación con el entorno acuático de la región. Durante 20 minutos cada uno de los grupos de marimba muestra su virtuosismo musical, aunque todos con una estética y un sonido muy parecido –a oídos de un inexperto, claro-; presentaciones estandarizadas estética y musicalmente cuyo diferencial ante un público, con muchos inexpertos –imagino-, depende en buena medida de la representación inicial. Durante el desarrollo de las presentaciones de los grupos de marimba quedan claras las transformaciones de las sonoridades introducidas a partir de las reglas establecidas por los organizadores del festival: como la definición del formato de las agrupaciones (que deben ser conformadas por 2 bombos, 2 cununos, 1 marimba y hasta 4 cantadoras), la obligatoriedad de tocar géneros específicos (jugas, bundes, currulaos) y la delimitación de la duración de las canciones (entre 3 y 5 minutos), son aspectos que contrastan con las prácticas sonoras en contextos tradicionales del Pacífico sur, caracterizadas por la libertad para conformar las agrupaciones de acuerdo con la disponibilidad de músicos en el momento, por la ausencia de límites de los diferentes géneros interpretados con marimba, cuya comprensión se enmarca en las

tradiciones de cada lugar, y la duración indefinida de las canciones que depende de los ritmos que marca la cantadora que lleva la voz líder. Uno de los momentos que más emociona a los asistentes es durante los solos de marimba, que en cada presentación tienen un lugar central; en este momento el marimbero muestra su virtuosismo ante el público y los jurados, mientras alguno de los integrantes del grupo va mencionando distintas localidades del Pacífico sur que hacen vibrar al público. La aparición de los solos de marimba es otra de las modificaciones introducidas por el festival y se relaciona directamente con el premio al mejor intérprete de marimba, coronado como el nuevo “rey de la marimba”. Al final de la presentación de los tres grupos fue declarado ganador de la competencia el grupo “Legado Pacífico” originario de Guapi¹¹.

El siguiente acto del festival son los grupos de *chirimía*, la música del Chocó (Pacífico norte) que logra levantar los ánimos del público de otra manera, con otra sonoridad que es muy diferente a la música de marimba y fácilmente asociada con la música de bandas de viento (las papayeras) que son muy populares en Colombia. Durante la presentación de los grupos de *chirimía* ocurrió algo interesante: las manifestaciones de las identidades locales (Buenaventura, Guapi, Tumaco, etc.) frecuentemente interpeladas por los grupos de marimba, ahora parece fundirse en una identidad regional del Pacífico sur que congrega a la mayoría del público, y contrasta con los grupos de chocoanos dispersos entre el público que también buscan visibilizar su región. La competencia musical parece ir fomentando las identidades afropacíficas de manera gradual, primero a nivel de las distintas localidades, y ahora como una unidad fragmentada en región norte y sur. La lógica de competencia es igual: se presentan los tres grupos de *chirimía* (también en formatos predefinidos por la organización del festival) y al final es declarado el nuevo grupo ganador. Para este momento el lugar ya se encuentra casi lleno, la gente se prepara para conocer los grupos de la modalidad libre, y después el show central con Chocquibtown, uno de los grupos colombianos más exitosos actualmente en la industria de la musical transnacional¹².

¹¹ *Legado Pacífico* fue el grupo ganador en la modalidad Marimba, versión XXI del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Presentación en el lanzamiento de la XXII versión del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, realizada en el Teatro Julio Mario Santo Domingo, Bogotá, 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ngcRWZSCjZ4> Acceso 25/01/2020.

¹² *Son de la Manigua* fue el grupo ganador en la modalidad Chirimía, versión XXI del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Presentación durante las finales del festival, Cali, 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HEpvPwtmODc> Acceso 25/01/2020.

En este momento el festival entra en una lógica sonora diferente: ya no se trata de la música tradicional del Pacífico, sino de las posibilidades que tiene ese patrimonio musical de expresarse en nuevas sonoridades que son el producto de nuevos contextos históricos, como los procesos de migración que hacen que hoy el 70% de la población afrocolombianas viva en las principales ciudades colombianas, siendo la vida en el entorno selvático del Pacífico un recuerdo para muchos, y parte de historias contadas para muchos otros que nacieron y crecieron en ciudades como Cali. La *modalidad libre* existe desde la segunda versión del festival en 1998, y desde entonces por ahí han pasado -y ganado- propuestas musicales como las del Grupo Bahía y Herencia de Timbiquí (el grupo invitado especial el día anterior), quizá las dos agrupaciones con más reconocimiento mediático de esta ola de nuevas bandas que mezclan sonoridades con la música tradicional del Pacífico sur con ritmos urbanos. Los grupos que se presentaron tenían propuestas sonoras y estéticas diferentes; uno del tipo de orquesta de salsa, el otro una banda de reggae con marimba, y el tercero más relacionado con las bandas de chirimía chocoana. No sólo las sonoridades se transforman, también los mensajes de las canciones que ahora tratan sobre temas como el racismo, la desigualdad social, el conflicto armado, la política nacional, la paz,¹³ que en algunos casos también están presentes en la música tradicional, pero ahora el tono de denuncia es más explícito; durante las presentaciones los músicos interpelan de manera frecuente al público la idea de la presencia del Pacífico en las principales ciudades colombianas y la importancia de visibilizar su presencia y problemáticas, así como los aportes desde las comunidades afropacíficas a la construcción de paz en Colombia. La idea de una diáspora afropacífica que resiste en ciudades como Bogotá, Medellín y Cali otras formas de violencia –como sus ancestros en los territorios del Pacífico-, y así se va configurando en el mensaje sonoro el Pacífico como una comunidad imaginada, también como un *Pazcífico*, un territorio de paz como una contra narrativa a dos décadas de intenso conflicto armado¹⁴.

¹³ El 24 de noviembre de 2016 se firmó el histórico acuerdo de paz entre el gobierno de Colombia y la guerrilla de las FARC.

¹⁴ *Machimbre* fue el grupo ganador en la modalidad Libre, versión XXI del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Presentación durante las finales del festival, Cali, 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wNZOVxrUgPc> Acceso 25/01/2020.

Entonces llega el momento más esperado: el concierto de Chocquibtown con el que se cerraba ese año el Petronio. El lugar ya estaba completamente lleno. Todos expectantes ante uno de los grupos más exitosos de la música colombiana contemporánea, y el primero en posicionar a nivel internacional las mezclas de marimba con hip hop, salsa, reguetón y otros ritmos. La producción del festival buscó generar un ambiente de expectativa dejando las luces apagadas durante algunos minutos; de repente comienza el video de introducción al concierto, en el cual los presentan como estrellas internacionales y ganadores de múltiples premios de la industria de la música transnacional (Grammy y Billboard), al tiempo que destacan algunos mensajes enviados por integrantes de la agrupación durante esos eventos relacionados con la invisibilización del Chocó, o el Pacífico como una “África en Colombia”. Se escuchan los primeros *beats*, y segundos después, los primeros toques de marimba. El concierto inicia con la canción “Somos Pacífico”, el primer éxito de la agrupación cuya letra es una reivindicación del Pacífico como una región rica en cultura; y en ese momento comenzamos a cantar los treinta mil asistentes de esa noche al Petronio: “*Somos Pacífico/estamos unidos/nos une la región/ la pinta, la raza y don del sabor (...)*”¹⁵.

¹⁵Presentación de Chocquibtown durante el cierre del Festival Petronio Álvarez 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gIG0tMVdDY0&t=2650s> Acceso 22/11/2019.

Marimba en “la nevera”. Tránsitos sonoros de la música afropacífica colombiana

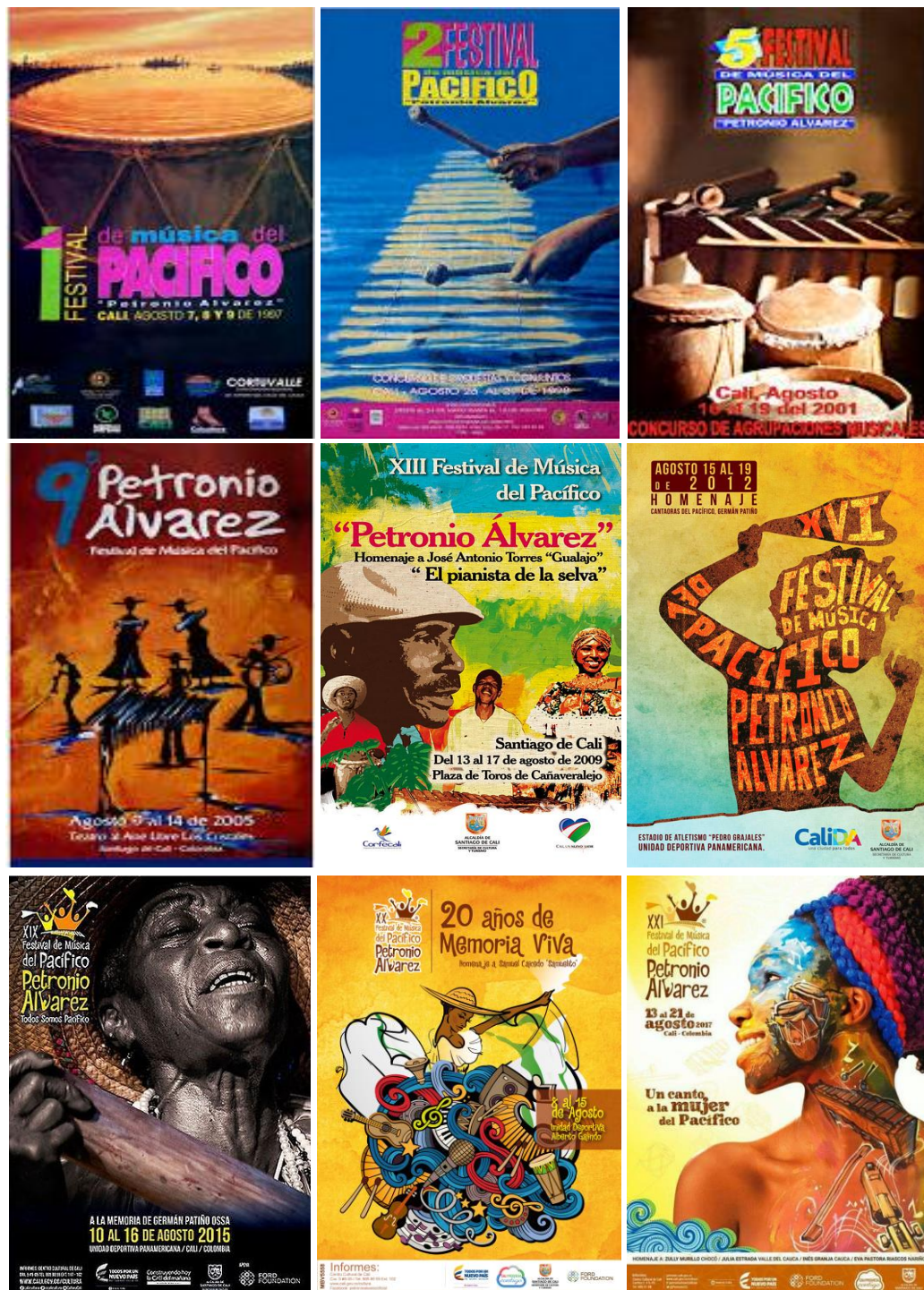


Imagen 2. Afiches promocionales Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez
Fuente: Todas las imágenes fueron tomadas de Manuel Sevilla (2017). Excepto la última imagen correspondiente a la XXI versión del Festival, tomada de:
<https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/130804/conozca-el-afiche-oficial-y-el-listado-de-inscritos-del-petronio-alvarez-2017/> Acceso 10/04/2020.

La farra bogotana¹⁶

“A mí no gusta el vallenato, pero sí la música de Carlos Vives”, una frase citada por (Hernández, 2010) que apenas la leí, me devolvió al inicio de la década de 1990 y a las nuevas sonoridades que comenzaban a consumirse en Bogotá por entonces. Yo era un niño, pero recuerdo como de un momento para el otro, en todo lado sonaba el CD de Carlos Vives “Clásicos de la Provincia”¹⁷, una producción musical que retomó antiguos vallenatos y los vistió con un ropaje moderno, convirtiéndose en el mayor éxito musical en Colombia hasta entonces, y toda una revolución en la industria discográfica nacional. La propuesta musical incluía una nueva sonoridad de esos vallenatos antiguos, mezclando rock y pop con los sonidos del acordeón –el instrumento representativo del género- e incorporando gaitas propias de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada; todo un relato de la sociedad multicultural que para entonces se configuraba políticamente, y una forma de conectar esa tradición con el mundo globalizado. Con pinta de rocanrolero -cabello largo, jeans rotos- y siempre acompañado de su acordeonista Egidio Cuadrado caracterizado con la tradicional *mochila y sombrero vueltiao*, este trabajo musical y la estética construida en torno a Vives y su agrupación lograba conectar tradición y modernidad, apoyado en la maquinaria publicitaria de una de las principales disqueras de Colombia, la nueva sonoridad resignificó narrativas en torno al vallenato que pasó de ser una música “vulgar”, para convertirse en patrimonio de la nación (Wade, 2000; Sevilla *et al*, 2014). Paralelamente se fueron configurando nuevas estéticas sonoras y patrones de consumo musical en el país basadas en esa revaloración del vallenato, surgiendo géneros como el *Tropipop* y la denominada *Nueva Música Colombiana* (Sevilla *et al*, 2014).

Lucho Bermúdez¹⁸ había antecedido este movimiento de resignificación de un género musical caribeño como el *Porro* hasta convertirlo en un éxito a nivel nacional e internacional. Durante las décadas de 1940 y 1950, Bermúdez fue el principal referente

¹⁶ En Colombia ir de fiesta, jolgorio, parranda, pachanga, juerga, salir a bailar y beber. Divertir

¹⁷ *La gota fría* fue el primer éxito de Clásicos de la Provincia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nmb80HXWsfQ> Acceso 28/01/2020.

¹⁸ *La pollera colorá* es una de las canciones más emblemáticas de la música tropical colombiana. Se presenta la versión interpretada por la orquesta de Lucho Bermúdez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OQn61-Q2dwQ> Acceso 28/01/2020.

de la música colombiana y generalmente se habla de él como quien “puso de frac” la música colombiana, al incorporarle a la música tradicional arreglos sonoros y estéticos al estilo *big band*, asemejándose así a las orquestas de boleros cubanas que entonces era la moda, y las bandas de jazz estadounidenses vistas como prestigiosas y signo de modernidad. Estas negociaciones sonoras y de representaciones que llevaron a que el porro pasara de música costeña y negra, a música capaz de expresar la identidad nacional y que es consumida por las elites andinas, son estudiadas en detalle por Wade (2000) en su libro sobre la música tropical en Colombia. Lo que quiero destacar con los ejemplos de la música de Vives y Bermúdez son los procesos históricos de apropiación y resignificación de músicas tradicionales hasta su incorporación a las narrativas sobre identidad nacional; en esta lógica se inscribe la *música del Pacífico* en un contexto contemporáneo muy diferente.

Después del éxito de Carlos Vives, muchos bogotanos se animaron –sin mucho reconocimiento al inicio- a seguir el mismo camino, mezclando distintos ritmos del Caribe colombiano –cumbia, bullerengue, porro, vallenato, champeta- con rock y pop; paralelamente músicos del Caribe migraron a Bogotá y las músicas tradicionales de tambor y gaita comenzaron a ser más comunes en las plazas y bares de la ciudad. En la década del 2000 vino con fuerza la mezcla de ritmos electrónicos y tradicionales del Caribe colombiano, con grupos como *Sidestepper*, que durante esos años fue el protagonista de la escena bogotana; más recientemente grupos como *Bomba Estéreo* y *Systema Solar* han alcanzado reconocimiento internacional después ser exitosos en los escenarios nacionales. Este “redescubrimiento” de la música caribeña en formatos modernos y tradicionales era uno de los fenómenos sonoros que pude experimentar en Bogotá a finales 1990 y la década del 2000, cuando con frecuencia disfrutaba de estos conciertos en distintos lugares de la ciudad. La irrupción de la música del Pacífico en la farra bogotana es un fenómeno mucho más reciente, de menos de una década –calculo-, y veo que está recubierto de esta lógica ya transitada por la música caribeña: una mezcla de sonoridades tradicionales y modernas para el consumo del público urbano, al tiempo que promueve el redescubrimiento –y consumo- entre algunos sectores de la población, de aquello que si sería música tradicional. Así, como una última escala para comprender los tránsitos sonoros de la música afropacífica y cómo a través de las

nuevas sonoridades se configuran narrativas sobre los afrocolombianos y la sociedad multicultural, durante los años 2016 y 2017 hice seguimiento a los conciertos y eventos realizados en Bogotá relacionados con música del Pacífico, y a algunos asistí como espectador.

Uno de los principales cambios que noté durante este tiempo, fue la progresiva visibilización que ha ido adquiriendo el Petronio Álvarez a nivel mediático en Bogotá. De una parte, los principales medios de comunicación del país -que tienen su sede en Bogotá- comenzaron a incluir el Petronio como parte del paquete de festivales y ferias con cobertura en vivo e información en los distintos espacios informativo. Paralelamente existen eventos previos y posteriores al festival en los cuales es frecuente que circulen los ganadores en las distintas modalidades; estos eventos se desarrollan en distintos escenarios de la ciudad, tanto en los principales teatros, como en plazas públicas, bares y discotecas. Esto ha llevado a que estos conjuntos de música tradicional que llegan con el título de ganadores del Petronio pasen de presentaciones formales en un teatro para un tipo de público, a un toque en un bar de la ciudad. El Petronio se percibe como una fuente de tradición, y a los grupos ganadores como representantes de esa tradición -que como vimos, también es objeto de múltiples negociaciones sonoras- al tiempo que buscan adecuarse a los formatos de la música que es consumida en la capital.

Un movimiento actual de revaloración de lo tradicional (lo auténtico) articulado con el primer momento de irrupción de la marimba en Bogotá a finales de la década del 2000, en el contexto del espíritu de las mezclas de músicas tradicionales y modernas, cuando surgen grupos como *Mojarra Eléctrica* y *La Revuelta*, conformados por músicos bogotanos con conocimiento académico de las sonoridades afropacíficas¹⁹. En ambos momentos la música afropacífica se transforma en un producto musical construido para el consumo del público bogotano (o del interior del país), bien para contemplar la diferencia cultural desde los teatros republicanos, o para su apropiación y disfrute en un bar, transitando desde *prácticas sonoras* desplegadas en los contextos tradicionales, a lo que podríamos denominar la *Nueva Música del Pacífico*. En la farra bogotana las

¹⁹ En los siguientes links se presentan canciones de los grupos referidos:

La Mojarrá Eléctrica, “El Dembou” disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=09Xb9Oq2dKI>

La Revuelta “Por ti” disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zj4J5CL7cGI>

Acceso 28/01/2020.

nuevas sonoridades del Pacífico se configuran como productos ajustados al gusto capitalino de clase media, con agrupaciones más parecidas a orquestas de salsa (como a los conciertos que asistí del Grupo Bahía) pero donde la marimba ocupa un lugar central en el escenario como símbolo de tradición. La música es consumida en los bares de moda, muchas veces como parte de un paquete que vende la experiencia de la tradición del Pacífico colombiano acompañado con comida y viche; nuevas sonoridades pensadas para el disfrute del público, donde el virtuosismo de los músicos ahora se orienta a la euforia de la fiesta a partir de los solos de marimba y de otros instrumentos. Las referencias sobre el Pacífico como lugar de tradición y resistencia son frecuentes, así como la progresiva erotización del contexto sonoro que aumenta con los viches y el desarrollo del concierto. La experiencia sonora del Pacífico acaba una hora después y en la farra bogotana la fiesta sigue con salsa, reguetón, electrónica, rock, etc.



Imagen 2. Afiches promocionales de música del Pacífico en Bogotá

Las imágenes circularon en redes sociales y sitios web de eventos en Bogotá entre los años 2015 y 2019²⁰.

²⁰ (1) Fuente: <https://allevents.in/bogot%C3%A1/mama-%C3%81frica-nidia-g%C3%B3ngora-and-the-busy-twist/200019367903638> Acceso 10/04/2020.

(2) Fuente: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/pazcifico-sinfonico-un-homenaje-musical-en-la-capital-de-colombia> Acceso 10/04/2020.

Patrimonio y mercado

En este texto analicé los tránsitos sonoros de la música del Pacífico sur en dos contextos etnográficos: El Festival Petronio Álvarez y en la farra bogotana. En ese tránsito, la música tradicional afropacífica va transformándose en un producto acabado destinado a un consumo urbano más interesado en modas musicales que en el contexto en el cual surgen las tradiciones musicales que las soportan y sus significados comunitarios. En ningún momento mi intención es desconocer el mérito de los músicos que trabajan como profesionales de la industria, o hacer una defensa anacrónica de salvaguardia de una tradición musical; quise identificar y rastrear algunas de las tensiones que se encuentran en medio de esas dos realidades que van configurando nuevas narrativas de los afrocolombianos y de la sociedad multicultural colombiana.

Para concluir, llamo la atención sobre dos aspectos que considero centrales en la manera como son producidas y consumidas las nuevas sonoridades del Pacífico en el contexto contemporáneo, y sus implicaciones frente a las narrativas sobre la alteridad afrocolombiana: i) el primero tiene que ver con que las transformaciones sonoras se dan en medio de negociaciones caracterizadas por relaciones de poder asimétricas, donde las comunidades productoras van perdiendo control sobre los cambios estéticos de la música y sus significados sociales, a medida que se aleja geográficamente del Pacífico: en el Petronio, el reglamento definido por la organización va normalizando los formatos de los conjuntos de marimba, configurando nuevas formas de comprender la tradición, al tiempo que fomenta el uso de esa tradición en nuevas sonoridades en el género libre. En Bogotá es la industria y el mercado quienes dictan las reglas de las nuevas estéticas sonoras. Si bien ese tránsito sonoro ha permitido visibilizar una región

(3) Fuente: <https://allevents.in/bogot%C3%A1/petronio-en-la-nevera-antesala-capitalina-del-festival-petronio-%C3%81lvarez/393162334213848>. Acceso 10/04/2020

(4) Fuente: <https://www.shock.co/asi-suenabogota/me-voy-al-toque-y-de-fiesta/articulos/litoral-el-concierto-que-reune-herencia-de> Acceso 10/04/2020

(5) Fuente: <https://www.facebook.com/NidiaGongoraBonilla/photos/a.1503115029904122/1831824017033220/?type=1&theater> Acceso 10/04/2020

(6) Fuente: <https://thebogotapost.com/event/el-currulao-llama-grupo-bahia/> Acceso 10/04/2020

(7) Fuente: <https://www.facebook.com/1674883356066274/photos/a.2465460773675191/2465731506981451/?type=3&theater> Acceso 10/04/2020

y una cultura musical históricamente invisibilizada y discriminada, los espacios ganados tienden, muchas veces, a cubrirse de lógicas occidentales como la espectacularización y las representaciones de lo que serían autenticidades éticas; al fin y al cabo, como menciona Ochoa (2006), la etnodiversidad se dirige más a un consumidor cosmopolita que contempla la gama de otredades desde su asiento panóptico en la cultura occidental, que hacia aquellos “otros” que encuentran en sus mundos culturales repentinamente inmersos en la estructura moderna.

ii) En este tránsito, las sonoridades van adquiriendo nuevos significados sociales y configurando narrativas que exaltan aspectos como la tradición, el patrimonio cultural y la relación de la gente con su territorio; al tiempo se recrean viejos imaginarios sobre la gente y la región del Pacífico. Carvalho (2002) habla de una “crisis de representación en la recepción” cuando músicas tradicionales -como la música de marimba- se vuelven un producto acabado y dejan de comprenderse como un proceso social y cultural que se desarrolla como un intertexto. No se trata apenas de una distancia de comprensión intercultural entre contextos de producción y consumo de las músicas tradicionales afropacíficas; también es necesario considerar que esas nuevas sonoridades afropacíficas en el contexto actual del multiculturalismo colombiano, vienen actuando como herramienta más efectivas para las industrias culturales y las políticas multiculturales que exaltan la diversidad, que para un reconocimiento social de las tradiciones culturales de las comunidades afrocolombianas históricamente discriminadas, y para transformar el contexto actual de pobreza y violencia de una región que hoy se promociona como fuente de las industrias culturales del país. El principal riesgo que identifiqué en el contexto actual colombiano en el que la “economía naranja” se promociona como fuente de desarrollo, es que tradiciones como la música de marimba se vuelven apenas formas de trabajo para quienes portan la tradición, muchas veces perdiéndose la dimensión sociocultural de la manifestación; Otro riesgo asociado es que la exotización del Pacífico y la cultura afrocolombiana como fuente de industrias culturales, combinada con la negación sobre la existencia de conflicto armado que busca imponer la narrativa del gobierno actual, terminó por invisibilizar que la tradición musical de la marimba se desarrolla en uno de los contextos de mayor pobreza y violencia de Colombia, lo que supone un gran peso para el patrimonio

cultural que ahora es el responsable de corregir las desiguales históricas y generar desarrollo a los portadores de las tradiciones.

Referencias bibliográficas

- AROCHA, Jaime. 2006. *Afrocolombia en los años post-Durban*. Revista Palimpsesto, (5): 26-41.
- BARBARY, Olivier y URREA, Fernando. 2004. *Gente negra en Colombia. Dinámicas sociopolíticas en Cali y el Pacífico*. CIDSE-Univalle: Cali.
- BIREMBAUM, Michael. 2010. *Las poéticas sonoras del Pacífico sur*. En: OCHOA J, SANTAMARÍA C, SEVILLA M. *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Culturas musicales en Colombia. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Cali.
- CARVALHO, José Jorge. 2002. *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. En: AROCHA, Jaime (comp.). *Utopía para los excluidos. El multiculturalismo en África y América Latina*. CES-Universidad Nacional de Colombia: 47-78.
- CHAVES, Margarita. 2011. *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, Afrodescendientes y configuraciones de estado*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia: 9-24.
- COMAROFF, J. L. & COMAROFF, J. 2009. *Ethnicity Inc*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- DANE. 2006. *Colombia una nación multicultural. Su diversidad étnica*. Dirección de Censos y Demografía-DANE: Bogotá.
- ESTUPIÑÁN, Juan. 2011. *Pra que discutir com Madame? Samba y nacionalismo en Brasil 1930-1945*. Revista de História UFBA, (3) 2: 28-49.
- ESCOBAR, Arturo. 1997. *Política cultural y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. En: URIBE, María y RESTREPO, Eduardo (eds.), *Antropología en la modernidad*, Bogotá, ICAN: 173-205.
- HERNÁNDEZ, Oscar. 2010. *De currulaos modernos y ollas podridas*. En: SANTAMARIA Et al. *Músicas y prácticas sonoras del Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- MINISTERIO DE CULTURA. 2008. *Componente investigativo del Plan Ruta de la Marimba*. Ministerio de Cultura, Universidad Javeriana: Cali.
- MEZA, Andrés. 2012. “Patrimonializaciones y emprendimientos culturales del afropacífico: el festival Petronio Álvarez de Cali como plataforma para la promoción de los etnicismos”. En: SANSONE, Livio (org.), *A política do intangível*. EDUFBA: Salvador.
- OCHOA, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma: Bogotá.
- OCHOA, Ana María. 2006. *A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia*. Revista Transcultural de Música, (10).
- SEVILLA, Manuel. 2017. *Guía (incompleta) al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*, 1a edición. Pontificia Universidad Javeriana, Sello Editorial Javeriano: Santiago de Cali.
- SEVILLA, M et al. 2014. *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

- WADE, Peter. 2000. *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República: Bogotá.
- VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Jorge Zahar/Ed. UFRJ: Rio de Janeiro.