

Cantaré

“Una canción que comienza en la selva
y termina en California”.

Ana María Arango



Editorial
Homo habitus

Cantaré
“Una canción que comienza en la selva y termina en California”

Ana María Arango



Editorial
Homo habitus

Primera edición: Febrero de 2008

Cantaré “Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Trabajo etnográfico sobre la segunda producción discográfica del grupo Bahía
Tesis de grado de Ana María Arango
Director: Egberto Bermúdez

Departamento de Antropología
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de los Andes
2002

CÍTESE COMO:

Arango, Ana María. Cantaré “Una canción que comienza en la selva y termina en California”. www.homohabitus.org. Medellín, Colombia. 2008.

Todos los derechos reservados. Cualquier parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de cualquier manera y por cualquier medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, con permiso previo del autor.

Título: “Cantaré: Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Diseño: John Alexander Cuervo & Jorge Fidel Castro Ruiz.
2003 *Homo habitus*.
www.homohabitus.org
contacto@homohabitus.org
Medellín – Colombia

Contenido

Introducción	6
Políticas culturales	7
La industria musical	8
Los saberes especializados occidentales	9
I. ¿Cómo entender un grupo de fusión desde una perspectiva etnomusicológica?	12
II. La música tradicional del Pacífico colombiano: Su presente y su pasado	15
Chirimía chocoana	15
El conjunto de marimba en el sur del litoral Pacífico:	
La música de los ríos y las selvas de los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño	16
Generalidades históricas	18
Africanidad de la música del Pacífico	22
El conjunto de marimba en su entorno habitual: Trabajo de campo en el municipio de Guapi	24
III. Entre la tradición y la fusión	29
IV. Bahía: La fusión	33
<i>Bahía</i>	34
La autoconciencia de la fusión	35
La fusión en <i>Bahía</i>	36
Diálogo entre voces e instrumentos	39
Fusión, diálogo y conciliación entre géneros	43
<i>Bahía</i> en el estudio de grabación	44
Repertorio de <i>Bahía</i>	47
1. Cantaré	47
2. El nalgatorio	48
3. Esa Muchacha	48
4. La gallina coquetona	48
5. La puntita	48
6. La mina	49
7. Salandar	49
8. Vientos de nochebuena	49
<i>Bahía</i> en concierto	51
<i>Bahía</i> y su relación con el Estado	52
<i>Bahía</i> y el mercado musical	53
<i>Bahía</i> y el saber especializado occidental	54
<i>Bahía</i> en la ciudad	55
<i>Bahía</i> y su contexto social	56
Nociones y conceptos en la música de <i>Bahía</i>	58
<i>Bahía</i> y su público	59
<i>Bahía</i> en el mundo	60
V. Identidad, música y ciudadanía	62

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

Música e identidad	62
Música e identidad nacional	62
Música e identidad negra	64
Construcción de ciudadanía a partir de la música	67
Identidad y música negra en el mundo	68
VI. Conclusiones	70
Bibliografía	72

Introducción

Social y políticamente, el Litoral Pacífico colombiano está dividido en dos grandes zonas: una zona norte, que corresponde al departamento del Chocó, y una zona sur, que abarca los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño. Estas dos zonas han sufrido procesos sociales e históricos diferentes, y su tradición musical es un reflejo de ello. Así como a lo largo del litoral las comunidades negras tienen algunos rasgos comunes -estructuras sociales y económicas semejantes y un medio geográfico similar- la tradición oral de estas dos regiones –cantos tradicionales, leyendas, narraciones, platos típicos, etc.- muestra ciertas constantes y, al mismo tiempo, un sinnúmero de variantes que se reflejan en su tradición musical y sus manifestaciones tanto sacras como profanas.

La música del litoral Pacífico se caracteriza por tener una alta funcionalidad en los acontecimientos especiales y en el día a día de los pobladores de esta región. Por este motivo, esta música se divide en los estilos que se interpretan en contextos sagrados y aquella que acompaña las reuniones sociales, fiestas, carnavales, y demás eventos de carácter profano. Las dos manifestaciones fundamentales de la música profana de las comunidades negras del Pacífico son, la *Chirimía* en el Chocó y el *conjunto de marimba* en el sur del Litoral. Existen notables diferencias entre los repertorios de estos dos grupos: los modos de expresión musical del sur del Pacífico, a diferencia del Chocó, que tienen una mayor influencia europea, muestran a grandes rasgos una evidente similitud tanto rítmica como instrumental con la música africana (Nettl, 1973:245).

En la década de los noventa, en el Pacífico y en los centros urbanos del interior en donde hay un número significativo de personas provenientes de esta región, se ha dado un proceso de formación de grupos musicales que plantean nuevas posibilidades a partir de la *fusión*; es decir, a partir de la mezcla entre diferentes géneros y estilos musicales para crear uno nuevo. De esta manera, estos grupos mezclan elementos de su música autóctona con ciertos géneros mucho más reconocidos por su naturaleza académica, popular o comercial (la salsa, el rap, el jazz, la música clásica y el merengue entre otros). Sin embargo, este fenómeno no es exclusivo de los grupos de marimba y chirimía del Pacífico colombiano, en la medida en que al darse mundialmente en diversos grados, debido a la creciente interacción que existe entre las provincias y los centros rurales con la economía de mercado y las formas de socialización que se imponen desde ella, se ha hecho más evidente en la sociedad contemporánea por los rápidos procesos de aculturación, incentivados por los medios de comunicación y la tecnología.

La mezcla de diferentes contextos y formas de expresión musical, tampoco es un fenómeno nuevo ni mucho menos exclusivo de las propuestas contemporáneas de la industria discográfica; por el contrario, ha existido desde el momento en el que podemos hablar de música dentro de un contexto sociocultural. Sin embargo, los movimientos sociales y económicos de las últimas décadas -las migraciones de habitantes de zonas rurales hacia los centros urbanos y la penetración cada vez mayor de la música internacional en otras culturas-, en la medida en que han sido más acentuados y con un ritmo más acelerado que en otras épocas, han generado una mayor preocupación por lo tradicional y lo autóctono. Dicha preocupación se traduce en un interés por parte de los saberes especializados occidentales, el Estado y el sector económico (principalmente la publicidad y el mercado), en dar a conocer y manipular expresiones lejanas a la cultura musical popular e internacional.

Esta investigación busca entender cuáles han sido las estrategias y los procesos musicales y sociales que ha asumido *Bahía* -un conjunto de fusión de música del Pacífico-, para proyectarse como un grupo

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

comercial y popular; y a la vez, ser representante de una cultura musical que ha sido ajena por muchos años a las lógicas de una industria discográfica, unos saberes musicales y tecnológicos especializados y, a la imagen y el reconocimiento de los estilos musicales de una nación.

Con la Constitución de 1991, el Estado colombiano replanteó sus modos de acercamiento a las manifestaciones culturales de las regiones marginadas. La llamada música docta o académica por su parte, se ha acercado a la música autóctona, haciendo que de esta manera los músicos incluyan en sus repertorios muchas de las manifestaciones culturales que antes comprendían como simples, populares y "poco cultas". Y el mercado, en la medida en que ha considerado rentable el acercamiento a las manifestaciones musicales de regiones apartadas, lo ha hecho, no sin instituir ciertos parámetros y exigencias que hacen que los artistas que fusionan su música con otros géneros, tengan que adoptar estrategias de negociación entre la música autóctona y la comercial.

Es necesario aclarar sin embargo, que la separación entre música académica, popular, nacional y tradicional, es una clasificación taxonómica simplista, que pasa por alto la dependencia y los enormes lazos que existen entre tales categorías (Grebe, 1996:9). Por otra parte, hablamos de la década de los noventa y de la Constitución de 1991, porque a partir de ella, en Colombia se evidenció y potencializó el valor de las manifestaciones culturales autóctonas (Wade, 1997:89). Por lo tanto, es necesario entender que el acercamiento del Estado, la tecnología y los saberes especializados de la música internacional, hacia las manifestaciones locales en América, es un fenómeno que ha existido desde la conquista y ha repercutido tanto en las manifestaciones autóctonas y regionales, como en los llamados estilos europeos o universales.

Políticas culturales

La música es uno de los instrumentos más eficaces dentro de la construcción de identidad por parte de los sectores sociales de una nación. En Colombia, hacia finales del siglo XIX, géneros como el bambuco y el pasillo emprenden un proceso de legitimación como estilos musicales, representativos de una identidad nacional (Bermúdez, 1999:8).

A partir de los años veinte y con mayor repercusión en los años cincuenta, el discurso de la identidad musical colombiana, representada en los elementos de la música del interior, dio un giro. Hacia estos años, con la apertura a la música de la Costa Atlántica – que respondía al auge de los estilos caribeños-, la música regional comenzó a aproximarse con menor timidez a los centros urbanos con el liderazgo de conjuntos musicales con el formato de orquesta cubana¹, como las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán entre otras. De esta manera, la música costeña (caracterizada como música negra), irrumpió en el discurso de la hegemonía sobre la música –principalmente andina- que representaba una identidad nacional. En este fenómeno, intervino decisivamente la industria cultural y la puesta en escena de esta música en un plano internacional (Bermúdez, 1999:10).

Finalmente, las últimas décadas del siglo XX, se han caracterizado por la ubicación de estos estilos autóctonos en un lugar un poco más privilegiado no solamente dentro del mercado discográfico, sino en el discurso del reconocimiento por parte del Estado, al pensar en Colombia como una nación multicultural. Desde los conceptos de la nueva constitución, y siguiendo los patrones estéticos europeos, que exaltan lo exótico (elementos étnicos -indígenas o africanos-) de los lugares más invisibles en el panorama mundial,

¹ Estas orquestas cubanas estaban compuestas principalmente por saxofones, clarinetes, trompetas, bombardinos, piano, batería e instrumentos de percusión como congas, maracas y bongoes.

las “políticas culturales” se han preocupado por el apoyo a una mayor representatividad de las manifestaciones artísticas locales y regionales².

En el panorama político Colombiano, vemos que definitivamente las culturas minoritarias han convertido su identidad en una herramienta para la búsqueda de un reconocimiento político, económico, territorial, artístico, etc. (Wade, 1999:263; Escobar, 1997:173). En este sentido, como lo plantea Arturo Escobar, la cultura se vuelve política en la medida en que “los significados” se convierten en una fuente fundamental para redefinir implícita o explícitamente el poder social (Escobar, 1997:176). Sin embargo, el concepto de búsqueda de poder por medio de “significados” –que en nuestro caso sería la música- como el concepto de búsqueda de espacio y definición de territorio por parte de las “identidades”, no es siempre tan evidente en los intereses de algunos actores sociales que simplemente buscan promoción social por medio de la potencialización de un valor artístico determinado.

Aun cuando en el mundo de la música la noción de espacio geográfico está siempre presente, ya que ella evoca orígenes, regiones y territorios (Wade 2000:7), esto no quiere decir necesariamente que en la construcción de un producto musical, exista una intención concreta de reivindicación política por medio de la música dentro de un panorama nacional. El pensamiento de la mayoría de los músicos del Pacífico es mucho más práctico y sus preocupaciones están más orientadas a utilizar ese espacio que otorga el Estado, como un terreno fértil para la proyección del grupo, dentro de públicos nuevos o convencionales³. Por esta razón, este trabajo abarca las políticas del Estado con relación a *Bahía*, desde las perspectivas de representación que ofrece a los grupos tradicionales y libres de música del Pacífico el Festival Petronio Álvarez; evento que es finalmente, un escenario que ha sido posible tanto por la intervención de organismos políticos, como por el patrocinio de empresas particulares. Por lo tanto, los festivales no deben ser considerados como eventos promocionados solamente por el Estado y mucho menos por la nueva Constitución. Según Egberto Bermúdez, los festivales en Colombia comenzaron a constituirse desde los 50’s y 60’s y responden más a las necesidades de los propios músicos y las comunidades que a intereses del Estado; además las empresas privadas juegan un rol importante en su organización⁴.

La industria musical

La industria musical está ligada al acercamiento de las personas hacia ésta, entendiéndola como una actividad para entretener. Para Albrecht Schneider es a partir del siglo XIX cuando la música comienza a estar muy vinculada a los espacios lúdicos de la sociedad capitalista (Schneider, 1991:302). Por otra parte, a partir de este periodo, la música folclórica y tradicional es tomada y transformada para recrear a la gente, dándole a este tipo de manifestaciones culturales un carácter popular. Sin embargo ¿qué quiere decir el término “popular”?

² J.H. Kwabene Nketia (1991:93) explica la importancia de las políticas culturales en el África y argumenta que es necesario conocer y entender al África contemporánea a partir de las políticas de sus gobiernos y los programas de acción que invitan a pensar en la continuidad histórica en términos de una redefinición y nuevas formas creativas para interpretar la tradición y el cambio. Esta perspectiva es importante en la medida en que ilustra que este fenómeno no es exclusivo del caso colombiano y que mundialmente las políticas culturales consolidan y crean formas de asumir la identidad.

³ Sin embargo, es necesario aclarar que existen grupos en el Pacífico que basan su quehacer musical en un discurso de reivindicación étnica, política y cultural. Este es el caso del grupo *Saboreo*, el cual tiene su sede en Quibdó y por medio de su trabajo busca consolidar un discurso de exaltación a la cultura negra y de búsqueda de igualdad política y social.

⁴ Notas de clase. Cátedra *Música y sociedad*. Departamento de música. Universidad Nacional de Colombia. Octubre del 2001.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Para entender qué es y cómo funciona el mercado de la música es necesario comenzar por entender en qué consiste la música popular. Para Egberto Bermúdez, “popular sería la música que no se identifica con la llamada clásica o con la que sirve de expresión a minorías étnicas o culturas tradicionales. Desde otro punto de vista, podría ser la música (sin importar su origen y clasificación) que nace con propósitos exclusivamente comerciales, es decir, para convertirse en un producto sujeto a las leyes de cualquier mercado” (Bermúdez, 1985:31).

Esta definición nos lleva a preguntarnos qué pasa con estilos concretos como los de la música del Pacífico que siendo exclusivos de una minoría étnica (lo cual supuestamente no entraría en el terreno de lo popular), comienzan a proyectarse con las lógicas de producción de un mercado y por esta razón empiezan a ser comprendidos como populares? ¿Cuáles son los procesos por los que esta música ha debido pasar para comenzar a ser considerada como una música popular?

Bermúdez considera que los parámetros estéticos inherentes a una industria musical, son decisivos cuando se busca la expansión de ésta en un contexto cultural y geográfico diferente. El eclecticismo es un criterio fundamental en el uso de recursos estéticos e instrumentales dentro de aquello que comienza a ser definido como música popular. Por lo tanto, la adaptación, transformación y síntesis se convierten en conceptos creativos fundamentales dentro de esta industrialización de la música. De esta manera, la música sólo se pudo volver realmente comercial con la transformación tecnológica de los medios de reproducción sonora del siglo XIX y comienzos del XX. Y fue la década de los veinte el periodo más decisivo dentro de la llamada industria musical, porque fue esta la época del auge de las empresas discográficas (Bermúdez, 1985:32).

Sin embargo, la industria musical no se limita a ser una red de instituciones y organismos en la sociedad que funcionan sobre la base de la música popular. La industria musical se encarga de ofrecer música de diversos estilos que cambian y se reproducen también, en función de sectores sociales minoritarios y en función de las nuevas exigencias del mundo capitalista contemporáneo.

Finalmente lo interesante de comprender -a partir de los estilos musicales emergentes en el sur del Pacífico- qué son y en qué consisten los condicionamientos de la industria musical, es la posibilidad de ver la reinención de tradiciones simbólicas ante las exigencias y los parámetros que se imponen desde ésta.

Los saberes especializados occidentales

Entendemos por *saberes especializados occidentales* los lineamientos técnicos, metodológicos y conceptuales de la música europea y su tradición letrada. En este sentido, dentro del universo musical que estudiamos, son los parámetros occidentales que definen los sonidos y las características específicas que éstos deben cumplir para ser considerados *música*, en el panorama de la cultura internacional y globalizante.

La técnica que presenta la especialización del saber musical desde los lineamientos europeos, no es obtenida exclusivamente en escuelas y academias. Si tomamos a América Latina como ejemplo, vemos que su música tradicional es el resultado de diferentes procesos sufridos por los sonidos musicales europeos desde la colonia, en su mezcla con los elementos indígenas y africanos. De la misma manera, la música popular de este continente, es el resultado del reordenamiento de unos patrones estilísticos propios de la estética occidental, la cual rápidamente fue apropiada por la población mestiza del Nuevo Mundo (Bermúdez: 2000:17,47,67; Netti y Béhague, 1973:203,229).

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Las técnicas del conocimiento musical especializado occidental, son entonces, las herramientas que permiten que un producto musical cumpla con los requerimientos estilísticos propios de la tradición letrada y moderna europea. Así, el proceso por el que pasa este producto, requiere de una metodología, es decir, una forma o un camino determinado para utilizar las técnicas del quehacer musical. En este sentido, la metodología en la producción de un sonido que puede ser considerado como música “europea”, “occidental”, “universal” o “internacional”, está estrechamente relacionada con la sistematización de técnicas o herramientas, en la creación o interpretación de sonidos con una connotación cultural específica e independiente de su funcionalidad.

Finalmente los lineamientos conceptuales de un saber musical especializado occidental, se conciben desde las ideas que trascienden la experiencia estética y constituyen un cuerpo teórico y analítico sobre las manifestaciones sonoras, a partir de las características del estilo musical “europeo”. Estas ideas, configuran entonces los criterios –culturales o individuales- de evaluación de cualquier sonido que se produzca.

La relación de *Bahía* con lo que denominamos saberes especializados occidentales, es decir, el diálogo entre la música tradicional del pacífico y la llamada “música académica”, es entendida desde los siguientes ejes: el grado de profesionalización de los músicos, las características tonales y de timbre o color de los instrumentos y, la función y los contextos en los que se desenvuelven sus propuestas musicales. Es importante sin embargo entender el área de lo que hemos denominado saberes especializados occidentales, como una categorización arbitraria, ya que como veremos en este estudio, las fronteras entre estilos musicales tradicionales, étnicos, populares y académicos, son extremadamente complejas y difusas (Bermúdez, 1985:33; Grebe, 1976:9).

La industria musical, el discurso sobre una identidad nacional y los saberes especializados occidentales, serán en este estudio, uno de los puntos de partida para entender cómo el grupo *Bahía* combina elementos musicales y contextuales de la tradición musical del litoral Pacífico, con los elementos que le proporciona la música comercial desde la industria disquera, el Estado desde sus espacios culturales y la academia desde las técnicas y parámetros de un arte y una disciplina eminentemente modernos, occidentales y globalizantes..

De la misma manera en que en los últimos años ha habido un acelerado proceso de reconocimiento hacia los elementos autóctonos y locales por parte de la música popular e internacional, éstos también en forma más acelerada que en años pasados, han incrementado su participación en un mercado discográfico, junto con las connotaciones técnicas y tecnológicas, que implica esta participación y adaptación dentro de los repertorios tradicionales. Este es el caso del grupo *Bahía*, el cual, fusiona la tradición instrumental y vocal del Pacífico, con elementos musicales reconocidos en el panorama nacional y mundial, creando nuevos géneros con la capacidad de generar mecanismos de comunicación, que identifiquen a una mayor parte de la población.

En el campo musical –tanto en el tradicional como en el moderno-, los agentes que interactúan no son en ningún momento estáticos. En este sentido, tanto los músicos como el público, y las empresas que diseñan parámetros definidos en la vivencia cultural, cambian permanentemente sus intereses y expectativas con relación a sí mismos y al contexto en el cual se desenvuelven. Los grupos de fusión nacen a partir de nuevas inquietudes en el entorno musical, pero no lograrían subsistir de modo alguno, de no ser porque los espectadores y las empresas de este medio han cambiado también sus modos de entender los productos culturales.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

Esta investigación se centra en la segunda producción discográfica del grupo *Bahía* titulada “Cantaré” y busca a partir del terreno musical y contextual de esta producción, comprender cuáles son las estrategias del grupo para proyectarse comercialmente, hacia diferentes tipos de público. Así, lo que se pretende lograr es entender hasta qué punto un grupo de fusión como *Bahía*, aporta a la supervivencia de unos valores culturales, mediante las herramientas y los espacios que le proporcionan el mercado, el Estado y, la tecnología y los saberes especializados occidentales. Para lograr este propósito, esta investigación toma como punto de partida, la tradición -es decir, los elementos musicales y contextuales que sirven de base a la fusión- y atraviesa los conceptos que acompañan al impulso de comercialización y popularización de un estilo musical. Por otra parte este texto se detiene a pensar en los procesos por los que pasa un artista tradicional al entrar en las lógicas del mercado cultural y los medios, y finalmente, buscará entender las imágenes y los estereotipos a los que responde *Bahía* dentro de un panorama local, nacional, internacional.

Para entender cuáles son los cambios que plantea *Bahía* con relación a las formas musicales autóctonas de la región, es necesario conocer la tradición musical y cultural del Pacífico, dentro de un contexto dinámico que responde a los nuevos intereses y necesidades de la música en su forma, texto y escenarios.

La música de fusión que surge a partir de los estilos musicales del Pacífico debe ser vista como un hecho “discontinuo” que no refleja una continuidad histórica. En este sentido, uno de los objetivos de esta investigación radica en comprender -a partir del contexto histórico y tradicional del Pacífico- que las nuevas propuestas musicales son interpretaciones creativas que no necesariamente reflejan una continuidad histórica y cultural (Nketia, 1991:92). De esta manera, al analizar los planteamientos musicales de *Bahía* queda establecida una comparación entre las tradiciones de música de marimba y chirimía, y las nuevas formas musicales, que no va en busca de esencias africanas.

Este trabajo por lo tanto, no pretende iniciar una búsqueda de oposiciones entre la tradición y la fusión; lo que pretende encontrar, son las estrategias musicales de un grupo como *Bahía* cuya dinámica no tiene parámetros definidos que marquen las zonas límites entre la música y los escenarios tradicionales y modernos.

El trabajo de campo con el grupo *Bahía* fue tal vez la herramienta metodológica más importante dentro de esta investigación. Esta actividad basada en la observación, sentó las bases para entender la relación que existe entre la música de fusión, los contextos en que esta se desenvuelve y las expectativas, parámetros y exigencias de los agentes que en su contacto directo con el mundo musical, promueven e incentivan la globalización de los patrones estéticos de la música popular e internacional. Por otra parte, este trabajo de campo permitió que nos situáramos en el contexto dentro del cual se producen los arreglos musicales con una jerarquía específica de sonidos, una proyección rítmica y un diálogo instrumental en donde se incluyen entre otros, géneros como el jazz, la salsa y el rap.

I. ¿Cómo entender un grupo de fusión desde una perspectiva etnomusicológica?

Antes de detenernos en las propiedades de la música del Pacífico y su entorno, y de comenzar a hablar específicamente del grupo *Bahía* -escogido como objeto de estudio para entender algunas dinámicas de los grupos que interpretan la música de las regiones y la mezclan con otros estilos-, veremos cuál es el aporte que nos ofrece la *etnomusicología*, y por qué es importante acercarnos en esta investigación a algunas de sus herramientas conceptuales y metodológicas.

Jonathan Stock define la etnomusicología como la trilogía del sonido musical, los conceptos musicales y el comportamiento musical. Así, la música en sí misma tiende a ser una especie de “performance” más que un producto musical, en una relación íntima con la sociedad; de esta manera, la sociedad crea música y la música crea sociedad (Stock, 1999:1,2). La etnomusicología es entonces la disciplina encargada de estudiar la música en su calidad de fenómeno sonoro y de ideas, funciones y contextos sociales relacionados con éste. En palabras de Maria Ester Grebe, “se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la musicología y la antropología, produciéndose una alianza en que ambas ciencias deben aprender mucho la una de la otra e intentar un difícil aunque no imposible equilibrio” (Grebe, 1976:5).

La música, como creación humana, se encuentra sujeta a las costumbres, ideas, necesidades y formas de adaptación de los seres humanos. John Blacking define la música como un “conjunto de sonidos humanamente organizados...” Así, “la creación musical es la capacidad de descubrir patrones de sonido e identificarlos en determinados tipos de ocasiones. Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin convenios culturales entre al menos algunos seres humanos que perciben, nunca podría haber música” (Blacking, 1973:10). Vemos a partir de esta definición que para que la música exista son necesarios ciertos parámetros culturales o convenciones, que permiten que ésta sea reconocida como tal por los individuos de una sociedad.

Desde el planteamiento de Blacking el papel de la etnomusicología radica en producir análisis culturales sistemáticos de la música que expliquen cómo un sistema cultural es parte de otro sistema de relaciones dentro de la cultura (Blacking, 1973:24). Sin embargo, a pesar de que las funciones de la música en la sociedad suelen ser factores decisivos en los procesos de creación de los individuos dentro de ésta, es necesario entender el análisis de Blacking desde una perspectiva mucho más compleja que entienda las cambiantes relaciones entre el sonido musical, los significados y los contextos asociados a la prácticas musicales. En este sentido, vemos por ejemplo que los sonidos que identifican la tradición musical de una sociedad pueden cambiar lentamente en relación con los discursos y los contextos que se encuentran aliados a ésta (Nettl, 1980:13) o, podemos también encontrar por ejemplo, discursos ligados a la música que muy poco tienen que ver con el fenómeno sonoro en sí mismo (Bermúdez, 1992:66).

Así, el papel de la etnomusicología es ver la alianza entre sonidos musicales, contextos e ideas, como una compleja relación sujeta permanentemente al cambio. Además es fundamental en esta disciplina, considerar que así como cambian la música, los intérpretes y la sociedad, también cambia el observador; tal condición hace que la música, los estudios y las ideas ligadas a ella, sean vistos como fenómenos vivos que tienen la capacidad de adaptarse a todas las condiciones, necesidades y exigencias que se presentan en un grupo social (Grebe, 1991:19; Nettl, 1973:181).

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

El ejercicio de la etnomusicología en sus experiencias particulares se encuentra frente a dos visiones: la de la cultura propia y la de los otros; esto es, una visión *ética* y una *émica* en los valores inherentes y trascendentes de cada cultura musical (Baumann, 1991:11). En el ejercicio de creación e interpretación de nuevas propuestas musicales en un grupo de fusión, tales nociones se evidencian en las consideraciones de los músicos ante lo “propio” y “lo ajeno”. Así, muchas veces la fusión consiste en tomar elementos de una música “universal” o “internacional”, que generalmente pertenece a la cultura del observador, y que para los intérpretes puede representar un puente entre ellos y el que observa o investiga, ya que es posible que la otra tradición musical nunca sea realmente entendida por éste.

Para Gerard Kubik el acercamiento y la interacción con la música de otras culturas en el ejercicio de la etnomusicología es imposible. De esta manera, los significados aliados a la música se determinan sólo intraculturalmente. Sin embargo, la música al igual que la cultura siempre está sujeta a cambios; así, Kubik afirma que el contacto musical crea convergencia cultural y por lo tanto promueve nuevos idiomas que son entendidos en áreas extensas. Pero el resultado de la convergencia no es una especie de “cultura híbrida”; el resultado es el desarrollo de una nueva configuración cultural (Kubik, 1991:331,333). Como veremos en este trabajo, esta “nueva configuración cultural” es la que se manifiesta en los grupos que mezclan elementos de culturas y tradiciones musicales distintas; así, el resultado de sus creaciones responden por lo general a un “nuevo idioma” que tiene sus propias reglas y significaciones.

Bruno Nettl en su estudio sobre los “trasplantes” de músicas específicas sobre otras culturas musicales, señala que la música occidental ha intervenido en las sociedades no occidentales de diferentes formas de acuerdo con diversas situaciones históricas y culturales:

1. Inclusión de la música occidental por medio de las misiones católicas y protestantes.
2. Expansión de la música militar como símbolo de poderío colonial.
3. Popularización de la música de conciertos con las orquestas sinfónicas y la ópera.
4. Impacto mundial del baile social moderno, el cine, la radio y la música de disco ligera (Nettl, 1980:6).

Tales “trasplantes” han sido contrarrestados de diversas formas por los distintos protagonistas de las músicas locales y transnacionales en el mundo. Para Bruno Nettl:

Cuando un pueblo toma conciencia de que su música está amenazada por la transplantación de otra música, invoca técnicas que luchan por excluir a la intrusa, evitando que absorba la total energía de la población. Podemos calificar a estas técnicas como mecanismos de rechazo, dirigidas contra los órganos transplantados, pero esta analogía biológica no se puede llevar más lejos. El caso es que la música occidental ha sido exportada a todo el mundo y que los sistemas tradicionales han sido afectados por ella, pero lo tradicional ha sido porfiadamente mantenido. Los pueblos del mundo han tenido la necesidad de cambiar su música para asegurar su supervivencia, pero lo han preferido a fin de evitar que fuera totalmente reemplazada por el trasplante occidental (Nettl, 1980:149-150).

El planteamiento de Nettl puede ser un punto de partida para comprender el trabajo de *Bahía* y de las demás orquestas del litoral Pacífico que mezclan su tradición musical con estilos y géneros populares e internacionales que se apoderan cada vez con mayor fuerza del entorno social y cultural de la región. Sin embargo, estas nuevas orquestas no ven en su música un mecanismo de rechazo contra la música popular; por el contrario, como veremos más adelante, sus creaciones musicales son un punto de encuentro con los saberes de la música tradicional, ya que ellos mismos se encontraban -y todavía se encuentran- sumergidos en las lógicas de la música comercial. Entonces siguiendo los parámetros ya conocidos del

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

mercado y los medios, el encuentro con la tradición es una forma de recuperar un conocimiento que se estaba perdiendo, convirtiéndolo en un proyecto moderno y viable en el campo de la música contemporánea (Nettl, 1980:13).

Ante los cambios que sufren las músicas locales al incluir en sus creaciones y repertorios la música internacional, Bruno Nettle propone dos conceptos bastante útiles en la medida en que son capaces de separar, como ya lo vimos, los contextos y los significados del fenómeno sonoro en la música. Así, para Nettle, las músicas tradicionales pueden sufrir un proceso de *occidentalización*, o pueden sufrir un proceso de *modernización*. El primero de ellos se refiere a la aceptación de valores y conceptos (principios estructurales fundamentales y esencia central del pensamiento musical) de occidente, y el segundo se refiere al deseo de mantener una tradición haciéndola competitiva; es decir asumiendo los roles y contextos en los que se desenvuelve la música internacional.

El trabajo de campo que se realizó con el grupo *Bahía* demuestra cómo este grupo ha sufrido procesos de *occidentalización* y modernización con el fin de crear un producto musical competitivo en el campo del mercado discográfico. Para entender en qué consisten tales procesos veremos cuál es específicamente aquella cultura musical tradicional que es transformada en *Bahía*, y que por su alto grado de funcionalidad social aún sigue viva en su entorno.

II. La música tradicional del Pacífico colombiano: Su presente y su pasado

El grado de influencia africana en la música negra de América, por lo general, ha sido más evidente y significativa que en otro tipo de manifestaciones sociales y culturales (Nettl y Béhague, 1973:247). La música y la literatura oral (poesía, cuentos, leyendas, mitos, etc), son dos elementos fundamentales dentro de los estudios sociales de las poblaciones negras, ya que éstas, por su situación histórica en el continente africano y en América, se mantuvieron ajenas al mundo letrado de la cultura occidental. Por otra parte, no es una exageración afirmar que la historia musical en América durante los siglos XIX y XX, se encuentra altamente ligada a las técnicas y modos de interpretación musical de los afrodescendientes.

El presente capítulo presenta las descripciones correspondientes de los grupos musicales del Pacífico y el contexto en el cual se desenvuelve la música en esta región⁵. El litoral, al igual que todos los territorios colombianos, se encuentra inscrito dentro de una serie de imágenes concretas respecto a su comida, sus comportamientos sexuales, su capacidad para el trabajo, su música, etc. Como señala Peter Wade, en el imaginario nacional existen una serie de relaciones entre los territorios regionales y la música; una especie de “geografía musical” (Wade, 1997:318). La música del Pacífico ha sido un poco invisible a las coordenadas que desde el interior se han construido ante esta geografía.

En algunas conversaciones con personas del interior de Colombia, es frecuente encontrar imágenes sobre la música negra del Pacífico que se relacionan con lo caliente, lo erótico, lo fuerte y lo “violento”. Sin embargo ésta es todo lo contrario; su sutileza y coquetería anulan contundentemente muchos de los prejuicios que en el imaginario de la música de los colombianos, siguen existiendo con respecto a la música negra. Por otra parte, hay una tendencia a pensar en esta zona, como un enramado de selvas y ríos, ajeno a los procesos y vivencias históricas de la nación. Tal pensamiento es completamente discutible y la música que en ella se interpreta así lo demuestra.

Bermúdez en su investigación sobre la música campesina colombiana a finales del siglo XIX y comienzos del XX, describe cómo en este periodo hay un cambio en las tradiciones campesinas de la época de la colonia, a tradiciones musicales europeas introducidas como parte de la consolidación cultural de la nueva República (Bermúdez, 1996:113). Como veremos a continuación, la música -sus formas de interpretación y su instrumentación- es un testimonio de cómo el norte del litoral Pacífico, -es decir el Chocó- estuvo vinculado con las manifestaciones culturales de la época, lo cual se refleja en los géneros más representativos de la región.

Chirimía chocona

Los instrumentos melódicos de la chirimía chocona son la flauta traversa de seis orificios (metálica o de caña) y el clarinete moderno. A veces es posible encontrar al bombardino como instrumento acompañante. El bombo y el redoblante son los membranófonos de dicho conjunto y ambos son tambores cilíndricos de dos membranas percutidos con baquetas. Los platillos son el único instrumento idiófono de la agrupación y generalmente se fabrican con láminas metálicas (Bermudez, 1985:77).

⁵ Se hace mayor énfasis en el conjunto de marimba y el contexto que la rodea en el sur del Litoral, ya que es Guapi, el municipio con el que *Bahía* se identifica directamente.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

La nominación de la chirimía se deriva del conjunto musical de tipo popular integrado por dos aerófonos (chirimías) del tipo de oboe y de un tamboril de doble parche. Estos instrumentos eran de empleo obligatorio en los acontecimientos de orden militar de los escuadrones del ejército español de los siglos XVI y XVII y, al mismo tiempo, formaban parte obligada de los efectivos instrumentales que participaban en la interpretación de los repertorios litúrgicos de muchas iglesias españolas. Los géneros y formas musicales que se interpretan en el Chocó en un contexto profano, son entre otros, la *mazurca*, la *danza*, la *contradanza*, la *jota*, la *polca*, el *pasillo*, el *abozao*; y en un contexto religioso y funerario, los cantos que se interpretan en los velorios de adultos, en los *gualí* (velorio de niño) y en los alumbramientos (Tovar y Pinzón, 1961:6). El repertorio de la chirimía actual del Pacífico es el mismo repertorio que se interpretaba tanto en Europa como en América en los bailes de salón del siglo XIX (Bermúdez, 1986:120). En este sentido, vemos a partir de la música y el baile, los intensos procesos de mestizaje e intercambio cultural de la región del norte del Pacífico con la cultura europea y con la zona del caribe colombiano.

El conjunto de marimba en el sur del litoral Pacífico: la música de los ríos y las selvas de los departamentos del Cauca, Valle del Cauca y Nariño

El conjunto de marimba está integrado por una marimba, xilófono con resonadores de 18 o 24 láminas de chonta, interpretada por dos músicos; uno para el registro alto -llamado tiplero- y otro para el registro bajo -llamado bordonero-. El otro idiófono es una sonaja tubular llamada guasá, y es interpretado por las cantadoras. Dos tipos de membranófonos completan el conjunto: los cununos y los bombos. Los primeros son de forma cónica y pertenecen a la variedad de tambores de fondo cerrado, una sola membrana y un sistema de tensión por cuñas. Y los bombos son tambores cilíndricos con dos membranas (Bermúdez, 1985:78).

Los instrumentos del conjunto son un legado del continente negro; la marimba, por ejemplo, es un tipo de xilófono con resonadores construido con teclas de madera de chonta pero su origen es africano. En África este instrumento recibe nombres como "majimba", "limbu" o "linda", los cuales son sufijos del idioma de los bantúes y quiere decir objeto o instrumento musical⁶. En África no existen marimbas con resonadores de bambú como las de Colombia; las marimbas africanas tienen resonadores de calabaza y éstos son esféricos.

La marimba africana en su viaje hacia Europa y América, perdió una de las principales características, la cual consistía en tener un orificio tapado por una o varias telarañas, que producían un timbre muy particular mediante la producción de ciertos armónicos. En palabras de Egberto Bermúdez, la posible explicación a esto es

La presencia de este instrumento en rituales de cultos a antepasados, en los cuales la presencia de la voz del antepasado es importante y no puede ser directamente una voz, tanto sonora de instrumento como humana, porque esto traería consigo la ruptura de la relación que existe entre la persona que es el intermediario -o chamán-, entre el pueblo y los antepasados. Así, la voz tiene que ir disfrazada con una máscara si es humana, o con este tipo de aparatos si es un objeto sonoro...Este aspecto ritual se ha perdido en la marimba colombiana; sobrevive sin embargo, de una manera periférica en la marimba de origen

⁶ Como lo señala Kubik, la palabra marimba está asociada con los dialectos bantú. En Mozambique y Malawi a este instrumento se le denomina "malimba"; en Zambia se le llama "silimba" y los Sena la Malawi le dicen "valimba" o "ulimba". En Angola y sur de Cameroon se le denomina "marimba". Al Este de África, los instrumentos llamados "marimba" son muy distintos (Kubik, 1989: 682).

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

*africano de Guatemala, ya que en sus resonadores de cajón o tabla, existe una especie de membrana en el orificio*⁷.

El cununo es también un instrumento de origen africano; su sistema de tensión es bastante típico en muchas regiones de África central. Lo mismo ocurre con el guasá, el cual es también posiblemente un instrumento proveniente de Guinea. Por su parte, el bombo o tambora, es una herencia del conjunto de banda española de los siglos XVII y XVIII⁸.

En el baile de marimba o currulao del sur del Litoral encontramos la *juga* (deformación de la palabra "fuga", género musical europeo), el *patacoré*, el *bambuco viejo*, el *berejú* y el *pango* entre otros. En el contexto funerario encontramos los alabaos para velorio de adulto y los novenarios y el *chigualo* para el velorio de niño⁹, además se encuentran también unos cantos especiales para los velorios de santos. Como podemos ver, en esta región los elementos hispánicos son menos evidentes que en el Chocó aunque en el ámbito religioso existe una alta presencia de caracteres españoles (Bermúdez, 1986:117).

Los versos tanto de la zona del Chocó como del sur del Pacífico, tienen las mismas características estructurales y temáticas, presentando arcaísmos poéticos hispánicos, especialmente del *romance* y la *décima*. Los textos de las canciones que interpreta el conjunto de marimba son por lo general versos octosílabos que se cantan intercalados con los estribillos (Bermúdez, 1986:119). Según George List, en esta zona se conservan textos de canciones que hasta hace muy poco, o tal vez todavía, se pueden hallar en algunas zonas de España (List, 1989:584).

Otra característica de estas canciones es la presencia de versos improvisados por los glosadores; sin embargo, según Egberto Bermúdez “en las interpretaciones actuales se pueden percibir cambios en lo relacionado con esta práctica, y cada vez son menos frecuentes los glosadores, y hoy en día se observa que las cantadoras son las únicas encargadas de la parte vocal de las piezas utilizadas en estos contextos de baile de marimba o currulao” (Bermúdez, 1986:19). En cuanto a su temática, estos versos representan diferentes motivos y situaciones; sin embargo el más común es el correspondiente a la religión católica. La música que se interpreta en los contextos religiosos presenta generalmente versos, secciones o textos completos de romances antiguos utilizados seguramente dentro de la educación religiosa de la población esclava durante los siglos XVII y XVIII.

La música de la Costa Pacífica en los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca, tanto la religiosa como la profana, además de su gran herencia hispánica en la forma y el contenido de sus textos, se caracteriza por tener un alto grado de parentesco con las formas africanas debido a su similitud instrumental y al color y la escala tonal de las voces de cantadores y cantadoras en su interpretación de cantos fúnebres -velorios y *chigualos*- y cantos profanos tradicionales (Bermúdez, 1986; Friedemann, 1986:415; List, 1989; Nettle y Béhague, 1985).

⁷ Conferencia sobre la música del Pacífico dictada por Egberto Bermúdez en la Biblioteca Luis Ángel Artango, Banco de la República, Bogotá, 1985.

⁸ Toda esta información fue obtenida de la grabación de la conferencia sobre música del Pacífico a cargo de Egberto Bermúdez. Procultura. Banco de la República, Bogotá, 1985.

⁹ Según List los participantes del gualí interpretan cantos de juego, romances y décimas junto con instrumentos musicales. Para este autor, es interesante que en esta región por ejemplo, la canción de juego “el folrón” es interpretada tanto por los niños en sus juegos, como por los adultos en los velorios de niño. Además el modo en que esta canción se interpreta, es el mismo dentro de los dos contextos y el mismo de la Costa Atlántica (List, 1989:578).

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

En ciertas ceremonias o fiestas religiosas como la Semana Santa, se emplean los instrumentos para acompañar los respectivos cantos. Otros contextos que en la esfera de lo sagrado representan un espacio fundamental para la música tradicional, son los ritos funerarios. Como lo menciona Whitten, el *chigualo* es un espacio en el que también participa la música como forma expresiva dominante. Por otra parte, para Whitten otro escenario en el que se desenvuelve la cultura musical del Litoral son las salas de baile que, como lo aclara Bermúdez, no corresponden a bailes de salón como imaginamos los bailes europeos; con esta expresión Whitten se refiere a las reuniones sociales de los negros, en las cuales el conjunto de marimba cumple un papel fundamental (citado por Bermúdez, 1999:53).

Generalidades históricas

Durante casi cuatrocientos años, los esclavos africanos llegaron forzosamente a América. Fueron España, Portugal, Holanda, Inglaterra y Francia, los países que legal o ilegalmente participaron en la trata de esclavos y los trajeron al Nuevo continente desde el África Occidental. Africanos procedentes de etnias como congo, angola, lucumís, fulo, bran, biafaras, mandingas, yolofos y fulopos, fueron traídos desde los puertos de Loanda, el Mina, Cacheo, Sierra Leona, San Tomé y las islas Cabo Verde. Como estrategia de dominación, los europeos mezclaron a los negros de las diversas etnias, y en dichos puertos ejercieron fuertes mecanismos de aculturación mediante la enseñanza misionera (Del Castillo, 1982:5,19).

La historia de los afrodescendientes a lo largo del continente americano, y especialmente la historia que tiene que ver con sus manifestaciones culturales y modos de vida, no ha dejado de ser un misterio para aquellos que estando inmersos en los paradigmas académicos occidentales, otorgan una alta importancia a las manifestaciones letradas de cada episodio vivido por las sociedades del pasado. Tal vez esto se debe a los pocos documentos y crónicas existentes sobre la época, a la invisibilidad del negro en Colombia (Friedemann, 1984:511) y a que los pocos relatos o documentos que hablan de los negros, provienen de un discurso eminentemente blanco.

El vacío histórico -existente en las costumbres cotidianas de los esclavos que llegaron al Nuevo Reino y los libres o todavía esclavos de la República-, es una brecha enorme que no ha podido solucionarse por medio de las herramientas tradicionales de la historia. En efecto, son muchas las preguntas que nos quedan y que en un ínfimo grado nos pueden solucionar los documentos existentes (Romero, 1998:105). Así, la tradición oral tiene mucho que decir. Al acercarnos a las lógicas de la palabra cantada, dicha o recitada, el cuerpo gestual y danzante, además del despliegue iconográfico, podemos intuir algunos hechos que marcaron la historia de las comunidades descendientes de esclavos en Colombia (Maya, 1998:193); sin embargo, es necesario realizar este tipo de estudios con mucho cuidado, si se pretende hacer una lectura de cómo fue realmente el pasado.

La empresa conquistadora de la Nueva Granada contó con la presencia de africanos desde un periodo relativamente temprano. Estos esclavos llegaron por Cartagena y estuvieron presentes en la colonización de territorios de minas como Nueva Remedios (1590), Zaragoza (1580) y Cáceres (1576) en el Nuevo Reino de Granada (Colmenares, 1976:299-342). Sin embargo, sólo hasta finales del siglo XVI con el conocimiento sobre la riqueza aurífera, el resultado aparentemente efectivo de algunas encomiendas y las posibilidades de acceso por el camino de Cali a Buenaventura, para establecer el comercio directo con Panamá y Guayaquil por mar, se le prestó atención a la colonización del Pacífico (Romero, 1995:22).

Ahora bien, para entender la llegada de los esclavos a esta región, nos remitiremos al planteamiento del historiador Germán Colmenares quien plantea que hacia 1610 hubo una fuerte decaída en la explotación del oro debido a que " aún en el caso de que el agotamiento de los yacimientos no fuera absoluto, el nivel

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

de la técnica empleada se presentaba como un límite insalvable. A esto debe agregarse el hecho de que la fuerza de trabajo (fuera indígena o de esclavos negros) se deterioraba muy rápido y los costos de su mantenimiento se elevaban a medida que la explotación minera iba restando brazos a la agricultura” (Colmenares, 1989:26). Es así como en el siglo XVII se acentúa la mano de obra esclava en el Pacífico colombiano, mano de obra que desde finales del siglo XVI ya había sido pedida por la élite de los centros mineros a la Corona española. Según William Sharp, el auge de la minería de oro en la zona del Chocó se dio entre 1725 y 1785 y entre 1759 y 1782, se duplicó el número de esclavos en la región (citado por Colmenares, 1989:131).

La zona del litoral Pacífico sur de Colombia no solamente se diferencia del Chocó por factores ecológicos y económicos; los procesos históricos que se reflejan en las manifestaciones culturales, también demuestran que la apropiación del territorio en estos dos sectores de la costa colombiana, fue un proceso lejano y con discordancias desde los focos de poder que ejercían en cada uno de éstos. En este sentido, la música del Chocó, al ser comparada con la del sur litoral, refleja una enorme ruptura entre los procesos de aculturación y dominio de las comunidades negras dentro de estas dos zonas.

Realmente son muy pocas las fuentes y documentos que se tienen sobre las situaciones que socialmente vivían los esclavos en el periodo de esclavitud en la Costa Pacífica. Sin embargo, existen algunos hechos reveladores que pueden ser tomados como una luz dentro del propósito de entender cómo se pudieron preservar algunos elementos africanos en las costumbres y especialmente en la música de las poblaciones negras del litoral.

En primer lugar sabemos que en esta región, la existencia de comunidades o individuos cimarrones fue muy poca (Mcfarlane, 1985:74, Palacios Preciado, 1978:153-174; Romero, 1998:115)¹⁰. Uno de los aspectos señalados por Mcfarlane en su estudio sobre los cimarrones en Colombia en el siglo XVIII, el es hecho de que los esclavos de las áreas mineras del Pacífico estaban separados de sus congéneres de otras provincias no sólo por las vastas distancias de terreno montañoso y difícil, sino por su distribución en pequeñas comunidades esparcidas en amplias áreas, hecho que obstaculizaba cualquier esfuerzo sistemático para organizar comunidades fugitivas o para derrocar a la esclavitud.

Patricia Vargas Sarmiento plantea que la sociedad chochoana es el reflejo del tipo de relaciones que se desarrollaron a partir de los asentamientos y el trabajo minero. De esta manera, durante el siglo XVIII en medio de los campamentos mineros, se generaron afinidades y tensiones entre blancos, negros e indígenas, al igual que formas de adaptación al medio ambiente y a las nuevas lógicas culturales que emergían en torno a la religión católica (Vargas, 1992:27).

Por su parte, Diego Mario Romero plantea para la región del sur del litoral, la existencia de un sistema económico y social en el cual se puede pensar en espacios para los esclavos mineros, en los que era posible dedicarse a otro tipo de actividades diferentes a la minería y en donde podría haber una estrecha cohesión social (Romero, 1998:106). Estos espacios permitieron entonces la recreación de expresiones culturales como lo que más tarde se definiría como baile de currulao. Sin embargo, ¿estos espacios estuvieron presentes desde una época temprana?

¹⁰ Diego Mario Romero afirma que “en la Costa Pacífica, aunque no existieron intensivas fugas de cimarrones que hubieran producido Palenques, fueron importantes los intentos exitosos de palenques en el Castigo, en Nariño, y el famoso caso de la comunidad de negros y zambos de Esmeraldas, al sur de Tumaco en la costa ecuatoriana...” (Romero: 1998: 115).

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Para responder a esta pregunta existe realmente poca documentación. No obstante, al escuchar el repertorio de la tradición musical de estas comunidades, podemos pensar en un tipo de integración en el que no existió un espacio de producción cultural muy lejano de los intereses y las doctrinas de la cultura católica dominante. Y un hecho que pudo haber influido respecto a la supervivencia de técnicas africanas tanto vocales como orales, es la fuerte presencia criolla más que española, a diferencia de las comunidades en el Chocó en donde existió un mayor vínculo con la cultura Europea debido al contacto con los centros urbanos de comercio de la costa Atlántica. Por lo tanto, la chirimía se desarrolló con los instrumentos de la banda de guerra europea. Esta música militar como lo señala Kubik, se impuso como una moda durante el siglo XIX, afectando tradiciones locales en casi todo el mundo simultáneamente (Kubik, 1990:159).

Diego Mario Romero plantea que el poblamiento del Pacífico sur en el siglo XVIII estaba "definido por la formación de familias desde el mismo momento de vinculación de los esclavos a las actividades mineras. Los esclavos se hicieron parientes más allá de la simple reproducción biológica del grupo, siendo lo más definitivo los reconocimientos sociales de un grupo de trabajo como integrantes de una comunidad" (Romero, 1998:106). Para entender las dinámicas familiares que vivieron los esclavos es necesario despojarse de una visión que involucre las lógicas familiares desde nuestra perspectiva occidental, y entender estas formas de organización desde el complejo social que estuvo determinado plenamente por los intereses económicos de un sector dominante.

El planteamiento de Romero, ante las diversas dinámicas grupales y de interacción con una sociedad dominante, puede ser una luz frente al entendimiento de las dinámicas sociales que permitieron la existencia de algunos rasgos africanos en las expresiones culturales de las comunidades del Pacífico centro sur como los cantos fúnebres, los cantos sagrados y profanos y el conjunto de marimba. De esta manera, tales manifestaciones que no pueden ser entendidas por fuera de un contexto grupal; para Romero:

Las actividades de trabajo minero y las condiciones para el sometimiento en los grupos de trabajo y centros habitacionales o Reales de Minas, requirieron de una fuerza de trabajo en conjuntos, en grupos, y sobre todo, en determinados patrones uniformes de control social, lingüístico, cultural y religioso para grupos, no para individuos. En primera instancia, ello es una contradicción con las pretensiones de controles individuales hacia los esclavos, puesto que se estaba trabajando con grupos que simultáneamente aplicaba fuerza de trabajo a las explotaciones mineras; a no ser que se aplicara una estructura carcelaria con controles individuales a esfuerzos comunes, lo que implicaba también de varios capataces o una fuerza de policía relativamente numerosa, con la que no se disponía en la costa Pacífica (Romero, 1998:116).

Esta posición en primer lugar, nos hace apartarnos del mito de la existencia de caracteres musicales africanos que sobrevivieron en territorios apartados, o en palenques que estuvieron fuertemente censurados por una sociedad blanca represiva. En segundo lugar, nos lleva a pensar la subsistencia y reproducción de la marimba africana dentro de un contexto colectivo en el cual, la estrategias de adaptación permitieron que en un medio como la selva del Pacífico, fuera posible la recreación de antiguos códigos iconográficos, instrumentales y corporales que cumplieron una función primordial dentro de las vivencias de los esclavos y sus vínculos con la sociedad que los sometía.

Sólo en la medida en que se analicen profundamente los elementos que subyacen en las formas de la música tradicional de la zona sur del litoral, va a ser posible de algún modo, hacer un intento por entender el tiempo en el cual tuvo lugar la fuerte adopción de estructuras hispanas dentro de los modos musicales de la población. El contexto religioso constituye un escenario fundamental dentro de los mecanismos de aculturación desde la cultura dominante, y la relación entre música y catolicismo así lo demuestran.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

En la mayoría de relatos históricos que se relacionan con la marimba, encontramos que existe un fuerte énfasis en los mitos que la rodean y en las represiones que ejerció la iglesia católica sobre ella. Estas crónicas y leyendas, se encuentran muy arraigadas en la tradición oral de la región y están relacionadas con hechos ocurridos a comienzos del siglo XX. En este sentido, sólo podemos ubicarlas cronológicamente en este siglo aunque es posible pensar que estas formas de represión se manifestaron desde periodos anteriores que se podrían remontar a la época de la esclavitud. Sin embargo, como lo señala Egberto Bermúdez el repertorio que aún se mantiene en esta zona del Pacífico, lleva a suponer un fuerte vínculo entre las instituciones católicas, sus representantes y la comunidad negra desde tiempos muy remotos (Bermúdez, 1986:119).

Las dinámicas de interacción social y expresión artística tradicional, por lo tanto, tienen su génesis en los mecanismos y formas de comportamiento que se constituyeron y se fortalecieron en medio de patrones sociales, económicos y culturales, que desde un principio fueron impuestos bajo un sistema colonialista y - en el caso de litoral Pacífico- esclavista. El demonio es un elemento común dentro en las lógicas de interacción por parte de una hegemonía católica y las comunidades campesinas de Colombia (Ocampo, 1996:15)¹¹. En el caso específico del Pacífico sur, en la escena religiosa, es posible ver la apropiación del demonio como mecanismo de adaptación y de defensa de los negros ante la sociedad dominante, la cual por su parte encontró en la demonización de las prácticas culturales de los esclavos, un instrumento efectivo para su ejercicio de aculturación y dominación (Borja, 1998:137-152).

Los relatos que existen en torno a la forma como se relaciona el demonio con la marimba son diversos. En efecto, podemos encontrar relatos que cuentan que existió una especie de demonización de la marimba por parte de algunos representantes del catolicismo para alejar a los negros de sus bailes y celebraciones, pero al mismo tiempo también encontramos que existe una apropiación directa del demonio: se lo presenta como aliado, competidor e incluso maestro en el arte de la marimba.

Uno de los relatos más populares que cuenta la prohibición del toque de marimba por parte de la iglesia es el del padre Jesús Mera. Francisco Tenorio, marimbero y fabricante de instrumentos en Tumaco, cuenta que el padre Mera emprendió una fuerte campaña -por Barbacoas, por todo el río Patía, por Chaguí y Salahonda- para que las marimbas fueran lanzadas al río, ya que éstas y sus bailes eran la representación del demonio. Al mismo tiempo Francisco Tenorio relata cómo el marimbero Francisco Saya del río Chaguí, llegó a convertirse en el marimbero mayor, después de retar al demonio en un toque de marimba¹². En Guapi la presencia del demonio fue en otros términos. Veamos el relato de Genero torres, músico marimbero e hijo del difunto marimbero José Torres:

Estaba mi papá haciendo una marimba y cuando eso, vio un hombre que venía aquí por la orilla. Estaba yo muchachito... Y estaba mi papá tocando y el hombre llegó. Entonces mi papá voltió a ver y vio el hombre en el río y no fue cuento que se le vino saltando. Un hombre larguito, guachoso, con un sombrero. Entonces le dijo mi papá “buenas tardes amigo, cómo le va?” Dice mi papá “bien amigo y usted cómo viene?” (Porque nosotros somos tratables) “nosotros aquí, con ganas de trabajar”, y el hombre voltió y le dijo “ah si ... señor”. En ese momento yo le llevaba el agua a mi mamá, cuando en eso llegó el hombre y comenzó a

¹¹ “Las leyendas sobre el diablo negro con cachos y cola son muy frecuentes en Colombia: los pactos con el diablo, Satnás y el Puente del Común, el demonio y la campana de Fômeque, el espeluco de las, Meicuchuca y la serpiente, el venado de oro y otras. En algunos casos las leyendas cuentan las triquiñuelas de los hombres para deshacerse de los pactos diabólicos” (Ocampo, 1996: 15).

¹² Esta información fue obtenida del trabajo de campo de Michel Agier en Tumaco (1999:225) y corresponde a la entrevista realizada a Francisco Tenorio.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

tocar...Mi papá le dijo “yo le doy al bordón” y el hombre le contestó “si, dele al bordón” y comenzó a tocar. Pero en eso vino mi papá y cuando él repicó la marimba se le cayeron los tacos a mi papá de la mano. Entonces llegó mi mamá y dijo: “bueno, y ese hombre que está allá quién es?”...Y eso al hombre ya no le gustó y cuando mi papá lo buscó el hombre se fue, se desapareció. Era el diablo; Remigio Garabato. Le enseñó a mi papá a tocar. Entonces otro día volvió y se cogieron a tocar pues. Entonces se le cayeron los tacos a mi papá de la mano. Ah! Y le dijo el hombre: “usted está tocando con nervios no?” Y llegó y lo sobó a mi papá y uh...! Carajo! Y se quedó mi papá tocando... Que de ahí no tocaba más gente de ahí pa’ allá. Y aprendió con él... con el enemigo malo. Le sobó Las manos y ya no se le cayeron los tacos nunca más hasta que se murió mi papá¹³.

Otras leyendas acompañan el encanto y la magia que guarda la marimba. Las teclas de la marimba, se obtienen de la palma de chonta, que es la palma del chontaduro. Desde que se busca la chonta para hacer el instrumento, una serie de conocimientos y técnicas suficientemente complejas, acompañadas de seres sobrenaturales, caracterizan no sólo su construcción, sino su ejecución.

Africanidad de la música del Pacífico

La música africana no puede ser entendida como una manifestación cultural que recoge uniforme y homogéneamente un conjunto de rasgos que pueden ser definidos y comparados con simpleza y superficialidad. Los cantos y los instrumentos africanos tienen formas, técnicas y mecanismos de interpretación tan diversos como las mismas sociedades africanas (Nettl, 1973:155). Aún cuando al Nuevo Continente llegaron esclavos de variados grupos étnicos del África occidental, esta situación no nos asegura que en sus formas musicales hayan existido estructuras con un alto grado de similitud. La música de los negros a lo largo del continente americano, se caracteriza por constituirse como sistema de expresión cultural y de comunicación, en el cual convergen una serie de convenciones y recodificaciones creados por individuos que tuvieron que adaptarse a una dinámica esclavista, nuevas formas de socialización, y diferentes estrategias de apropiación y dominio del entorno natural.

A pesar de la complejidad que encierran la música y sus modos de interpretación en los diferentes lugares africanos, existen una serie de rasgos característicos que los unen y los hace diferentes de las formas de expresión musical de otros continentes. Para definir en qué consiste esta “herencia”, nos basaremos principalmente en la investigación y compilación de Bruno Nettl, sobre la música folclórica y tradicional de los continentes occidentales (Nettl, 1973). La perspectiva de este autor sentará las bases para comprender las condiciones de los estilos musicales de los negros en el África y los negros americanos y de esta manera, nos permitirán aclarar bajo qué parámetros podemos pensar en la supervivencia de rasgos africanos en la música de marimba.

En primer lugar, Nettl define la alta participación comunitaria como una de las principales características de la música africana, aun cuando en estas comunidades existen músicos profesionales. Por otra parte, esta música también se caracteriza por tener una estrecha relación con los acontecimientos sagrados y profanos de las comunidades; por lo tanto, ésta siempre cumple una importante función social (Nettl, 1973:157).

Otra de las características de la música africana es la importancia del ritmo y la riqueza en los instrumentos de percusión. Para Bruno Nettl, los principios formales básicos de la música africana están en su brevedad, repetición, improvisación, variación, y en la existencia de una estructura binaria y una

¹³ Testimonio de Genaro Torres (hijo de José Torres) . Guapi, vereda Sansón , junio del 2000.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

compleja polifonía rítmica¹⁴. Para este autor, estas características están fundamentadas en la capacidad que tienen los africanos para mantener rigurosamente el tempo dentro de sus estructuras rítmicas¹⁵. Así, “lo más sorprendente de las formas musicales africanas es su dependencia de unidades breves, y en muchos casos de técnicas antifonales o responsoriales” (Nettl, 1973:168).

Es importante resaltar la perspectiva de Nettl ante los problemas de aculturación musical tanto en el continente africano como en América. Para él los elementos musicales que se mantienen ante un choque cultural como el que implicaron la colonización y la trata negrera, son aquellos de la música africana que están muy desarrollados pero que tienen a la vez, una forma análoga con la música europea. Nettl y Béhague (1973) al hablar de las propiedades de la música afroamericana resalta también esta perspectiva; de hecho para él los elementos africanos que se encontraron estaban hasta cierto punto en la música tradicional y popular europea.

Béhague es tal vez uno de los musicólogos que más problematizan y se oponen a una visión simplista de las raíces africanas en los estilos de Latinoamérica. Los estudios de Béhague hacen énfasis en la presencia de fuertes componentes ibéricos dentro de los complejos sistemas musicales. En este sentido, él plantea que las características africanas en el Nuevo Mundo están más relacionadas con las *técnicas* de hacer música, que con los *sonidos* musicales reales que los afroamericanos producen (Nettl y Béhague 1973: 230,231; Béhague, 1980:240-243).

Nos encontramos entonces frente a una gran dificultad para determinar la herencia africana y por lo tanto, Béhague al igual que Nettl plantean la importancia de acercarse a estos fenómenos musicales bajo la noción de sincretismo. La música religiosa por ejemplo, tiende a estar más cerca de los estilos africanos que la profana; sin embargo, los contextos religiosos afroamericanos sólo pueden ser entendidos como manifestaciones sincréticas que surgen a partir de largos procesos de adaptación y aculturación.

El aporte de Nettl al establecer las características fundamentales de la música africana es importante en la medida en que plantea claramente los rasgos inherentes al legado de esta cultura musical. Y tales rasgos por lo tanto, se convierten en un punto de referencia para entender dentro del estudio de la música que nos corresponde, cuál es la herencia específica de este continente. Nettl por otra parte considera la adopción de instrumentos diferentes a los africanos, y establece que aún en esta interpretación, sobresalen los rasgos típicos.

¹⁴ Bruno Nettl asegura que "en la mayoría de las culturas musicales africanas se encuentran variadas características que son las que otorgan peculiaridad a la música africana. 1) Los instrumentos son numerosos; se utilizan por separado, como acompañamiento para el canto, y en pequeños conjuntos. 2) Se tiende a simultanear por lo menos dos expresiones musicales; de ahí que la polifonía esté muy extendida, que sea común la ejecución de polirritmos por conjuntos de percusión, y que incluso los ejecutantes de instrumentos sencillos, como son el arco musical y la flauta, consigan manipulando los armónicos que produce el arco o tarareando al mismo tiempo que soplan, crear dos hechos musicales simultáneamente. 3) El sonido de la percusión es evidentemente el ideal; instrumentos de percusión como el tambor, los xilófonos, las sonajas, etc., con importantes, pero incluso en la utilización de los instrumentos de viento que se tocan en grupos y cada uno de los cuales producen solamente una nota, parece estar presente el principio de la percusión, y del mismo modo los instrumentos de cuerda de punteo, son mucho más numerosos que los de arco. 4) La estructura melódica está dominada por la variación y la improvisación sobre motivos melódicos cortos. 5) Hay una estrecha relación entre lenguaje y música. 6) Las melodías están construidas con segundas mayores y terceras menores. 7) La música está asociada con la danza, incluso más que en otros lugares. 8) Quizá lo más importante es que hay una tendencia hacia el dualismo: así, las melodías constan con frecuencia de dos frases; frecuentemente, la interpretación corre a cargo de un solista y un coro; la polifonía está habitualmente estructurada de forma que hay dos partes o grupos de vocalistas o instrumentos; y hay a demás otros aspectos, evidentes o sutiles que permiten descubrir la naturaleza fundamentalmente binaria de esta música" (Nettl, 1973:156).

¹⁵ Esta habilidad es denominada “sentido metronómico” (ver Nettl, 1973:174).

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

En la música del Pacífico esta caracterización es bastante visible y resulta mucho más evidente tal similitud en los rasgos africanos que hay en la música del sur del litoral. Sin embargo dentro de esta investigación lo interesante al situarnos en los grupos de fusión es, –como veremos más adelante– la existencia de caracteres que más que unirse a una herencia africana local, se acomodan a un legado común de los pueblos afrodescendientes no sólo del África sino de América en general.

Para entender cuál es la verdadera dinámica que ejercen las formas, el texto y el contexto de la música hispana y la africana en la tradición musical del Pacífico colombiano, podemos acudir al enfoque que propone Whitten al cuestionar los mecanismos de adaptación de la cultura negra dentro de estas tierras, y la forma en que tales mecanismos se ven reflejados en la música desde una perspectiva tanto religiosa como profana.

La música de las tierras bajas del Pacífico es, para el forastero, el complejo más impresionante de la zona en la cultura y, en algunos aspectos, esta música es impresionantemente africana. En las tierras bajas del Pacífico... los estilos musicales africanos no se han "conservado" -esto es que no han sobrevivido luchando contra el cambio ocurrido en otras partes del sistema-; más bien se han adaptado para funcionar en contextos seculares. El estilo de representación se ha perpetuado, reflejando simbólicamente relaciones susceptibles de adaptación. Esta manera de ver presupone una relación entre aspectos expresivos y pragmáticos de la cultura... Aunque a menudo el estilo de la música es africano en sentido rítmico y melódico, en todas sus partes perdura un contenido español (citado por Nettl y Béhague, 1973:155).

La comparación entre los géneros musicales que se interpretan en el Chocó y aquellos que se interpretan en el sur del Pacífico, nos permite entender claramente el argumento de Whitten al hablar de los estilos musicales africanos dentro de la forma de interpretación de las canciones y en una estructura melódica tomados de la cultura española. El Chocó, al igual que el sur del Litoral, muestra claramente un sincretismo desde la cultura negra al adoptar la música y los textos españoles y, en medio de su apropiación, convertirlos en un estilo musical completamente autóctono, propio de las tierras húmedas de la costa del Pacífico colombiano.

El conjunto de marimba en su entorno habitual: Trabajo de campo en el municipio de Guapi¹⁶

El presente trabajo se sitúa en el municipio de Guapi; en primer lugar, porque el director y un número significativo de los integrantes de *Bahía* provienen de este municipio y, en segundo lugar, porque aunque el sur del Pacífico tiene cierta homogeneidad en su instrumentación y estilos musicales, en todos sus municipios y corregimientos existen formas particulares de experimentar la música en la vida cotidiana.

Tradicionalmente el baile de marimba siempre ha estado relacionado con un contexto profano, aunque en Guapi durante la última década, algunos músicos e intelectuales de la ciudad han intervenido para que la marimba participe también en las fiestas religiosas que se celebran en la iglesia del pueblo.

¹⁶ Esta información hace parte de un trabajo de campo que realicé durante los meses de junio y julio y durante las fiestas de la Inmaculada Concepción en diciembre del 2000 en el municipio de Guapi. En él trabajé con el conjunto de marimba de la casa de la cultura y su director Héctor Sánchez, con el marimbero Silvino Mina y sus nietos, con la cantadora Faustina Orovio y con la familia Torres; hijos del legendario marimbero José Torres ya fallecido y heredero de la técnica de fabricación de instrumentos y la interpretación musical de sus ancestros más remotos.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Los bailes de marimba se caracterizan por la interpretación de todos los instrumentos pertenecientes al grupo de marimba que vimos anteriormente: marimba, cununos, bombos y guasás. En el terreno de la tradición religiosa, los instrumentos de percusión -guasás, bombos y cununos- participan en los arrullos y es posible algunas veces encontrar la participación de la marimba; sin embargo generalmente son sólo los instrumentos de percusión los que hacen parte de este ritual. Además, también encontramos en el espacio de lo sagrado los velorios de adultos y los chigualos, en los que solamente se escuchan las voces del glosador y las respondedoras.

Las prácticas tanto en el terreno sagrado como en el profano, no pueden entenderse en las poblaciones negras del Pacífico a partir de fronteras muy definidas, ni tampoco pueden ser abarcadas desde las lógicas del catolicismo occidental (Friedemann y Arocha, 1986:402-414). Así, es común ver el juego y el baile en los velorios y en los arrullos.

El baile de marimba tradicional por ejemplo, ha sido entendido por muchos como un tipo de ritual. Bruno Nettl se refiere al baile de marimba o currulao como una especie de ritual profano, una ocasión en la que existe un contenido altamente simbólico (Nettl, 1973:155). Por su parte, Whitten describe este baile como una especie de integración social en el que se desarrollan comunicaciones personales... "el currulao proporciona un contexto expresivo que permite que la estructura familiar y marital se reajuste cuando la necesidad lo exige" (citado por Nettl, 1973:155). Tal vez la observación de Whitten no puede confirmarse al pie de la letra en las manifestaciones sociales de nuestros días, sin embargo los relatos de los viejos así lo indican:

Esa era la música de bailar y divertirse del cristiano. Porque cuando un canto está bien cogido... ya uno no se acuerda que se va a morir más. Un baile de marimba que se coja bien cogido... Ave María hombre! Nosotros bailábamos ocho días aquí con los mayores. Matábamos puercos, gallinas, para darle de comer al que seemborrachaba y era pa' cuidarlo porque se turnaban. Era pa' acostarlo ahí y cuando se levantaba venía era a comer... Bien cuidado y veníamos vuelta cogida. No... Es que baile más alegre que este no hay... Por Dios Santo! Este baile si es berraco, muy alegre, si señor! Ocho días bailando sabroso, con gusto. Nada de peleas, la gente era alegre, contenta¹⁷.

Los instrumentos del conjunto de marimba son generalmente interpretados por hombres dejando para las mujeres el canto. En Guapi y en la mayoría de las regiones de la Costa, es usual que participen varias cantadoras como respondedoras y que el glosador sea un hombre; sin embargo, a medida que pasa el tiempo, los patrones van cambiando y es posible encontrar que no existe un orden especial dentro de los cantadores. Un aspecto que sigue siendo muy importante es el uso de un guasá por parte de los cantadores mientras cantan y responden. Las voces y los guasás son dos elementos que deben estar siempre unidos, y cantadora que se respete debe llegar siempre al baile o al arrullo acompañada por su instrumento.

La marimba todavía suele ser tocada por los más viejos, aunque los jóvenes demuestran mucho interés. La parte alta de la marimba -que es tocada por el músico que recibe el nombre de *tiplero*-, será tocada por el más viejo, en parte como una señal de respeto; mientras que el acompañamiento de la parte baja -tocada por el *bordonero*- por lo general está a cargo del más joven. Los otros jóvenes y viejos, acompañantes o visitantes, se irán rotando los bombos y el cununo, estableciendo una especie de competencia que consiste en el que más fuerte golpee, el que mejor lleve el ritmo y el que tenga más resistencia.

¹⁷ Testimonio de Genaro Torres (músico marimbero, hijo del legendario marimbero José Torres). Guapi, vereda Sansón, junio del 2000.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Guapi conserva un movimiento significativo de conjuntos musicales que interpretan el repertorio y los instrumentos tradicionales del conjunto de marimba; estos músicos tienen sus propias formas de interpretación heredadas de sus ancestros o cultivadas en los últimos años sobre las nuevas influencias musicales -salsa, vallenato, merengue, balada, etc- que han llegado a la región. Una de las características de los intérpretes guapireños es, por ejemplo, que por lo general utilizan solamente un cununo mientras que los dos bombos -el arrullador y el golpeador- son fundamentales; esto se diferencia de otros lugares en donde es indispensable la presencia de los dos cununos. Así, pueden existir muchas desigualdades con músicos de otros municipios y corregimientos de la misma región, no sólo en la forma como llevan y fabrican sus instrumentos, sino también en la forma como los interpretan y acompañan con la voz.

En Guapi conviven conjuntos de marimba que tienen formas de interpretación y repertorios totalmente diferentes, y que además van detrás de intereses dispares. Tales discontinuidades se han intensificado en la región con la inserción de políticas culturales que en busca de pluralidades étnicas y culturales han invitado a los protagonistas de la tradición musical en las regiones a repensar su identidad y construirla e inventarla con el fin de obtener la aprobación de instituciones públicas, religiosas y privadas (Agier, 1999:197-199).

Los acontecimientos religiosos son para los habitantes de Guapi, un importante espacio para preservar las formas musicales y su amplio repertorio, y para insertar a los músicos dentro de las prácticas sociales, dándoles un especial reconocimiento dentro de éstas. En el pueblo es común que algunos de los músicos, en los días de cada santo, se encarguen de acompañar a las cantadoras en la interpretación de los arrullos correspondientes. Así, los guapireños desarrollan sus prácticas religiosas con una alta participación de la música y una reapropiación del terreno de lo sagrado en medio de su vida cotidiana y en las lógicas de la calle.

Generalmente los arrullos se interpretan por las calles del municipio y cuando es la festividad de un santo importante, la gente sale con sus instrumentos por el río e interpreta una y otra vez los cantos especiales de la celebración, hasta llevar la música a otras veredas. Así, salen de la iglesia dos comparsas, una se embarca en una canoa acompañada de bombos, cununos y guasás, y la otra recorre las calles con los mismos instrumentos y cantando alegremente mientras los vendedores del mercado y la gente que va por el camino, se une al arrullo y le responde al glosador con su voz y con su baile

Peter Wade señala que ésta es una característica general en los pueblos del Pacífico. Según Wade, “en el Chocó y en otras áreas de Colombia, las celebraciones en honor a los santos tienden a centrarse en la gente del pueblo y en la calle, o el río, más bien que en la iglesia y el sacerdote” (Wade, 1997:345). Sin embargo, cada vez es menor el número de personas que se suman a esta procesión y con el tiempo ha comenzado a existir una especie de categorización dentro de aquellos que participan en este evento; así, aquellos que pertenecen a las clases altas del pueblo ya no hacen parte de los arrullos y muchas veces también llevan a cabo sus ritos funerales basándose en las formas del interior y olvidando los alabaos y chigualos. En este sentido, son las clases sociales bajas y las veredas más alejadas las que muestran claramente las tradiciones religiosas más antiguas y autóctonas¹⁸.

¹⁸ En el mes de junio del 2000, tuve la oportunidad de asistir a un entierro en una vereda de Timbiquí. Allí pude presenciar la importancia del *glosador* en el canto de los *alabaos* y la alta participación de la comunidad campesina. A diferencia de lo que viví en Guapi, pude ver que estas comunidades existe una mayor retención en la tradición de los velorios y su herencia musical. Estos campesinos cantaron toda la tarde del día anterior y toda la noche; a mi llegada, sus voces estaban desgastadas y casi todos habían bebido grandes cantidades de aguardiente.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Todos los pueblos en el Pacífico tienen un Santo Patrón o una Santa Patrona; aunque existen en cada uno de ellos santos que son muy importantes, el patrón es el más significativo y por el que se toma más tiempo para los preparativos de su celebración. En algunos municipios se piensa que el año y todos los eventos se divide en antes y después del día del Santo Patrón¹⁹.

La patrona de Guapi es la Inmaculada Concepción y su día es el 8 de diciembre; día en el que hay una elegante y distinguida celebración en la iglesia. Sin embargo, es realmente la víspera el momento más significativo del gran día. Para recibir a la Inmaculada Concepción, todo el municipio se prepara; se hacen las bebidas (guarapo, tomaseca, biche), y los músicos deben estar alerta para preparar su repertorio nuevo y tradicional dedicado a la Santa Patrona.

En las veredas se construyen las tradicionales *balsadas*, que consisten en una construcción de aproximadamente tres pisos que se hace con madera sobre unas canoas pegadas, las cuales se iluminan con el propósito dar un hermoso espectáculo sobre el río Guapi. El piso más alto de la balsada está reservado para el altar de la Inmaculada Concepción, en el piso intermedio van los encargados de la pólvora -la cual anuncia a los habitantes de Guapi la llegada de las balsadas desde las veredas- y finalmente, el primer piso está reservado para los músicos, las cantadoras y las personas de la vereda que hicieron la balsada. De cada vereda sale una comisión y existe una competencia entre los decoradores de las diferentes balsadas y los diferentes grupos de músicos que interpretan los arrullos. Al llegar a Guapi, se baja a la Inmaculada Concepción y siguen los arrullos. Después de llegar a la iglesia, los diferentes grupos de marimba se acomodan en la plaza principal y tocan al mismo tiempo, su meta consiste en acumular el mayor número de público. Así es el pueblo el que se encarga de decidir cuáles son los mejores en percusión, marimbero y cantadoras.

Una vez se acaban los arrullos, sigue la *vaca loca*; ésta consiste en un barril lleno de guarapo que la gente debe alcanzar para llenar una vasijas, esquivando a una “vaca” (palo largo de madera con unos cuernos por delante y una cola por detrás que está prendida de fuego), que es manejada por dos jóvenes. La labor de la *vaca loca* es cuidar que nadie se acerque al barril de guarapo. Son los más jóvenes del municipio los que participan y los que después llegan a sus casas con grandes cantidades de guarapo para emborracharse durante toda la noche -y hasta varios días- al ritmo de marimba, bombos, cununos y guasás.

Los eventos y las diferentes vivencias que todavía hacen parte de la tradición guapireña, son importantes dentro de nuestro trabajo ya que constituyen un parámetro que indica los valores, los conceptos y la cosmovisión de muchos músicos que ahora están en las ciudades creando nuevas propuestas musicales a partir de sus vivencias tradicionales.

El estudio de las dinámicas musicales y sociales de los grupos de fusión es imposible, si no se entiende cuál es la función de la música tradicional dentro de su propio contexto. De esta manera, al haber un acercamiento con los modos de expresión musical en Guapi, vemos que en los últimos años ha habido un gran cambio en la forma en que muchos de los músicos comienzan a percibirse a sí mismos. En este sentido, el músico tradicional que hace tal vez dos décadas se contentaba con tener el reconocimiento de los integrantes de su comunidad y ser llamado a tocar en cada baile, cada arrullo y cada velorio, empieza a sentir la necesidad de que se le reconozca su trabajo con dinero. Este cambio se debe a la inserción de una economía y unos modos de vida capitalistas que por medio de políticas de progreso y desarrollo, han cambiado en esta zona del país los hábitos de todos los individuos, incluyendo a los músicos.

¹⁹ Este es el caso de Quibdó en donde el Patrón es San Francisco de Asís y su fiesta es una de las más importantes y significativas de Colombia ya que sus preparativos son múltiples y todos los habitantes se comprometen, llegando a hacer comparsas tan coloridas y abundantes como las del Carnaval de Barranquilla.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

En medio de la búsqueda de reconocimiento político y monetario de los músicos de la región, es posible encontrar formas de expresión tradicional, las cuales se hacen mucho más evidentes en sus fiestas sagradas. Así, independientemente de los intereses que existan detrás de cada músico en el municipio (que son tan diversos como la cantidad de músicos que pueden existir), el acercamiento a las formas típicas musicales que todavía se conservan en la región, es fundamental dentro del propósito de entender las nuevas lógicas dentro de la búsqueda de una popularización y comercialización por parte de los grupos de fusión.

III. Entre la tradición y la fusión

Desde el espíritu colonialista de blancos, empresarios, extranjeros y académicos, la selva ha sido pensada como un espacio natural, desconocido, mágico, exótico y “verdaderamente virgen”. Arturo Escobar plantea que si existe un lugar en el mundo en el que todavía predomina la noción de naturalismo, ese lugar es la selva tropical (Escobar, 1997:174). En este sentido, el Pacífico colombiano por su ubicación y características geográficas es un espacio que por su "estado natural", permite ver más claramente que otros lugares de Colombia, las influencias de modelos externos de pensamiento, provenientes de dinámicas socioculturales que se reproducen a partir de una economía capitalista. El contexto en que se desenvuelven la música de marimba y los cantos sagrados, es también un espacio que como la selva, se piensa natural, mágico, libre y autóctono y, por lo tanto, en él se hacen evidentes los elementos que provienen de cualquier tipo de manifestación externa.

Desde la época de la esclavitud, las poblaciones del Pacífico se han desarrollado bajo legados culturales africanos, europeos e indígenas, creando a partir de éstos sus propios modos de supervivencia y manifestaciones simbólicas. Entre ríos, selvas y montañas, las vivencias musicales y el espacio sagrado reflejan esta condición, y por otra parte, configuran dos dimensiones –la sagrada y la profana- que en la sociedad tradicional del litoral no pueden ser concebidas independientemente (Wade, 1997:344-347). El baile de marimba es una muestra de esta complementariedad por su alto contenido simbólico y los ritos fúnebres y de santos, también así lo demuestran.

La música de las sociedades tradicionales usualmente es interpretada dentro de contextos específicos: actividades laborales, ceremonias, rituales, eventos asociados a un periodo o fecha determinada, etc. De esta manera existe una apropiación directa del repertorio musical por parte de la comunidad, aun cuando existan músicos profesionales y las creaciones pertenezcan a un solo individuo (ver Nettl, 1973:13,157).

En el Litoral, como ya mencionamos, no existen límites entre el espacio sagrado y el profano; y por lo tanto, éstos no pueden verse a la luz de los parámetros occidentales. En este sentido, encontramos que los modos en que se vive la música tradicional del Pacífico se caracterizan principalmente por un alto contenido ritual y simbólico en contextos profanos, una apropiación de espacios y lógicas cotidianas en rituales y ceremonias, un uso exclusivo para actividades, espacios y tiempos específicos y, finalmente, una alta participación de la comunidad dentro de la interpretación de los distintos repertorios.

Bruno Nettl plantea que una de las principales características del músico en la sociedad tradicional es el contacto directo con los integrantes de su comunidad. El músico tradicional, aunque interpreta sus canciones sin pensar en derechos de autor o en proyectos con carácter político para legitimar su trabajo, busca una retribución que no necesariamente es dinero, más sí, prestigio social, bebidas o comida. Además, lo que anhela es la aceptación de su música y la apropiación e interpretación de su repertorio por parte de todos aquellos que conforman su grupo social. El músico moderno de la ciudad industrializada busca un reconocimiento de la sociedad pero con otras características; su contacto con la comunidad es mínimo y generalmente su grandeza radica en la dificultad por parte de otros para interpretar su creación (Nettl, 1973:12).

En medio de estos dos estereotipos: *músico tradicional* y *músico moderno*, existen otras formas de asumir la música; una de ellas es la de aquellos intérpretes que fueron reconocidos en sus localidades como músicos tradicionales y que luego comenzaron un proceso de “modernización” caracterizado por el

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

alejamiento de su público tradicional y la apertura hacia otros públicos rurales y urbanos. Esta apertura es generalmente facilitada por la adquisición de saberes especializados o, la intervención de los medios masivos de comunicación, el mercado y las políticas culturales.

Los músicos del litoral Pacífico -en este caso, algunos integrantes del grupo *Bahía*-, debido al acercamiento que han tenido con la industria discográfica, los medios, los saberes especializados y el Estado en la última década, se encuentran en el proceso hacia la segunda etapa; es decir, la etapa de *modernización del artista*. En este sentido, existe una *mediación* en las relaciones del músico con su comunidad debido a la inserción en las lógicas capitalistas que se derivan de la comercialización y popularización de un estilo musical.

Arjun Appadurai plantea que en el mundo actual, un mundo para él cosmopolita y desterritorializado, son los medios y la industria capitalista los que se encargan de generar cambios en los roles y las vivencias culturales. En este sentido, la reproducción cultural es actualmente una actividad peligrosa que triunfa bajo decisiones conscientes. El mercado, la publicidad, las emisoras, las políticas de Estado son ejes en los que se configuran las identidades culturales (Appadurai, 1991). En *Bahía* como en todos los grupos de músicos profesionales, hay un persistente afán por el reconocimiento por parte de los medios, ya que ellos saben que estos son la única forma de existir, en una sociedad que se piensa a sí misma dentro de la información que estos producen.

Por otra parte, Appadurai plantea las dificultades de la antropología tradicional para acceder al análisis de las nuevas identidades emergentes en una época de globalización. Para él es necesario acceder a nuevas formas de investigación en donde el punto de partida ya no sea el discurso histórico ni las alianzas a un territorio, sino los nuevos patrones de comportamiento de la imaginación de los actores sociales en un mundo cosmopolita y desterritorializado (Appadurai, 1991). Desde esta perspectiva, la influencia sobre los músicos de las imágenes musicales que reproducen los medios y el mercado discográfico, son fundamentales para entender sus procesos de creación musical, simbólica y social.

En la tradición oral es indispensable que una generación cante, recuerde y transmita a la generación siguiente una canción. Por esta razón, el repertorio musical tradicional de una región es representativo del gusto musical y del juicio estético de toda una sociedad, más que de creaciones individuales aisladas (Nettl, 1985:13). El individualismo en la música es una característica relevante de la cultura moderna occidental. La imagen que proyecta el músico de academia es diferente a la del músico de las sociedades tradicionales, el cual pone su música al servicio de las prácticas colectivas y por eso busca que ésta sea del gusto de todos y que -como símbolo de prestigio-, toda la comunidad se apropie de ella. En este sentido, la idea de orquesta (*Big Band*) como se configuró desde principios del siglo XX en Nueva York (Bermúdez, 1996:117) consagró en el mercado la tradición musical afroamericana -estilos americanos, cubanos y puertorriqueños principalmente-, y representa un punto intermedio entre el músico moderno e individualista y el músico tradicional que pone al servicio de los medios y la industria discográfica un repertorio con estilos musicales de una fuerte influencia autóctona y regional.

En Colombia las orquestas de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, siguiendo los patrones de la música orquestal caribeña y la industria discográfica emergente, representaron una ruptura definitiva dentro de los modos de proyección de la música popular y tradicional. Para algunos teóricos, es definitivamente con estas orquestas que podemos comenzar a hablar de una especie de modernización de la “música de fronteras” (Wade, 2000:13). Hacia los años 60’s *Peregoyo y su combo* siguió el mismo proceso, siendo el representante de la cultura musical del Pacífico. Al acercarnos a este fenómeno, lo interesante es finalmente, la forma en que dicha estructura musical refleja los nexos entre tradición musical, modernización y popularización.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

¿Qué tan nuevo y representativo es entonces el fenómeno de los “grupos de fusión” que se hacen cada vez más conocidos y populares en la actualidad? La novedad realmente no radica en la “fusión” musical en sí misma, sino en el hecho de que exista esa autoconciencia y autodenominación por parte de los intérpretes, al constituirse como “grupos de fusión”. La fusión ha existido siempre, y lo que resulta aún más interesante es, como lo plantea Albrecht Schneider, que desde antes de los años 20’s, el mercado cultural ya había descubierto que la música étnica era una poderosa fuerza comercial (Schneider, 1991:305).

Peregoyo y su combo es la orquesta más reconocida en el imaginario nacional, dentro de lo que corresponde al panorama de la música del sur del Litoral Pacífico. Veamos la versión de Marcos Micolta, vocalista de *Peregoyo* sobre cuál fue el proceso de esta orquesta y la forma en que se acerca a la música tradicional.

Peregoyo y su combo en sus inicios, tocaba únicamente música de salsa y tropical. Luego apareció Leonor González Mina a visitar a Buenaventura y ella tenía un proyecto de grabar un “long play” de música folclórica, el cual era financiado por un ingenio. Y como la Negra Grande de Colombia era lo máximo que había en esa época, entonces Enrique aceptó. Grabaron un sencillo de San José y Mi Peregoyo. Entonces ese sencillo comenzó a sonar y fue gustando y fue tanto el auge que cogió este trabajo en el puerto que la gente comenzó a pedir música folclórica ya tocada por una orquesta, no únicamente pensando en la marimba... Este era un combo; tenía dos saxofones, trompeta, guitarra eléctrica prima y bajo, batería, congas y cantantes. Ese conjunto cogió fuerza y allí vino la propuesta para grabar el primer “long play” de Peregoyo. Esto fue en 1962 y 1963. Esto fue un éxito total y le pusimos vestido de gala a la música del Pacífico...Canciones? Palma de Chontaduro, mezclado con música tropical y sones, mi Buenaventura, la pluma. Fuimos por todo Colombia a expandir esta música pero lastimosamente no pudimos salir del país porque cada uno tenía su trabajo en Buenaventura²⁰.

El formato instrumental de combo cubano de *Peregoyo*, y la repercusión que tiene dentro de los procesos de modernización de la música tradicional del Litoral, es importante en esta investigación ya que finalmente es el precursor de la interpretación de estilos del Pacífico, con otro tipo de instrumentación. *Bahía*, desarrollándose en Cali -la capital de la salsa y de las orquestas en Colombia- tiene como punto de referencia el estilo musical de *Peregoyo*, en su tarea de interpretar la música del Pacífico y conjugarla con los parámetros de la banda afro-latina, propia del ambiente artístico americano. Parámetros que como hemos visto, siempre han estado en constante diálogo y retroalimentación con la industria cultural.

La modernización de la música tradicional del Pacífico con bandas como la de *Peregoyo*, y actualmente con bandas como *Saboreo*, *Marquitos y su Sabrosura*, *Sonbacosón* o *Bahía*, han revivido gran parte del repertorio tradicional y a la vez lo han ampliado con nuevas propuestas melódicas y composiciones. En este sentido, y teniendo en cuenta la pregunta que desde un principio orienta esta investigación, ¿hasta qué punto necesitan las expresiones locales, de las herramientas que proporciona la tecnología y el sistema capitalista para seguir existiendo? ¿Qué ganan y que pierden las manifestaciones autóctonas al ser cada vez más dependientes y estar cada vez más mediatizadas por estos “aparatos” de la modernidad?

Krister Malm plantea que cada vez más el contexto en que se desarrolla la música nacional y local va desapareciendo. Por esta razón, estos contextos musicales para poder sobrevivir deben transformarse con la sociedad y las condiciones de este cambio necesariamente tienen que ver con un desarrollo tecnológico,

²⁰ Testimonio de Marcos Micolta (cantante de *Peregoyo y su combo*, y famoso por ser la voz de la canción “Mi Buenaventura”, el tema más representativo del Pacífico colombiano). Cali, abril del 2001.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

organizacional y económico. Sin embargo, la forma en que este desarrollo se da, varía mucho y depende de la cultura nacional y local (Malm, 1992). En este sentido y teniendo en cuenta las características de la cultura local que vimos en el capítulo anterior, el propósito del siguiente capítulo es entender cuáles son esas “variables” que hay en el grupo *Bahía* y cómo éstas constituyen una cultura musical basada en la creación de estrategias de conciliación entre tradición, modernización y occidentalización.

Finalmente, es importante volver a aclarar que tras el ejercicio que hacemos en el siguiente capítulo al recopilar las experiencias de campo con *Bahía*, no hay una búsqueda concreta de una especie de “continuidad” en donde se relacionan las características de la experiencia musical local con las del grupo. J.H. Kwibene Nketia plantea la importancia de entender las manifestaciones de la música contemporánea como hechos “discontinuos” más que como experiencias capaces de reflejar una continuidad histórica y cultural. Para Nketia no se trata de mirar cambios y diferenciaciones; no se trata de ver qué es occidente y qué no. El paradigma que necesitamos usar no es el de la continuidad histórica ni las redefiniciones; en este sentido, lo importante realmente son las *interpretaciones creativas de cambio y tradición* (Nketia, 1991:92).

Bahía puede ser entendido bajo este paradigma; es decir, no se trata de ver en sus expresiones musicales qué es tradicional y qué no lo es. Se trata de descubrir por medio de un trabajo etnográfico realizado en los “escenarios musicales” –ensayos, conciertos y estudio de grabación– qué hay detrás de cada manifestación; es decir, cuáles son las interpretaciones creativas que existen en los patrones de comportamiento y las nuevas propuestas musicales de los integrantes del grupo.

IV. *Bahía*: La fusión²¹

Cuando decidí hacer mi tesis sobre *Bahía*, antes de entrar en contacto con ellos y con su trabajo, consideré que era importante conocer la música tradicional que se manifestaba y a la vez se escondía tras estos músicos. Así que tomé la decisión de hacer un trabajo de campo de mes y medio en Guapi; municipio en donde nació Candelario -su director- y otros músicos del grupo. Mi posición era muy clara: quería estar en contacto con “la esencia”, “lo natural”, “las raíces”. Quería estar con los músicos, las cantadoras y el pueblo participante; quería estar con la *tradición*. Fue una experiencia increíble y fue allí en donde experimenté los momentos más emocionantes y significativos de toda mi investigación, al estar en contacto con el río, la selva, los músicos y las cantadoras; al experimentar la música de marimba en su propio contexto y con gente que lleva toda su vida cultivándola y –muchas veces- viviendo de ella, y por ella. Sin embargo tuve una experiencia que me hizo ver “la otra cara de la moneda” e hizo que abriera los ojos ante una innegable realidad.

Después de varias semanas de estar en el pueblo, tuve la oportunidad de ir por el río Guapi, hacia las veredas y corregimientos más alejados. Inmediatamente recordé las palabras que me había dicho Candelario: “cuando vayas a Guapi, trata de ir a las veredas más alejadas, allá en donde están los verdaderos marimberos, donde te vas a encontrar realmente con la música de nuestras raíces”. Nos embarcamos y fuimos a tres veredas: en la primera, los músicos estaban en Guapi; en la segunda, la última marimba que quedaba se la habían vendido a unos extranjeros. Y finalmente, en la última vereda, una familia muy amable nos invitó a seguir y nos dio comida. Les contamos nuestra intención: queríamos oír la música de marimba más representativa de la región. Uno de los hijos se paró muy contento y agregó “¿ustedes quieren oír música de marimba de verdad?... esperen un momento que yo les voy a mostrar lo que es la música de marimba”. Nuestro amigo se demoró un poco, y al rato llegó con una grabadora y un casete en donde estaba grabado el primer trabajo discográfico de *Bahía*.

Esta experiencia me hizo entender algo: las raíces sólo están en donde queremos encontrarlas; ellas son una creación que se puede manifestar en Cali, Chicago, Bogotá, Guapi, o en Chamón. Después de tener esta experiencia pensé que el tema que había escogido tenía entonces más sentido que nunca; además entendí que *Bahía* no tiene una proyección unilineal, no sólo se proyecta hacia fuera, hacia aquellos que nunca han tenido acceso a la música tradicional del Pacífico; también como grupo que trae una propuesta musical y cultural, configura una imagen desde adentro, desde aquellos que se sienten fuertemente identificados o -por el contrario- mal interpretados con ella. ¿Pero qué pasa en el grupo *Bahía*?, ¿son ellos concientes de esto?, ¿cuáles son los problemas que deben abordar?, ¿qué tipo de “tradiciones” o qué tipo de “modernidades” crean ellos con su trabajo?, ¿cuáles son sus prioridades para crear vínculos con los diferentes públicos que los oyen, y que cada vez más consumen su trabajo?

El presente capítulo es tal vez el más importante dentro de este trabajo ya que corresponde a mi experiencia de campo con el grupo; y son precisamente las preguntas que acabo de mencionar las que me llevaron a trabajar con ellos y las que tuve en la cabeza mientras presenciaba sus ensayos, presentaciones y grabaciones. Sin embargo, además de estas preguntas hubo una que realmente le dio sentido a cada uno de los comportamientos y actitudes que consigné en mi cuaderno de campo: ¿qué pasa cuando dentro de un contexto urbano, se crean e interpretan canciones en un estilo musical que surgió en medio de

²¹ El enfoque que se le ha dado a este capítulo, está basado en las notas de clase de la cátedra “Música y Cultura”, dictada por Egberto Bermúdez en el Departamento de Música de la Universidad Nacional.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

expresiones, sentimientos y necesidades de hombres que crearon su música entre selvas y ríos? Esta música fue una expresión por muchos años de una sociedad que estaba en un ambiente totalmente diferente al de la ciudad. En este sentido, ¿cómo crea *Bahía* una “nueva tradición” dentro de los espacios que le asigna la ciudad?

Bahía

El grupo *Bahía* nació en 1992 con diez integrantes cuya intención fue dar a conocer los estilos musicales más representativos del Litoral: currulao, porro chocoano, bunde, juga y andareles, entre otros. Durante ese año y el siguiente participaron en el Festival del Currulao en Buenaventura, dándose a conocer entre los músicos de la región. En 1995 participan en el Festival de Verano de Escocia e Inglaterra y vuelven al siguiente año a “Los colores de Colombia”, evento que también fue llevado a cabo en Inglaterra, junto con Totó la Momposina. En 1996 el grupo se presenta en Expo Sevilla. En 1997 se crea el Festival del Pacífico Colombiano Petronio Álvarez y *Bahía* se lleva el primer lugar como agrupación libre; lugar que vuelve a ocupar en 1998 en el mismo festival. Durante el mismo año *Bahía* saca al mercado su primera producción discográfica “Con el corazón cerca de las raíces” y viaja a Portugal para participar en Expo Lisboa. En 1999 participa en el “Folk and Rotos Festival” en Chicago y en el 2000 vuelve a Europa para presentarse en Expo Hanover. Para el año 2001 realiza su segunda producción discográfica. La presente etnografía está plenamente basada en la información obtenida durante el proceso de grabación de la segunda producción discográfica del grupo.

El grupo *Bahía* tiene su sede y campo de acción en Cali. Bajo la dirección de Candelario González, estos músicos buscan ser un conjunto representativo de la música de marimba del sur del Pacífico colombiano; sin embargo incluyen buena parte del repertorio popular de canciones chocoanas, proyectándose así, como un grupo representativo de la música del litoral en general.

Bahía se autodefine como un grupo de fusión; condición que se evidencia al tener en cuenta los instrumentos que se ejecutan: marimba, cununo, congas, guasá, bombo, guitarra y bajo eléctricos, piano, batería, trompeta, trombón, saxo alto, saxo tenor y saxo soprano. Por otra parte, los arreglos de sus canciones le dan al repertorio una especial cercanía con ciertos ritmos caribeños y, fundamentalmente con el latín jazz.

En el grupo existe una permanente negociación entre el componente étnico -reproducido en la tradición musical- y otros elementos como las nociones y técnicas de la música internacional y el mercado discográfico. En este sentido, el producto de *Bahía* es el resultado de una construcción permanente de criterios y estrategias de conciliación entre las identidades étnicas y culturales a las que se afilian cada uno de sus integrantes, y los parámetros constituidos desde la industria cultural y discográfica. Por lo tanto, son estos criterios y estrategias de negociación los que se van a tener en cuenta durante la presente etnografía con el fin de poder determinar, hasta qué punto la forma de preservar la música local y hacer peso contra la música comercial y global, es apropiándose de los instrumentos técnicos y las formas cotidianas de vida que se reproducen desde los agentes promotores de la modernidad (Krister Malm, 1992).

Bahía es un grupo que maneja dos caras no necesariamente opuestas pero sí bastante diferentes. Por un lado busca ser una agrupación de música popular capaz de responder a las necesidades del mercado y la

industria cultural y, por otro lado, busca el reconocimiento de un sector “intelectual”²² de la sociedad, en el cual cumple un papel fundamental el énfasis en la interpretación de la música autóctona y tradicional. En mi acercamiento al trabajo del grupo me di cuenta de que estas dos facetas marcaron las pautas y estrategias musicales que se utilizaron dentro del segundo trabajo discográfico. En efecto, el primero de ellos llamado “Con el corazón cerca de las raíces”, no tuvo realmente una proyección muy comercial; éste buscaba ser un reflejo de los aires musicales del Litoral en una cuidadosa interrelación con las frases musicales y el formato instrumental del latin jazz.

Por su parte, el segundo trabajo siguiendo muy cerca del jazz y los ritmos antillanos, tiene una nueva proyección. A diferencia de “Con el Corazón cerca de las raíces”, éste con sus letras y su diálogo instrumental, está en la búsqueda de un “concepto más comercial”, capaz de abrir nuevos espacios para el grupo dentro de un mercado nacional e internacional. Así, desde que este trabajo es concebido, los músicos de *Bahía* y su director asumen un reto: crear un repertorio con un alto grado de exigencia y calidad musical, que al mismo tiempo sea capaz de cautivar a un amplio público mediante su carácter comercial.

La autoconciencia de la fusión

La fusión musical, como ya vimos, es la mezcla de géneros diferentes para crear uno nuevo, y es un fenómeno que ocurre desde el momento en que existe una organización de sonidos por parte de un grupo cultural que a su vez, tiene contacto con otro grupo, que también tiene su propia experiencia estética a partir de una clasificación y organización singular de sonidos²³.

El planteamiento que surge entonces, es que la fusión como un fenómeno musical y cultural no es un elemento propio de la sociedad contemporánea con sus políticas e industrias culturales y sus avances tecnológicos. El fenómeno que caracteriza realmente las propuestas musicales en la actualidad, radica en la conciencia y el modo de apropiación de la mezcla de géneros y estilos locales, nacionales y, aquellos que por su amplia proyección mundial, podríamos llamar globales o transnacionales²⁴. En este sentido, existe una especie de “autoconciencia” por parte de los grupos musicales contemporáneos al desarrollar sus nuevas propuestas. Esto entre otras cosas se debe, a que en la medida en que la música y el arte en general, actúan dentro de las lógicas de los medios, las técnicas y los saberes especializados, desarrollan un discurso con el fin de justificar muchas de las propuestas que se llevan a cabo.

Es importante aclarar que lo que aquí denominamos “autoconciencia de la fusión” no quiere decir que músicos como los de *Bahía* sean ahora una especie de “músicos filósofos”. Lo que se quiere decir, es que detrás de las mezclas y las nuevas propuestas que incluyen música de tradiciones locales, hay un discurso que hace referencia la mayoría de las veces, al encuentro y la recuperación de un saber tradicional que con el tiempo ha tendido a desaparecer. Sin embargo, una justificación detrás de un producto musical existe en la medida en que el desarrollo del mismo es culturalmente viable; es decir, en la medida en que

²² Este término hace referencia a músicos profesionales con estudios musicales formales que se interesan por los estilos musicales del litoral -y especialmente por la música de Bahía- más por su carácter tradicional y su cercanía con la música culta, que por su carácter comercial.

²³ Como se mencionamos en el segundo capítulo, el presente trabajo parte de la noción que propone Blacking sobre qué es música. Para él la música es el conjunto de sonidos humanamente organizados. (Blacking, 1973)

²⁴ Los géneros y estilos que tienen una amplia proyección mundial, son principalmente aquellos que nacieron en Europa y Norte América, desarrollándose luego en otros lugares del mundo: la música clásica, el repertorio de la banda europea de bailes de salón propios del siglo XIX, el repertorio de las Big Band en América, el jazz, el rock y la música electrónica fundamentalmente.

es posible proyectarla a un grupo social, y a las condiciones y pautas de éste dentro de su propia organización de sonidos. Por lo tanto a pesar de todos los discursos que se puedan elaborar tras un repertorio musical, hay una experiencia estética de por medio, y una posición eminentemente ecléctica por parte de los músicos²⁵.

El trabajo de los músicos es un trabajo como cualquier otro; es decir, una labor técnica con la cual se obtiene una ganancia²⁶. Por esta razón planteamos que aun cuando existen ideas y discursos que identifican las creaciones musicales, este oficio se reproduce como una profesión que es remunerada y que tiene una funcionalidad en la sociedad que trasciende su goce estético.

El seguimiento a *Bahía* permite entender que el ejercicio y los criterios técnicos de la música son fundamentales en la propuesta musical de una orquesta. Sin ellos, es imposible producir un fenómeno acústico acorde con los lineamientos musicales de una sociedad, y constituir un vínculo entre este fenómeno y la evocación de ideas y sentimientos por parte de la misma. La fusión es en este sentido, la configuración de nuevos parámetros sonoros, producidos desde la interacción y negociación de caracteres culturales que se desarrollan básicamente en cuatro ejes:

1. Técnico
2. Estético
3. Ideológico
4. Contextual.

La técnica; es decir el primer eje que consideramos en la música de fusión, es simplemente el dominio o la manipulación de instrumentos que permiten hacer música. La perspectiva estética se refiere a los criterios y parámetros culturales que permiten que una organización determinada de sonidos se considere “música” dentro de un grupo social. Por otra parte, carácter ideológico dentro de la música, se refiere a todos aquellos pensamientos y sentimientos que ella evoca o que están detrás de aquel o aquellos que la crean. Y finalmente el carácter contextual es aquel que abarca los comportamientos, ambientes y funciones que tiene la música en una sociedad determinada y que por lo general en la música de fusión cambia de modo más rápido que los mismos patrones ideológicos, técnicos y estéticos de la cultura musical.

El presente capítulo al referirse a la experiencia de campo con *Bahía*, tiene como objetivo central ver cómo se interrelacionan los tres ejes mencionados dentro del proceso de producción del segundo trabajo discográfico del grupo.

La fusión en *Bahía*

La conciencia en la mezcla de géneros y estilos diferentes para crear una nueva propuesta musical, es decir para producir una fusión, es una de las características de *Bahía*. Al interpretar música del Pacífico con nuevas propiedades que se derivan de un formato instrumental, vocal y estructural, diferente al tradicional, los músicos de este grupo son concientes de la transformación y el impacto que se produce con su repertorio.

²⁵ Notas de la cátedra *Música y Cultura* de Egberto Bermúdez. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Música, 2001.

²⁶ Notas de la cátedra *Música y Cultura* de Egberto Bermúdez. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Música, 2001.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Los elementos musicales característicos de la música caribeña son un paradigma muy fuerte dentro de la formación de los músicos en Cali y en el Pacífico en general desde los años veinte y treinta. Y no es descabellado afirmar que la mayoría de los intérpretes de esta región, se formaron primero con la música de la Sonora Matancera, antes que con las canciones rituales y tradicionales de sus pueblos. Así, es posible ver que si la música autóctona del litoral, con los arreglos de este grupo, está dejando atrás muchas de sus propiedades instrumentales y vocales, el esquema de la música cubana es tal vez el patrón musical más fuerte que en nuestro caso, matiza los elementos de cambio y de “fusión”²⁷.

En el trabajo de campo se pudo ver cómo la carga y las connotaciones implícitas en la fusión, salen a flote permanentemente dentro de la expresión de las intenciones que acompaña el montaje de un producto musical. Incluso muchas veces, la fusión se plantea abiertamente bajo diversas connotaciones que pueden tener una carga negativa o positiva. Para dar un ejemplo, haremos referencia al sentimiento que expresa Candelario ante la orquesta: “Muchas veces es peligroso y delicado meter en la música tradicional nuevos géneros como el rap. Se corre el riesgo de cambiar todo el sentido y la intencionalidad de la canción”.

La búsqueda y la definición de un estilo propio es una necesidad permanente que hace que en ciertas ocasiones, las mezclas y las nuevas propuestas sean “peligrosas”. En *Bahía* existe un interés concreto por estar ubicados en un lugar liminal, en el cual, lo que se está planteando musicalmente pueda parecerse a algo y no ser ese “algo”. Se busca estar ubicado en un espacio fronterizo. Por ejemplo en ciertos momentos, por la figura musical del bajo, los oyentes relacionan una canción con un estilo parecido al vallenato, pero en ningún momento piensan que existe la intención concreta de parecerse a este género.

El estudio de grabación es una especie de laboratorio en donde el director hace explícito lo que pretende lograr. La primera canción del disco “Cantaré”, es tal vez la muestra más significativa del repertorio tradicional del Pacífico en este trabajo. Es un currulao que tiene como instrumento melódico principal la marimba, pero al final, la guitarra eléctrica coge un fuerte impulso y le da a este currulao un aire de rock propio de finales del los años sesenta como el de Carlos Santana. Son dicientes las palabras de Candelario para explicarle al guitarrista y a todos los que estábamos en estudio, lo que se pretende lograr: “Esta canción comienza en la selva y termina en California”.

Como ya vimos, la música del Caribe -especialmente la dominicana y la cubana-, es un fuerte paradigma en la formación musical de los integrantes de *Bahía*. Es interesante ver cómo muchas veces Candelario les habla a los músicos en términos de luchar contra la salsa. Pondremos un ejemplo relacionado con un género chocoano llamado *andarele*, el cual es el género de una canción del disco llamada “sal a andar”. Cuando estaban montando esta canción, Candelario fue claro frente a la posibilidad de perder el sentido y la cadencia del ritmo frente a la inserción de lógicas musicales más cercanas a lo antillano: “La salsa tiende a llevarse el *andarele*. Es necesario no dejarse llevar por ella y conservar el sentido del *andarele*”. Así, vale la pena preguntarnos ¿por qué la salsa tiende a arrasar? ¿existe acaso una predisposición hacia ella?. Este es tan sólo un ejemplo, ya que son muchos los casos en los que la salsa es una fuerte influencia para los músicos y, muchas veces es difícil dentro de la incursión hacia la música del Pacífico, desligarse de este referente.

²⁷ Arjun Appadurai plantea la necesidad de establecer en el ejercicio etnográfico, una investigación densa en la cual se ponga de manifiesto dentro de las actitudes y comportamientos del grupo social en estudio, patrones que se derivan de una cultura globalizada en donde los elementos que identifican hacen parte de un mundo desterritorializado (Appadurai, 1991: 19). Dentro de los músicos del Pacífico encontramos que existe un fuerte arraigo a la música popular proveniente de Cuba y que desde hace más de cuatro décadas, esta apropiación musical se ha manifestado en las expresiones musicales de la región.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

En los primeros capítulos, vimos cómo la tradición musical del sur del Pacífico es diferente a la del Chocó. Sin embargo *Bahía* toma canciones del repertorio tradicional de ambas regiones, y en el segundo trabajo discográfico, indudablemente el Chocó es el gran protagonista. Al ser la influencia europea en la música chochoana mucho más evidente, permite que su estructura rítmica y melódica sea más moldeable y abierta a nuevos estilos. Por su parte la tradición del sur tiene un sentido musical menos legible desde la escala y métrica occidental; además lejos de la picardía de la canción chochoana la música del sur se caracteriza por su nostalgia. Estas características salen a flote permanentemente en las conversaciones y los espacios de reproducción musical de *Bahía*. “La gallina copetona” es un aguabajo chochoano y su introducción está liderada por una guitarra bastante cercana a la música de Carlos Santana. Veamos lo que dice Candelario al respecto: “Esta canción es un tamborito. Tiene todo el sabor chochoano y por eso se presta mucho para arreglos innovadores. Me parece que con los currulaos, con la tradición del sur, hay que ser un poco más sutil y cuidadoso con los nuevos efectos y las propuestas rítmicas y melódicas en general”.

Finalmente existen dos géneros que al igual que la música caribeña están fuertemente marcados por el componente étnico africano y son también referentes muy fuertes dentro de la música de *Bahía*: el jazz y el rap. El jazz es prácticamente sinónimo de fusión; y en la música contemporánea, éste ha sido el género por excelencia de las mezclas de todos los estilos mundiales, las nuevas propuestas y la improvisación. En el jazz no hay exclusiones y, por esta razón, es el género del encuentro y la búsqueda incansable de “nuevas esencias” y “nuevas tradiciones”.

El jazz es un espacio que no solamente se proyecta en la música sino también en la interacción de lo individual y lo social. El talento, la competencia y la autonomía son requisitos fundamentales en un género que lejos de proyectarse hacia el público como un estilo popular, se proyecta con el músico independiente y a la vez, exalta el trabajo grupal, sin el cual la improvisación y la búsqueda de nuevos lineamientos rítmicos y melódicos, no tendrían ningún sentido.

El rap por su parte es otro de los géneros que evocan un sentido de pertenencia hacia la raza negra. Este género esta siendo adoptado cada vez con mayor fuerza por los adolescentes negros en las dos costas colombianas, a pesar de que su desarrollo se encuentra ligado a un contexto bastante específico: el de los jóvenes negros estadounidenses que viven en un entorno urbano y que hacen de la música su principal mecanismo de expresión. En *Bahía* el rap es la posibilidad de llegar a un público joven que muchas veces se siente ajeno a la tradición y que está más ligado a los estilos musicales neoyorquinos que a los estilos autóctonos de su lugar de origen.

Sin embargo, la mezcla del rap con abzoaos y currulaos no es una propuesta que nace con *Bahía*; grupos como *Markitos y su sabrosura*, *Sonbacosón*, *Saboreo*, *El Negro y su Élite*, y *el Combo de Julián* entre otros, han experimentado esta unión y a partir de ella, han obtenido muy buenos resultados, no solamente musicales, sino también en la apropiación de esta música por parte de un público joven que se siente atraído por las nuevas mezclas y el tipo de bailes que de ellas se derivan.

El rap -al igual que el jazz- en el panorama de la música internacional y específicamente, el de la cultura musical norteamericana, es un género que implica formas de socialización y que se ha expandido como un representante mundial de la raza negra. Musicalmente el rap es la exaltación de la voz y la improvisación por medio de ella. Los grupos del Pacífico se han acercado a este género para generar nuevas propuestas y para darle un espacio al humor y la erotización del cuerpo mediante el baile; propiedad que le da al producto musical un carácter mucho más comercial.

La salsa, el jazz y el rap, son algunos de los géneros que en *Bahía* se mezclan con la música del Pacífico. El pop y el rock también cumplen en este grupo un papel fundamental; sin embargo, los géneros que más sobresalen son aquellos que están aliados a una fuerte carga étnica; es decir, aquellos estilos musicales que identifican contundentemente a la gente negra del litoral Pacífico. Desde el seno del grupo existe claramente una apropiación de estilos concretos por parte de los músicos; condición que -como veremos más adelante- influye en las lógicas de socialización y las alianzas musicales que se crean entre los mismos.

Diálogo entre voces e instrumentos²⁸

María Ester Grebe plantea que la música puede ser entendida como un lenguaje simbólico no verbal. En este sentido, ésta tiene la facultad de “hablar por sí misma”. Sin embargo esto sólo es posible “cuando el proceso de comunicación musical que actúa mediante estructuras sonoras y pautas estilísticas, descansa sobre una base consensual de connotaciones asignadas a la música por los hombres de una sociedad y época particulares” (Grebe, 1981:69). Así, la música tiene la facultad de comunicar, en la medida en que los hombres de una sociedad, le otorgan ciertas pautas estilísticas, valores y significados.

Cuando hablamos de la existencia de un diálogo entre los instrumentos y las voces, hacemos referencia a la facultad comunicativa de las diferentes “frases”²⁹ dentro de la estructura de una obra o pieza musical. En el caso de *Bahía*, podemos encontrar que en una canción, existe por ejemplo un momento en el que la melodía principal es interpretada por la marimba y luego hay una respuesta directa de los vientos (saxo alto, saxo tenor, trombón y trompeta). Estos instrumentos pueden tener un valor y una carga significativa tanto cultural como individualmente. Cada uno de ellos y de las melodías que interpretan, cumplen con convenciones y normas estilísticas que han sido configuradas socialmente y que les da la posibilidad de “ser música” y evocar ideas y sentimientos dentro de un grupo o varios grupos culturales.

Las propiedades musicales que por pertenecer a parámetros estilísticos y convenciones culturales tienen una capacidad comunicativa, son varias y tienen una carga diferente en cada sociedad. Estas propiedades son la tonalidad, el tempo o ritmo y las características particulares de cada objeto musical, es decir, el color. Así, en su evaluación y análisis es posible encontrar tras estas propiedades cierto grado de “occidentalización” (Nettl, 1980:14).

El concepto “diálogo” sobresale permanentemente en los ensayos y el montaje de las canciones de *Bahía*. En la dirección de Candelario González existe un énfasis permanente hacia el manejo del diálogo instrumental y el diálogo que está implícito en la misma creación y que se relaciona con los géneros y aires musicales.

²⁸ El *diálogo* musical según el *Diccionario Harvard de Música* (1997: 329), es “de los siglos XVI al XVIII, la versión musical de un texto dialogado entre dos o más personajes en el que las plantillas musicales enfrentadas representaban papeles enfrentados”...”En un sentido más amplio, el diálogo puede referirse a cualquier versión musical de un texto dialogado”. En esta investigación, haremos extensiva esta misma noción musical de diálogo, para el caso las plantillas musicales enfrentadas en los instrumentos.

²⁹ La definición de *frase* en un contexto musical, según el *Diccionario Harvard de Música* (1997: 452) es “por analogía con el lenguaje, una unidad de sintaxis musical, que forma parte generalmente de una unidad más amplia y compleja denominada en ocasiones un periodo. Una frase es el producto, en diversos grados, de la melodía, la armonía y el ritmo, y concluye con un momento de relativa estabilidad tonal y /o rítmica como la que produce una cadencia. Las frases pueden también definirse por medio de la repetición de un diseño rítmico o perfil melódico”.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Candelario González explica abiertamente que cada instrumento se manifiesta en “frases musicales”; de esta manera, en cada canción existe un diálogo que se construye a partir de la repetición (esquema pregunta- respuesta), la innovación y la improvisación. Así, surgen normas y parámetros definidos que rigen el “diálogo instrumental”. Veamos las palabras exactas que usa Candelario:

- “La cuestión es el diálogo; que nadie hale a nadie”. C

Se exige entonces mucha prudencia por parte de los instrumentistas y que se sepan escuchar unos a otros. Pero este diálogo como ya vimos tiene ciertas normas y dentro de éstas se evidencia la existencia de una jerarquía:

- “Vamos a acostumbrarnos a respetar y no pelear con la marimba”. C

En el diálogo musical es necesario que exista un lenguaje común, un tema y un sentido concreto. Al mismo tiempo, es importante que cada cual tenga un “criterio”. En palabras de Candelario González: “Es cuestión de ir definiendo el concepto; que cada cual vaya definiendo su propio concepto”. Esta idea es interesante en la medida en que equivale a la noción de “definir un lenguaje”. Como lo explica Kubik, dentro de la confluencia de diferentes tradiciones musicales, no se trata de ver cómo se desarrolla un producto “híbrido”; se trata de encontrar “nuevas configuraciones culturales” con sus propias lógicas, normas y parámetros (Kubik, 1992:331).

Cada canción tiene un sentido, un mensaje que ha sido pensado por un creador. Sin embargo, es interesante ver cómo en los ensayos del grupo está muy claro que el mensaje y el sentido que se le quiere dar a la canción deben proyectarse no sólo mediante la espontaneidad y el “feeling”, sino mediante el entendimiento entre las partes y el cumplimiento con un nivel apropiado de participación musical. Encontramos entonces que es un problema individual y colectivo a la vez.

El diálogo, el entendimiento y la “química” que exista entre los integrantes y los instrumentos, serán finalmente los elementos que definirán la búsqueda de “conceptos propios” que identifican a la agrupación. Estos “conceptos” no nacen de un momento para otro, se construyen y se trabajan respondiendo más que a discursos e ideas abstractas, a problemas técnicos y bastantes prácticos. A continuación veremos cuatro ejemplos sobre la negociación entre estilos y técnicas instrumentales y vocales para encontrar una conexión y un diálogo real entre la tradición local del pacífico y los géneros populares e internacionales.

Un ejemplo que ilustra la clara interrelación entre las ideas y la búsqueda de “conceptos” y técnicas individuales de interpretación de los instrumentos, es el problema que se presenta frecuentemente entre el bajo y el bombo. Estos instrumentos son los que tienen la frecuencia más baja en comparación con los demás. Esto hace que en algunas canciones exista una especie de “interferencia” entre los dos. ¿Cómo hacer para que esto no suceda? Por una parte, estos dos –en el esquema en que ha sido pensado *Bahía*- son necesarios. Por otra parte, en la tradición de la música de marimba, el bombo ha sido siempre el que ha llevado el ritmo y es la guía de todos los demás instrumentos; y en la música popular occidental, es decir en el formato de la música comercial e internacional, ésta es precisamente la tarea del bajo. ¿Cómo negociar entre estos instrumentos y, a la vez, cómo establecer un diálogo entre estas dos tradiciones?

Perogoyo como ya mencionamos, fue el primero en interpretar música del Pacífico con un formato orquestal de combo cubano. Así, sentó muchas de las bases rítmicas e instrumentales que ahora recogen los músicos de *Bahía* y de los demás grupos urbanos de la música del litoral. En un ensayo Candelario llamó la atención sobre esto, diciéndole al bajista: “Ese bajo lo inventa *Peregoyo* pero en el formato de *Peregoyo* no hay bombo”. En *Bahía* entonces hay que darle espacio al bombo: “El bombo no se puede cambiar porque es la base”. Surge entonces la necesidad de buscar una nueva técnica en el bajo que se

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

aísle de los parámetros de la orquesta de *Peregoyo* y que en este sentido, le de espacio al bombo y a la tradición.

Durante el mismo ensayo surgió una propuesta por parte de Fredy Colorado (el conguero) con relación al problema que hemos señalado: “Tu por qué no manejas afinación con el cununo y el bombo así como hiciste con la marimba. Manejás una afinación que te de el sentido de lo que querés”. Vemos cómo el problema de lo técnico es presentado por los músicos permanentemente, y de qué manera, sin darle solución a este problema, es imposible establecer cuestionamientos de tipo ideológico. En otra ocasión, en el estudio de grabación nació una nueva solución; el bajo tuvo que “ceder” interpretando su partitura en una forma más “aguitarrada”, es decir, un poco alejada de la técnica de punteo y menos parecida a los pulsos del bombo. Esta técnica le dio necesariamente un ambiente distinto a la canción.

El segundo ejemplo que veremos tiene que ver con la percusión. Lo que ocurre con ella, es un interesante punto de referencia para ver las propuestas que se generan y la forma en que interactúan diferentes tradiciones musicales. Como vimos en los primeros capítulos, los cununos son los otros tambores cónicos que acompañan al bombo, la marimba y el guasá. En *Bahía* el lugar de los cununos es ocupado por las congas. Sin embargo, es interesante ver que al lado de las congas, en las canciones pertenecientes directamente a la tradición del sur, hay un cununo; así cada canción trae consigo una nueva forma de experimentar y generar nuevos estilos de percusión, capaces de fundir la música del pacífico con otros géneros populares.

Para Fredy Colorado, “La congas resumen el bombo arrullador y el cununo”. En este sentido, vemos que un instrumento que está bastante ligado a la salsa, utiliza técnicas muy concretas que permiten que exista un diálogo más fluido entre los instrumentos del grupo de marimba y los demás instrumentos. Sin embargo, algo que llama mucho la atención es que Fredy Colorado nunca deja de experimentar nuevas propuestas estilísticas, tocando siempre de diferentes formas y con nuevos instrumentos. A veces toca con otro cununo más, es decir con dos congas y dos cununos e incluso ha llegado a adoptar al yembé; que es un tambor africano.

Otro de los aspectos que ilustran la búsqueda de un estilo definido a través de las pautas de negociación entre las características de la música autóctona y la popular, es el manejo y la “personalidad” o el color de las voces. Las voces en cada grupo social tienen un estilo definido. Entre la población negra del Pacífico, las voces tienen un timbre o color brillante y su manejo contiene unas propiedades lejanas al canto docto y popular propio de las culturas occidentales.

Las voces en *Bahía* se movilizan entre un “estilo popular” y un “estilo tradicional”. En la música de marimba específicamente, no encontramos *cantantes*; encontramos *cantadores*. Esta es una diferencia muy marcada que debe ser tenida en cuenta a la hora de la búsqueda de patrones concretos que identifiquen a una población amplia del litoral y a la vez se extienda a un público nacional e internacional. Evidentemente estas canciones al ser cantadas por un nativo, adquieren la gracia, el encanto y la coquetería que las caracteriza en su región. Sin embargo, es complicado encontrar a un cantante nativo que cumpla con estas características, y que a la vez cumpla con los parámetros de tiempo y afinación que exige un grupo, que se quiere proyectar a un amplio público mediante las normas estilísticas de un mercado discográfico.

Vemos entonces que surgen conceptos ambiguos que oscilan entre artificialidad/naturalidad, estilo comercial/estilo nativo, Cali/Litoral, es decir: *cantante/cantador*. Durante la grabación del segundo disco, el grupo contó con cuatro voces: dos hombres y dos mujeres. Se pretendía obtener un equilibrio entre las voces con carácter nativo y las voces con un carácter más “comercial”. Máximo Torres el cantante

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

principal de *Bahía* es de Guapi, y ha logrado formarse como un cantante profesional cuya voz se desenvuelve muy bien tanto en la música comercial como en la autóctona. Víctor, el otro vocalista, también es del Pacífico y su voz tiene un carácter muy ambiguo entre lo tradicional y la música popular. Sin embargo, es en la voz de las mujeres en donde encontramos un claro ejemplo entre la diferencia y las connotaciones entre *cantante* y *cantadora*.

Ruth es una joven cantadora de Guapi; ella tiene toda la espontaneidad y la gracia para cantar las canciones del Litoral. Es alegre, improvisa sin mucho esfuerzo, canta e inventa pregones y su voz tiene el color brillante típico de la región. Sin embargo al no ser profesional muchas veces se le dificulta aprender las voces segundas y atarse con cautela a las exigencias del metrónomo. Por su parte Ana, la otra cantante, es caleña y lleva más de seis años cantando en una orquesta de salsa. Esto hace que sea una profesional en el manejo de estudio de grabación, voces y escenario. Sin embargo al no tener el brillo de las voces de la región y no tener la espontaneidad y la gracia del pregón y la improvisación, muchas veces su intervención implica un punto de encuentro con la tradición de la música popular caleña, pero al mismo tiempo, implica el sacrificio de una rica fuente de gracia y colorido en la canción.

Finalmente y como un cuarto ejemplo para entender cómo funciona en un grupo de fusión el diálogo, la negociación y el respeto entre los distintos instrumentos, veremos el caso de la marimba y el teclado. Como hemos dicho, en el grupo se ha configurado una especie de jerarquía que es puesta en evidencia en el espacio que ocupan los instrumentos en las canciones y en la verbalización de problemas técnicos concretos. En el estudio de grabación se agudizó un poco la intersección que puede existir entre dichos instrumentos ya que en una de las canciones, al darle espacio a Andrés, el pianista, para que improvisara, Candelario González que es el intérprete de la marimba lo hizo parar y le dijo: “Suave. No “free”, comercialongo. Bueno y si se mete mucho acorde y mucho disonante luego la marimba ¿qué hace?”... ¿Qué quiso decir Candelario? En primer lugar, que tenía que hacer su intervención de una forma más sencilla, más entendible para la gente; y en segundo lugar -y también tiene ver con hacer una interpretación menos compleja- lo que quiere decir es que el teclado no puede quitarle su espacio a la marimba.

La marimba es el instrumento autóctono, es lo nuevo, es el instrumento encargado de salirse de los parámetros típicos de la música popular. Sin embargo es importante aclarar que la marimba de *Bahía*, fue hecha por Candelario González es un xilófono³⁰; es decir, una marimba en la que la escala es occidental y no es iso-heptatónica como las marimbas tradicionales de Guapi (Miñana, 1990:16). En este sentido, nos encontramos frente a un vínculo con la música popular e internacional, en donde el carácter propio de un instrumento tradicional -y en este caso el principal- debe ceder a patrones estilísticos occidentales con el fin de facilitar la convergencia con los otros instrumentos y estilos musicales.

Con estos cuatro ejemplos, hemos visto cómo en el diálogo entre los instrumentos es importante tener un concepto claro de qué es lo que se quiere lograr y, al mismo tiempo, es también radicalmente importante utilizar los elementos técnicos musicales, tanto de la tradición local, como de la música docta y la popular, al servicio de esto. De esta manera nos encontramos frente a procesos de creación e innovación musical en donde los códigos estilísticos surgen con base en patrones autóctonos o internacionales, o simplemente logran establecer un nuevo lenguaje musical en donde son fundamentales la creación, la improvisación y la capacidad de manejo técnico.

³⁰ Xilófono: “Instrumento de percusión de afinación determinada que está formado por barras o láminas de madera suspendidas que se golpean con una baqueta”...”Su música se escribe normalmente en un solo pentagrama en clave de Sol, una octava por debajo de los sonidos reales”.(Diccionario Harvard de Música, 1997: 1105).

Fusión, diálogo y conciliación entre géneros

Fusión musical significa precisamente, mezcla entre géneros; por esta razón, todas las canciones de *Bahía* proponen una mezcla entre géneros o estilos musicales. Como planteamos anteriormente, la música de marimba es mucho más compleja que la música de chirimía al mezclarse con otros estilos musicales. Tal vez esto se deba a que el sincretismo musical que surgió en el sur del Pacífico a partir de la mezcla entre negros, blancos e indígenas, es mucho más lejano a la tonalidad, la forma y la instrumentación de los estilos populares e internacionales. El Chocó por su parte, permite una mayor flexibilidad en su combinación con estos estilos, ya que su escala tonal, su estructura y su instrumentación están desde su nacimiento, arraigados a las lógicas de la cultura blanca con la música católica, la música militar y más tardíamente con los bailes de salón.

Cuando se van a insertar nuevos elementos en un estilo musical autóctono es importante tener en cuenta la métrica. Para los músicos que no vienen del sur del Pacífico y que no han interiorizado el metro ternario (6/8), resulta complicado asimilarlo y no perderse de alguna manera en los estilos que le están siendo insertados a la canción, como estilos antillanos, jazz, rap, vallenato. Por el contrario, cuando se trata de música chocona, el metro binario (2/4) hace que exista un mayor entendimiento del ritmo y el sentido de la canción por parte de aquellos que se encuentran inmersos en la música y la cultura popular e internacional.

Muchas veces Candelario le pide a los músicos que interpreten sus instrumentos bajo los parámetros de ciertos estilos. Por ejemplo, le puede pedir al bajista que imponga en su bajo un estilo “vallenatiado”, o puede también pedirle al teclista que se acuerde de la timba cubana o que para la introducción de cierta canción, introduzca un efecto “mortuorio”. Es interesante porque con estos instrumentos, él se permite improvisar e insertar cosas extrañas y a la vez les da mucha libertad a los músicos para que planteen sus propuestas. Sin embargo, para aquellos que interpretan los instrumentos autóctonos, esto no es tan fácil, ellos deben estar un poco más amarrados a su funcionamiento y su “libreto” tradicional.

La valoración de la música tradicional y local es paradójica. Por una parte es considerada como una manifestación que debido a su carácter espontáneo, autóctono y cultural es invaluable e irremplazable; y por otra parte, es también concebida como una música fácil, caótica, no especializada y poco seria. El diálogo que existe entre los instrumentos es bastante interesante porque allí podemos ver cómo funciona esa “ambigüedad” en la música local y tradicional, y al mismo tiempo, cómo ésta se evidencia ante la combinación de estilos y “nuevas tradiciones” en los grupos de fusión.

En el momento en que existe una inserción de nuevos elementos musicales en esta música local y tradicional, comienza a haber una conciencia mayor por parte de los músicos profesionales -y también de aquellos aficionados que valoran la música-, de la complejidad de ésta y la imposibilidad de acceder a ella desde los cánones de la música docta y la popular. La interacción con otros estilos musicales evidencia la propiedad de la música como un hecho cultural que se constituye en un grupo humano a partir de valoraciones, connotaciones, vivencias y patrones estilísticos específicos que por mucho tiempo se han ido construyendo tanto en el individuo como en la sociedad (Blacking, 1973:10).

La mezcla y el diálogo entre géneros y estilos musicales, está estrechamente relacionada con la técnica y los saberes especializados occidentales. Los ensayos y el estudio de grabación son dos espacios en los que se evidencia el contraste que existe entre la vivencia musical y el seguimiento de normas, rutinas, técnicas y estrategias que se derivan de la música docta, popular e internacional.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

En el trabajo de campo, uno de los factores que con mayor frecuencia salió a flote durante los ensayos y durante las grabaciones, fue el manejo del tiempo. Durante un ensayo hubo una intervención de Fredy, el percusionista que me hizo entender la repercusión que tiene la inserción de ciertos elementos tecnológicos en la experiencia musical de los intérpretes. El metrónomo es un instrumento encargado de medir el tiempo e indicar el compás de las piezas musicales. Por lo tanto este aparato es una especie de “juez” que regula la velocidad con que los músicos interpretan cualquier composición musical. Veamos cuál fue el comentario de Fredy con respecto a este aparato:

“Yo sé que debo seguir la base. No puedo perderla, pero quiero seguir abierto. Volar. El cuerpo humano no es perfecto. Hay momentos en los que estoy triste y así siento las cosas y estoy contento e igual. Para eso existe el metrónomo. Para que lo regule a uno”. Fredy.

Esta intervención me planteo una pregunta que estaría en mi cabeza permanentemente durante las sesiones de grabación ¿Cómo asimilan, se adaptan y se apropian los músicos de las herramientas tecnológicas que les brindan las ciencias y los saberes especializados? Existe sin lugar a dudas, una enorme brecha entre la vivencia cotidiana de la música y los parámetros que se deben seguir en el camino de la profesionalización y aproximación de la música local a los lineamientos de los estilos populares.

***Bahía* en el estudio de grabación**

La grabación del segundo trabajo discográfico fue fundamental para entender muchos de los problemas internos -los cuales son ante todo técnicos- que se presentan en la mezcla de los estilos tradicionales con otros estilos internacionales y populares. Como dijimos anteriormente, es posible que detrás de una composición, exista una intención y un discurso por parte de los músicos y los creadores. Sin embargo, es imposible que los intereses que se sostienen en lo que hemos denominado “el plano ideológico”, se lleven a cabo, si no se resuelven los cánones estéticos y técnicos del producto musical.

Los problemas que técnicamente se deben resolver en el estudio de grabación, debido al encuentro de una tradición cultural y musical específica, con unos patrones legitimados desde la profesionalización del músico y desde las exigencias formales de la música popular, son múltiples. En este capítulo mencionaremos sólo algunos ejemplos que pueden de alguna manera ilustrar cómo funciona la negociación entre los cánones estéticos, ideológicos y técnicos de la tradición de la marimba y la chirimía, con la música popular e internacional.

En el estudio de grabación los conceptos de planeación y tiempo, rigen todo lo que sucederá durante la producción discográfica. Antes de comenzar a grabarse cada canción, se crea una base. Esta base es la guía que indica todo lo que sucederá en la canción, el tiempo que durará y lo más importante, el ritmo y la métrica que ésta debe seguir. La *base* es entonces el boceto de la canción; el diseño que indica todo lo que en ella puede suceder. Naturalmente, ésta es una concepción totalmente ajena a la música del litoral. En ella, las canciones y sobre todo las que pertenecen al repertorio de la marimba, se basan en la repetición constante y es posible que un arrullo por ejemplo, en su entorno natural, pueda durar hasta veinte o treinta minutos.

En la base de las canciones de *Bahía* intervienen el sintetizador, el metrónomo, una guitarra acústica y la voz de Candelario imitando la entrada de cada instrumento, los mambos y las voces. Esto quiere decir que

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

todo se hace en torno a una creación individual; se establece entonces, un trabajo colectivo que actúa en función de una mente única y creadora.

El metrónomo se programa en la base con un tiempo específico; de esta manera la canción sigue un ritmo constante en donde cualquier variación es percibida al instante. Así, cuando cualquiera de los intérpretes se acelera o se queda del tiempo que impone el metrónomo, es necesario volver a comenzar.

La “imposición” que representa el metrónomo, es uno de los elementos más controvertidos dentro de la expresividad musical de los intérpretes del grupo. La mayoría de ellos siguen una especie de “tempo interno” que muchas veces tiene muy poco que ver con la velocidad que indica el metrónomo. En este sentido, la canción no “coge fuerza” o toma diversas velocidades como ocurriría en un ambiente habitual. La máquina cuenta los compases y determina la intención que se le va a dar a la canción con su velocidad, mientras que en un contexto normal, son los sentimientos y la expresividad del grupo, los que determinan la velocidad de las canciones.

La creación de la base, parte principalmente del metrónomo y tiene también, otros instrumentos dependientes de éste. Después de que se ha diseñado en la base, la velocidad y el orden de la canción, se graban los instrumentos en un orden específico. En las primeras canciones de esta grabación, Candelario comenzó grabando la percusión. Tenía sus razones; una vez grabados los tambores, el redoblante y el guasá, sería más fácil para los instrumentos melódicos entender el ritmo de la canción. Sin embargo, esto se convirtió en un problema para los percusionistas ya que el seguir este orden implicaba para ellos estar más sujetos al metrónomo y tener un rango menor de libertad para la improvisación.

En la grabación de un currulao llamado “cantaré”, Maky López (el bombero) no se sentía cómodo con la base. Su expresión durante el momento en que grababan es bastante dicente: “Yo siento que voy bien pero esos manes están desfasados”. Esos “manes” a los que Maky se refiere, es el metrónomo; y lo curioso realmente, es que él está totalmente seguro de estar muy bien, y para él, es entonces el metrónomo –que en este caso es una especie de “juez”-, el que está mal. La explicación de Candelario ante esto es un reconocimiento a la poca libertad que permite “la máquina”: “Lo que pasa es que el mambo te pide una emoción y tu te emocionás y te acelerás y es por eso que después te bajás; porque empiezas a sentirlo lento”. Candelario.

Durante la grabación de una de las canciones chocoanas de esta producción, Jafet Andrade (Yiyo) que es chocoano y toca el redoblante, tuvo que repetir varias veces su interpretación. Simplemente no podía tocar como lo hace en los conciertos o las fiestas Patronales de su pueblo en el Chocó. Ante las equivocaciones y repeticiones constantes, sus compañeros y los ingenieros de sonido comenzaron a gritarle cosas: “Imaginate que estás en Tadó”, “te hace falta *biche*”, “Yiyo, imaginate que estás en la Pampa o en la Poyera” (griles y viejotecas en Cali). Por su parte Candelario González le indicó a Yiyo lo que realmente debía hacer:

- “Voz estás grabando allá y tenés que imaginarte la gozadera; pero también tienes que pensar en la métrica. Lo cuadradito”. “Yiyo tienes que acomodarte a las maquinitas. Tienes que meter el corazón dentro de las maquinitas. Eso no puede cambiar”.Candelario
- “Control Yiyo. Controlá lo que estás tocando que no estás tocando como tocas siempre chirimía sino que tenés que señirte a todo lo que está pasando ahí”.Candelario

Vemos entonces que hay una interpretación musical totalmente descontextualizada y que a la vez se le pide al instrumentista que se “controle”; se evidencia entonces, una dualidad entre gozo y control. El contexto en el que se graba implica además una serie de problemas no solamente en la actitud sino

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

también problemas técnicos musicales. Veamos una conversación que registré en mi cuaderno de campo y que me hizo entender lo que la base significaba para los percusionistas (el conguero y el bombero).

- Fredy Colorado: ¿Están grabando con máquina otra vez? Eso es muy bravo, muy frío. Todo contadito. ¿Cómo puede uno meterse su viaje? ¿Toca grabar así?
- Maky López: Si. ¿Y el sabor?
- Fredy Colorado: El mambo es así... lo lleva a uno a imaginarse cosas. El problema de meter la percusión primero... es que no lleva el viaje.
- Maky López: Es como las semillas en el currulao.

Finalmente la solución ante los sentimientos expresados por los percusionistas durante sus grabaciones, fue hacer una base con la mayor cantidad de percusión posible para que los instrumentos melódicos grabaran primero y así, posteriormente, grabar sobre esa misma base, los instrumentos de percusión. De esta manera, se obtuvo una mayor posibilidad de libertad e improvisación; o como ellos dirían, más “afínque” y mayor “sabor”. Sin embargo, es importante tener en cuenta que cuando se busca hacer un producto musical comercial, el grado de libertad tanto para los instrumentos melódicos como para los de percusión, es mucho menor que en otro tipo de escenas musicales.

Desde 1910, la invención de la grabación le ha dado a los músicos la posibilidad de jugar con el tiempo y manipular cada hecho musical; de esta manera, casi siempre el resultado final de las grabaciones en una superposición de acontecimientos sonoros que ocurren en tiempos distintos. En *Bahía* la idea del tempo perfecto y la interpretación totalmente limpia, interviene en todo momento. De esta manera es muy probable que lo que se obtiene como producto final, sea el resultado de un conjunto de recortes temporales, es decir, la consecuencia de varios hechos musicales que no tienen una secuencia entre sí. Durante la producción generalmente no existe comunicación entre los músicos. De esta manera, el que graba no tiene la posibilidad de establecer contacto con sus compañeros; tanto con los que registraron su interpretación antes que él, como con los que intervendrán en la canción posteriormente.

“El ponche” es como se le llama a la facultad que tiene el técnico de sonido de grabar o no grabar sobre una grabación ya hecha. Es la intervención de un acto presente sobre algo que ya pasó. En esto consiste básicamente el trabajo del ingeniero en la grabación. Como hemos visto, la música de *Bahía* debe cumplir con unos parámetros específicos que se configuran desde su condición de música tradicional, docta y comercial. A partir de tales criterios, un hecho musical debe o no repetirse y, dos hechos musicales deben o no mezclarse, en función de las características que se espera que tenga el producto final.

La posibilidad de superponer dos hechos musicales que no ocurren simultáneamente, pone en evidencia los patrones de exigencia con los cuales se espera cumplir. Esto es muy interesante porque además ocurre tanto con las voces como con los instrumentos; además éstos deben responder con una especie de modelo que, por lo general es reformado constantemente dependiendo del grado de capacidad de percepción del director, el intérprete y los ingenieros de sonido -quienes nunca oirán lo mismo y mucho menos cuando el cansancio es implacable-.

La tecnología en los estudio de grabación, da entonces la posibilidad de crear un tiempo ficticio, sonidos que se construyen poco a poco y que no ocurren simultáneamente. Sonidos que se piensan, se miden y se juzgan permanentemente desde patrones que en el caso de *Bahía* responden por lo general a diferentes culturas musicales.

En el estudio no hay interacción y convivencia. No hay, como en el ensayo, un diálogo abierto entre instrumentos e instrumentistas. En la producción discográfica existe -al igual que en el tiempo y en el

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

espacio-, un diálogo ficticio que ha sido previamente diseñado. El orden de los sonidos es indispensable; se crea una metodología específica y hay una conciencia permanente de que algo se está construyendo, algo fue previamente pensado en una mente creadora e individual. En el ensayo por el contrario, se vive el caos, la experimentación, las nuevas propuestas. Se construye la idea musical en el desorden, el chiste y la interacción permanente de todos los músicos desde la improvisación.

La hora de grabar las voces es definitivamente tensionante. Son muchas las condiciones que deben cumplir los cantantes, ya que existe una diferencia entre la intencionalidad y la gracia que se le pone a la voz, y las pautas rítmicas, melódicas y tonales a las que debe responder una canción. Un cantante puede por ejemplo interpretar una canción con todas las exigencias técnicas y musicales, pero no tener la gracia que caracteriza las voces del Litoral, o viceversa. Así, los cantantes deben repetir varias veces las piezas musicales, hasta cumplir con todos los requisitos del nuevo trabajo discográfico.

Es paradójico que desde ese orden riguroso que se experimenta en el proceso de producción de un disco, se esté haciendo todo lo posible por crear música que incite al desorden, el baile y la espontaneidad. Candelario habla específicamente de la creación de un ambiente. Se está pensando por lo tanto en la recepción de cada hecho sonoro que ocurre en el estudio de grabación. Cada propuesta musical debe ser entendida por el público de alguna manera. Así, durante la grabación de todas las canciones, la referencia al baile es permanente. Todos los temas, deben obedecer a una estructura y una duración determinadas para que la gente se sienta invitada al baile y la “gozadera”. En este sentido, algunos motivos musicales deben repetirse más que otros y en las canciones de *Bahía* como en la tradición del Pacífico, el canto responsorial es fundamental, para hacer de la canción un vínculo de participación común entre la gente.

Las formas de percibir los sonidos como vimos en el segundo capítulo, varían de una cultura a otra; sin embargo, dos personas de un mismo grupo social y cultural no entienden los sonidos de la misma manera. En el estudio de grabación las discusiones que se establecen sobre las intervenciones de las voces e instrumentos, ponen en evidencia los distintos grados de percepción que existen entre las personas. Sin embargo estos niveles son evidentemente mucho más marcados cuando la condición étnica y cultural varía. En un grupo como *Bahía* que mezcla estilos transculturalmente, es interesante ver cómo es entendida la música desde todos los que la crean, la interpretan o simplemente la oyen.

El repertorio de *Bahía* puede entonces percibirse de muchas formas aun cuando exista una clara intención y se pretenda “construir un ambiente” por medio de este. Además, este repertorio es muy variado y en sus letras podemos ver una especie de giro dentro de la temática y la forma tradicional de las canciones del litoral.

Repertorio de *Bahía*³¹

A continuación haremos un breve análisis de las canciones de este trabajo discográfico de *Bahía*; veremos su estructura y los elementos fundamentales que participan en cada una de ellas.

1. Cantaré

Esta canción es un currulao, y por lo tanto, es la canción que representa con mayor fidelidad el repertorio tradicional guapireño. Es una composición de Candelario González y su letra habla de las adversidades que puede atravesar la música tradicional del Litoral y la importancia de seguir cantando y de darle valor a

³¹ Los textos y el análisis de la estructura de las canciones se encuentran en el anexo.

esta riqueza musical, a la cultura y a los territorios del Pacífico en general. La característica principal de esta canción es el aire tradicional de su introducción que posteriormente se va entrelazando con nuevos elementos musicales como los saxos, las trompetas, el trombón y la batería, y finalmente termina en un solo de guitarra que le da un aire rockero al desenlace de la canción.

2. El nalgatorio

Esta canción es un son guapiño que representa un tipo de canción relativamente nuevo y autóctono de esta región del litoral. Se caracteriza por tener la estructura del son montuno y por tener estrofas mucho más largas que las estrofas características del repertorio tradicional de Guapi. Es una composición de Hernando Góngora (médico de Guapi), la cual se popularizó desde hace pocos años en Guapi como una canción picaresca para cantar y molestar a las mujeres en las reuniones sociales. Esta canción fue en algún momento un problema para Candelario, ya que no sabía si era conveniente incorporarla al repertorio de la producción; sin embargo la gran aceptación y popularización de esta canción en el Festival Petronio Álvarez hizo que se convenciera de que tal vez esta canción podría ser el tema más poderoso para lograr la popularización de *Bahía* ante el público caleño y del Litoral. El nalgatorio se caracteriza por la estructura responsorial entre voces y vientos, el protagonismo del piano, el carácter libre de la percusión, y por tener mensajes y “códigos secretos” para la gente conocida, que el público en general no entiende.

3. Esa Muchacha

Esta canción es una fusión entre aguabajo y son. Ella es una combinación entre creación, inspiración, improvisación y sencillez. El elemento más importante en esta canción son las largas frases de los vientos y el piano que están muy cerca del latin jazz y la estructura pregunta- respuesta entre voz principal y vientos. Es un tema de Candelario González y es realmente un ejemplo de la interacción entre un género clásico chocoano y frases típicas de la herencia musical antillana. Su temática es muy sencilla y comercial: es la típica canción de amor, tema predilecto para escenarios populares como discotecas y emisoras.

4. La gallina coquetona

Esta canción es un tamborito, género chocoano que también se encuentra en algunas zonas de Panamá y que fue descubierto desde hace muy poco tiempo por las orquestas urbanas del Pacífico. *La gallina coquetona* es una canción tradicional que fue escuchada por Candelario González en la compilación de música tradicional colombiana que dirigió Egberto Bermúdez, titulada *Expedición Humana*³². Este tema es la transformación de la canción tradicional con el fin de lograr una propuesta sencilla y comercial por su carácterailable y su diálogo con géneros como el rock, el rap y la salsa.

5. La puntica

Esta canción es una mezcla entre abozao y juga. Zully Murillo -compositora chocoana- buscó darle a esta canción un aire picaresco y sensual con el doble sentido de su letra; característica que es muy común en las canciones chocoanas. Lo interesante en este tema es la fusión que hace entre estos dos aires musicales ya que el abozao es de la tradición de chirimía y la juga es un aire típico del repertorio de marimba. Vemos entonces que Candelario González en esta canción, logra hacer una síntesis entre la alegría de la canción chocoana y, el encanto de la marimba y los tambores del sur del Litoral. Sin embargo, por el

³² *Itinerario Musical por Colombia*. Expedición Humana. Egberto Bermúdez (Dirección musical) Bogotá: Fvndación de Mvsica Colombiana. Grabación hecha en Nuquí, Chocó, 1991.

carácter comercial que se busca en esta canción, los vientos y el teclado ocupan un lugar privilegiado, pero no por esto deja de haber un fuerte aire de jazz, en los vientos y en la guitarra.

6. La mina

Este bunde tradicional chocoano, es la única canción de esta producción que tiene una fuerte carga de reivindicación étnica. La mina hace referencia a la esclavitud y las diferencias entre blancos y negros; sin embargo, es posible que esta canción haya sido escogida por *Bahía* por razones estéticas y musicales, más que éticas o políticas. Musicalmente esta pieza es un tranquilo arreglo protagonizado por la marimba, en donde encontramos dos cortes con aire de jazz: un solo de saxo y un solo de guitarra. Seguimos encontrando al igual que en las demás canciones un formato pregunta- respuesta entre los vientos y la voz principal.

7. Salandar

Este tema es una fusión de salsa y andarele (aire musical autóctono del litoral Pacífico ecuatoriano), y es una composición de Candelario González en la que adapta coplas de repertorio tradicional del Litoral. Su letra es también de corte picaresco, haciendo una burla entre el amor de un hombre y una mujer. Este tema busca hacer un arreglo sencillo y fácil de bailar por su fusión con la salsa. En él vemos una síntesis entre la guitarra, el piano y la marimba, logrando además una clara mezcla entre los principales elementos de la salsa – solos de trompeta, trombón, saxos y piano- con la base del conjunto de marimba tradicional.

8. Vientos de nochebuena

Esta es una composición instrumental de Candelario González en donde con un aire de currulao, logra fundir elementos musicales del bambuco del interior de Colombia con los tambores –bombo y cununo-, las semillas –guasá- y la marimba. En medio de un diálogo entre la marimba y los demás instrumentos, con esta composición instrumental Candelario logra reunir los elementos que más lo caracterizan en sus composiciones: sutileza de la guitarra y el piano en diálogo con la marimba, corte hecho por los vientos, sólo de saxo con aire de jazz, y una contundente presencia de la percusión tradicional.

El repertorio de este C.D. tiene claramente un equilibrio entre la música tradicional y la comercial, entre la música chocona y la del sur y, finalmente entre textos propios o de nuevos compositores y textos del repertorio autóctono de la región. La temática es también muy variada, vemos por ejemplo que “cantaré” le canta al Pacífico y exalta su cultura tradicional, “la mina” por su parte es la única canción de reivindicación social y étnica, “salandar” es un conjunto de coplas regionales; y el resto de las canciones tienen un corte mucho más comercial, con textos sencillos. Finalmente “vientos de nochebuena”, al ser una canción instrumental, busca entre otras cosas ilustrar el virtuosismo musical de los intérpretes de *Bahía*.

El repertorio de *Bahía* tuvo un cambio rotundo con respecto a la temática y elementos musicales del primer trabajo discográfico. “Con el corazón cerca de las raíces” -producción con la que se da a conocer el carácter musical del grupo, en medio de la fluidez de sus arreglos entre elementos musicales autóctonos, con elementos de la música caribeña, el jazz y el rap-, tiene un corte mucho más tradicional y sus canciones buscan una reivindicación cultural y regional. Así, las letras de este primer trabajo hablan de los ríos, el mar, la selva, los instrumentos de la música tradicional y, de lugares y costumbres concretas del Pacífico colombiano. Por su parte, “Cantaré” se desprende de este corte tradicional y reivindicativo para proponer temas mucho más cotidianos y sencillos, y con la capacidad de identificar a una mayor parte de la población, trascendiendo al público regional.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Como hemos visto, en esta nueva producción, *Bahía* busca ante todo, lograr un alto nivel de creación musical mediante la mezcla entre géneros dentro de un repertorio equilibrado, en el que encontramos cortes de tipo “comercial”, temas “tradicionales” y, otras piezas musicales que podríamos considerar canchines de tipo reivindicativo étnico, racial o cultural. Y Finalmente, en “vientos de nochebuena” encontramos un tema que lejos de ser comercial, manifiesta el nivel de creatividad, fusión, síntesis y adaptación de este grupo de músicos profesionales.

Musicalmente encontramos también nuevos elementos que transforman el carácter de *Bahía*. La guitarra es uno de ellos, y es además una de las protagonistas, desplazando un poco al piano que fue después de la marimba, el instrumento melódico más importante de la primera producción. En el bajo, vemos un formato más libre que demuestra un alto grado de improvisación y experimentación en su constante negociación con las bajas frecuencias del bombo. Vemos también un mayor número de vientos: se suman el trombón y el saxo soprano como instrumentos libres y permanentes; además, el trombón y la trompeta tienen una mayor participación. Finalmente, la marimba cede su espacio a nuevos arreglos que son por lo general interpretados por la guitarra eléctrica: la presentación del nuevo disco dice mucho al respecto; en realidad, la marimba ya no es el instrumento principal.

La comparación entre los folletos con los que se presentan los dos C.D s. es el mejor ejemplo para ilustrar la transformación musical de *Bahía*. “Con el corazón cerca de las raíces” se presenta con una foto de todos los músicos alrededor de la marimba. La parte trasera es la imagen de dos cununos, dos bombos, dos guasás y una marimba, y al fondo, el río Guapi. En el interior de su carátula hay un texto de Candelario de tipo “cultural” y reivindicativo, junto con una foto suya tocando una marimba; y en la siguiente imagen, vemos a los músicos en ensayo, con los demás instrumentos: teclado, saxo, bajo y batería. De esta manera, nos encontramos frente a una presentación que busca exaltar los elementos tradicionales y proyectarse ante un público que más que ver en esta producción un trabajo de tipo comercial, ve la exaltación del carácter autóctono de este grupo musical.

“Cantaré” tiene otro tipo de presentación. Con un diseño que resalta una serie de pinturas de colores vivos sobre un fondo negro, este trabajo parece olvidarse un poco de la marimba y los tambores. Al interior del folleto, encontramos una serie de pequeños cuadros que muestran cuerpos humanos –al parecer de gente negra- que se entrelazan entre sí, en un fuerte contraste de rojos, azules, verdes y amarillos. En medio de esta serie de pinturas, encontramos dos pequeñas fotos en donde en una de ellas, aparecen Candelario y el ingeniero de sonido frente a la consola, y Santiago (el guitarrista), con su guitarra eléctrica al fondo. En la siguiente foto de la serie, esta Candelario con su marimba –un poco escondida- y de nuevo Santiago con una guitarra acústica. Estas imágenes conforman una franja que separa la letra de las canciones. Las otras dos caras del folleto –es decir, la imágenes externas- son la presentación del orden de las canciones con una foto de Candelario tocando saxo alto -vemos entonces el saxo como una especie de protagonista-, y la otra imagen es la foto de todos los integrantes de *Bahía* con un cununo, un trombón, un saxo alto, una trompeta, un bajo y una guitarra eléctrica.

Las imágenes que describimos, muestran claramente un cambio en la forma en que *Bahía* se muestra a su público. A diferencia de “Con el corazón cerca de las raíces”, en la segunda producción todos los instrumentos son importantes y no hay una exaltación de los instrumentos tradicionales, las selvas y los ríos. Por otra parte, encontramos que no hay un texto en donde se sustente por medio de ideas de reivindicación cultural este trabajo; este texto, es sustituido por unos cortos agradecimientos, y al final por un corto párrafo en el que vemos que hay un reconocimiento a la herencia de la música tradicional y,

al mismo tiempo un llamado al público y los medios de comunicación para que este trabajo sea difundido³³.

Finalmente, lo importante al analizar el repertorio de *Bahía* y ver el proceso del primer trabajo discográfico al segundo, es entender que no existe un “camino bueno” o un “camino malo” para hacer música tradicional o música de fusión. Simplemente existen diferentes discursos –unos más sencillos que otros- para sustentar el trabajo musical. *Bahía* en su segunda producción decidió que su música se justificara a sí misma; así, no fueron necesarios los discursos de reivindicación étnica, racial o cultural, para posicionarse dentro de un mercado que le permitirá continuar con una labor creativa en su quehacer y perfeccionamiento musical.

***Bahía* en concierto**

Otro de los escenarios musicales que hacen parte de este trabajo de campo es el concierto público. Como hemos visto, la idea de mostrarse hacia un público que es ajeno a lo que pasa dentro de la canción, es una concepción moderna y lejana al contexto tradicional en el que se interpretaban y en algunas ocasiones, todavía se interpretan las canciones autóctonas del Litoral. Dentro de la función social que los grupos instrumentales del Pacífico han cumplido tradicionalmente, no existe la noción de público como se entiende en la puesta en escena de la música occidental. En los pueblos del Pacífico no necesariamente hay una estructura rígida en la participación de los músicos. Es decir, puede que estos grupos estén integrados de una forma concreta, para ciertas presentaciones y actividades; pero cuando los conjuntos se encuentran en su contexto tradicional, es común ver que cualquier persona capaz de cumplir con los requerimientos musicales, puede participar.

En la proyección pública de *Bahía* todo gesto está anteriormente previsto y programado. Vemos además el reflejo de una herencia caribeña en la teatralización del repertorio por parte de los intérpretes. En concierto, la fuerza de la escenificación está concentrada en los cantantes. Ellos con sus gestos y baile, acaparan la atención del público representando las canciones e intercambiando pasos de baile llamativos, los cuales pueden ser típicos del litoral, o coreografías más sencillas para la gente, como salsa, rock y rap.

Los instrumentos por su parte también mantienen un papel muy importante dentro del espacio escénico. Como mencionamos, los patrones del concierto al estilo salsero, son muy fuertes en el grupo; por lo tanto, en el escenario siguen por lo general las pautas de comportamiento de sus grandes ídolos: Willie Colon, Ruben Blades, Los Van Van de Cuba, etc. Por otra parte, hay un reconocimiento al talento individual, es decir, se muestra al intérprete dándole espacio para que improvise y haga su solo. Esta característica también se puede encontrar en el grupo de marimba o en el de chirimía, pero en el caso del grupo de marimba, la actitud hacia el talento es otra. En el tercer capítulo vimos que más que la exaltación de un talento individual, se reconoce la fuerza y la resistencia de los músicos frente a su instrumento de percusión. Y el marimbero es un personaje aparte, que merece respeto no solamente por el prestigio que ha obtenido en la comunidad por su talento musical, sino también por lo que éste representa socialmente.

El concierto público es un espacio en el que el grupo puede proyectarse de diferentes formas ya que no todos los espectadores son iguales. Pero hay elementos fijos que se irradian en todos los conciertos. La sensualidad es uno de ellos. El cantante y la cantante proyectan con sus gestos y su baile cierta picardía, y

³³ En el anexo 2 se encontrarán los dos textos de Candelario González en sus dos producciones. Sería interesante analizar la diferencia que existe en cada uno de ellos y de qué manera reflejan o no, el contenido musical de estas propuestas musicales.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

sus movimientos están dirigidos a seducir al público. En la primera producción discográfica los cantantes eran dos hombres. Ahora es un hombre y una mujer. Esto también hace parte de una estrategia importante en la imagen que se quiere proyectar del grupo, sobre todo en los conciertos, ya que la intervención de Ana (la mujer) es principalmente responderle a Máximo, quien siempre ha sido la voz principal.

La búsqueda de una nueva imagen es entonces otra de las estrategias de *Bahía* para proyectarse como un grupo comercial. Ana es la típica mulata caleña, sensual, alegre, con mucho ritmo para bailar. Su voz, como vimos, no es la de una cantadora del Pacífico, es la de una cantante. En este sentido, *Bahía* cambia una de las características fundamentales del conjunto tradicional, y busca ser representado por una voz salsera, que además ayudará a proyectar una nueva imagen del grupo, más cercana a las exigencias de la industria discográfica.

***Bahía* y su relación con el Estado**

La mayoría de los espacios públicos para el reconocimiento y la proyección del grupo, no se han abierto precisamente desde la industria privada. En medio de la crisis económica que ha enfrentado Cali en la última década, el grupo ha encontrado apoyo en el Centro Cultural de Cali con conciertos y otro tipo de actividades que se promueven desde el Centro Cultural de Cali y el Ministerio de Cultura. Gracias a éste último, *Bahía* ha podido viajar y proyectarse por fuera del país en eventos como Expo Sevilla en 1998 y Expo Hannover en el 2000.

Gran parte del enorme reconocimiento y popularidad que tiene el grupo se debe al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, creado en 1997 por el Centro Cultural del Distrito. Este festival, cuyo objeto es reunir a las agrupaciones que interpretan música del Pacífico en versión libre o de chirimía y marimba, ha sido un escenario fundamental en el desarrollo y fortalecimiento de *Bahía* como agrupación, ya que haber ganado el festival dos veces consecutivas, le permitió al grupo grabar su primer disco y obtener una gran popularidad tanto en el Litoral como dentro del público caleño.

Lo que se denomina “políticas culturales” en el caso de *Bahía* se traduce únicamente en los espacios que se impulsan nacionalmente desde el Ministerio, regionalmente desde la Gobernación del Valle del Cauca o del Cauca, y localmente desde el Centro Cultural de Cali. Sin embargo, estos espacios se generan a partir de las necesidades y la iniciativa de los mismos músicos locales y del patrocinio de muchas empresas privadas. Por esta razón, la relación de *Bahía* con el Estado se traduce en una logística e intermediación organizada por éste para perpetuar los espacios de manifestación artística local, regional y nacional.

El Festival Petronio Álvarez, se ha convertido en un espacio fundamental para la proyección de la música del Pacífico nacional e internacionalmente. Por otra parte, se ha institucionalizado como un espacio que vincula a los músicos e incentiva su creación. Desde el año en que fue creado el festival, el repertorio ha aumentado enormemente bajo la política de llegar al escenario con al menos una canción inédita. Esto ha hecho que los músicos de esta región y de otras regiones de Colombia, se acerquen a la tradición musical del Litoral y busquen nuevas estructuras y elementos sonoros para enriquecerla.

Evidentemente, con el festival hay elementos sociales, contextuales y musicales que se sacrifican. La música de marimba por ejemplo, los arrullos y los cantos de boga, entre otros, pierden su encanto fuera de contexto. Muchas relaciones interpersonales se fragmentan en los pueblos debido a muchos intereses políticos que esconde el Festival. En Guapi por ejemplo, la mayoría de los músicos rechazan la gestión de la Casa de la Cultura. Además el festival no cuenta con la asistencia de muchas de esas “eminencias” que

son reconocidos en el pueblo y que durante toda una vida se han ganado ese prestigio, asistiendo a eventos en los que la música cumple una función, que trasciende el entretenimiento.

Sin embargo, al poner sobre la mesa todos estos problemas que pueden surgir con el Festival, no planteamos este evento como un atento a la cultura musical, o como algo que busca la riqueza de unos pocos a costa de muchos y, a costa de la tradición. Planteamos estos problemas porque son situaciones que se vieron en Guapi y que probablemente hacen parte de todo intento de burocratización de la cultura en cualquier parte del mundo. Además, de no ser por esto, la música se hallaría tal vez, más muerta que viva, a pesar de su descontextualización.

***Bahía* y el mercado musical**

El contexto de la industria cultural que rodea a *Bahía* es primordial para entender por qué su música, de un lado, ha sido acogida por cierto tipo de espectadores, y al mismo tiempo, ha significado una ruptura dentro de la ciudad en la cual se desenvuelve. Cali se caracteriza por ser una de las ciudades colombianas con mayor movimiento en el panorama del mercado discográfico:

En contraste con las orquestas de salsa que florecieron en Nueva York, San Juan y Caracas, en Cali la música en vivo permaneció en la sombra durante los 60 y 70. Debido a la importancia de los discos como objetos culturales cosmopolitas, los caleños entregaron sus energías creativas al baile con los discos de salsa, por encima del aprendizaje instrumental de esos sonidos. Los bailes de barrio fueron ampliados con la apertura de varios clubes nocturnos o griles (Waxer, 2000:4).

Como lo expresa Waxer (2000:3), en Cali la música grabada ha tenido un papel fundamental dentro del establecimiento de la salsa y sus raíces antillanas como el estilo principal de la ciudad. Tal fenómeno tomó gran fuerza desde los años cincuenta. Así, los discos se hicieron más importantes que los conciertos de los músicos locales; por esta razón, las empresas discográficas son un foco fundamental dentro de la tradición musical caleña. De esta manera, Cali ha formado grupos como Niche y Guayacán, grupos que, por lo demás, están integrados en su mayoría por músicos del Chocó y del Pacífico en general.

Bahía representa una ruptura dentro del proceso que usualmente han seguido los músicos del Pacífico dentro de la ciudad, el cual ha sido participar en la gran industria de las orquestas de salsa. Este grupo, plantea la posibilidad de reproducir el repertorio autóctono, como parte de esta gran empresa cultural. Sin embargo, aún cuando *Bahía* rompe con muchas tendencias de la industria cultural caleña, al mismo tiempo su repertorio y la forma en que se proyecta, debe entrar a negociar con las expectativas de un público urbano, acostumbrado a los modos de comunicación de las orquestas de salsa, en la música y en el escenario. Tales estrategias se traducen en formas musicales que oscilan entre la tradición, la academia y la música popular; y en formas de proyección similares a las de las orquestas tradicionales de la ciudad.

Bahía es un grupo, entre muchos otros, que tras la descontextualización de la música del Pacífico - al llevarla a la ciudad, el escenario y el estudio de grabación-, y con los nuevos cambios de estilo y estructura sobre la misma (basados en la música popular), ha permitido la supervivencia de un importante repertorio y ha fomentado un interés desmedido por parte de otros músicos en las grandes ciudades de Colombia. En este creciente fenómeno el mercado y los medios de comunicación han jugado un papel fundamental.

El nuevo trabajo de *Bahía* al contener un enfoque más comercial, no se ha olvidado del potencial de los aires y estilos del Litoral, y cada vez más su público profesional e intelectual, se siente acogido por las nuevas propuestas. Esto demuestra que las fronteras entre categorías como música “comercial”, “docta”, “folclórica”, “cultura” y “popular”, han sido creadas por teóricos que olvidan que todos esos “mundos musicales” se alimentan entre sí y son plenamente interdependientes en la historia de la música antigua y contemporánea (Bermúdez, 1985:31; Grebe,1976:9).

***Bahía* y el saber especializado occidental**

Las categorías en los estilos musicales: música “académica”, “folklórica”, “popular”, “comercial”, “tradicional”, etc., como hemos visto, son realmente el resultado de una arbitraria taxonomía. Por lo tanto, es necesario entender que los límites entre éstas son bastante complejos, en la medida en que unas con otras comparten permanentemente elementos tanto musicales como contextuales.

Lo mismo ocurre con los músicos; éstos aparentemente están afiliados a un estilo o un “mundo” musical determinado, pero en realidad su formación es mucho más compleja. De esta manera –como ocurre en *Bahía*– podemos encontrar músicos que se han preparado en escuelas, universidades o conservatorios, con la llamada “música académica”, pero utilizan sus conocimientos para interpretar “música comercial” la cual dentro de la mentalidad de muchos, es música simple y poco elaborada. Lo mismo puede ocurrir con un caso contrario; podemos encontrar músicos empíricos, que interpretan música tradicional, dictando clases y talleres en conservatorios y universidades.

Bahía está integrado por músicos con diferentes niveles de formación técnica. Muchos de ellos han obtenido su conocimiento en el Conservatorio de Bellas Artes y en el departamento de música de la Universidad del Valle. Esta situación señala la existencia de intereses y prioridades diferentes entre los músicos. Todos ellos son profesionales de la música y lo que buscan realmente es sobrevivir gracias a ella. Sin embargo la formación que cada uno de ellos ha recibido, se ve en el énfasis estilístico que le dan a cada canción. Encontramos además, que independientemente de la formación que pueda tener cada músico y el grado de profesionalización, siempre está presente su condición tanto étnica como cultural.

Los saberes especializados occidentales se encuentran generalmente vinculados con la experiencia letrada, que en este caso, más que la existencia de una serie de estudios y discursos escritos sobre la música del litoral o la música comercial – los cuales existen, aunque en muy corta medida–, se trata del manejo de técnicas occidentales plasmadas en las partituras. Como se explicó anteriormente, en el grupo hay instrumentos tradicionales de la costa pacífica e instrumentos occidentales. Los primeros han sido adaptados para poder interactuar con los otros instrumentos dentro de un patrón que podríamos llamar “convencional”. La marimba por ejemplo, ha sido construida de acuerdo a la tonalidad de la escala cromática (Miñana, 1990:1-18). De esta manera, ésta trabaja con acordes compatibles con la música comercial e internacional.

Las partituras son las mediadoras de casi todos los sonidos que se piensan y se ejecutan en las canciones de *Bahía*. Esto por lo tanto influye notablemente en la exigencia dentro del nivel de profesionalización de los músicos y también en el grado de espontaneidad que puede haber dentro de los escenarios musicales en los que se desenvuelve el grupo. Finalmente, ésta es la propiedad que identifica a *Bahía* con relación a cualquier otro grupo del Pacífico. No se trata de que sea un conjunto con músicos profesionales; de hecho, los músicos en la sociedad tradicional a pesar de no tener estudios en academias y conservatorios, son músicos profesionales. Lo que caracteriza a quienes participan en el trabajo de *Bahía*, es el manejo técnico y teórico, y la preparación dentro de un estilo musical, que conjugando los valores tradicionales de la

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

música de marimba, busca producir un estilo capaz de seguir los parámetros de la “buena música” antillana, y al mismo tiempo cumplir con los requisitos para ser una música comercial y popular.

La partitura, es decir, la experiencia de lo musical en lo escrito; es parte de una exigencia eminentemente técnica que ubica todo aquello que se reproduce musicalmente, dentro de nuevos referentes. En este sentido, lo escrito legitima la participación de la experiencia musical tradicional, dentro de otros escenarios, como la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes. Sin embargo este no es un fenómeno nuevo. Desde las primeras décadas del siglo XX, el discurso nacionalista y regionalista intervino en el arte y especialmente en la música (Duque, 1993:224-234).

Vemos entonces que la formación técnica occidental, es decir, la llamada formación académica, se ha complementado siempre con la música tradicional y la popular, ya sea inconscientemente o como respuesta a un discurso alterno o hegemónico. Por otra parte, la música tradicional y popular es abierta y flexible, en la medida en que incluye composiciones que provienen de la academia. Esta misma flexibilidad la tienen los músicos profesionales; quienes desde una posición práctica y ecléctica se forman en un estilo u otro con el simple interés de aprender, formarse y poder vivir de la música que se consume según las exigencias de cada grupo social y cada contexto (Bermúdez, 1999:8-10).

Bahía en la ciudad

El papel de los músicos en la ciudad, es uno de los componentes que nos interesan en esta investigación. Como veremos en el próximo capítulo, para los músicos provenientes del Pacífico, la música ha sido en cierta forma un vehículo de integración con Cali. Esta ciudad es considerada “la capital de la salsa” en Colombia. Por esta razón, en ella se le da gran importancia al consumo de música desde la industria discográfica, los medios de comunicación y la presentación de conciertos.

Los músicos del Pacífico, especialmente los chocoanos, han intervenido notablemente en la escena salsera caleña. Músicos como Jairo Varela con *Niche* y Alexis Lozano con *Guayacán*, marcaron la historia de la salsa en Cali e hicieron escuela con estas dos orquestas. Estos dos directores chocoanos supieron romper con la tradición caleña de consumir sólo música extranjera, y abrieron mercado para muchas orquestas locales en las que sin duda, la participación de músicos del Pacífico fue importante.

La música ha sido desde la esclavitud un oficio notable en los negros³⁴ y por esto mismo, un mecanismo de inserción de éstos en la sociedad blanca y mestiza. Cali ha cambiado en los últimos años, y cada vez hay más personas del Pacífico que llegan como desplazados o buscando estudio y oportunidades de trabajo. Sin embargo, Cali sigue pensándose como una ciudad mestiza y en este sentido, la música es un oficio que ofrece reconocimiento y un rápida inserción dentro de varios grupos y clases sociales en la ciudad³⁵.

Con el Festival Petronio Álvarez, la música y los músicos del Pacífico han incentivado su participación en los eventos y espacios públicos caleños. Sin embargo desde mucho antes de este festival, *Bahía* ya contaba con un amplio reconocimiento y ya había participado en montajes de música tradicional con la

³⁴ Bermúdez Egberto, Notas de clase. *Cátedra Música y Cultura*. Departamento de música. Universidad Nacional de Colombia, 2001.

³⁵ Este planteamiento hace parte de un proyecto de investigación del Departamento de Sociología de la Universidad del Valle y el proyecto Orstom- Cidse dirigido por Fernando Urrea. Tuve la oportunidad de participar en este proyecto durante los meses de febrero y marzo, investigando sobre el tema del consumo cultural en las poblaciones negras en Cali.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Orquesta Sinfónica. Es interesante ver cómo los espacios en los que participa *Bahía*, es decir los contextos que lo rodean son también bastante diversos. Ha llegado a participar en eventos totalmente populares como los organizados en la feria de Cali y por otra parte, ha participado –no pocas veces- en escenarios tan reconocidos como el teatro municipal y el Jorge Isaac en Cali, y el Municipal en Bogotá, sin mencionar la participación en Festivales y Ferias europeas, norteamericanas y latinoamericanas.

Vemos entonces que dentro de los públicos: intelectual, profesional, popular, de élite, político etc., también existe una gran flexibilidad por parte de los músicos. Y más paradigmático resulta ver que son los contratos en sitios populares, los más apetecidos por el grupo, ya que el pago es inmediato mientras que por lo general los conciertos que son dirigidos hacia un grupo intelectual o hacia la élite, son frecuentemente mediados por entidades estatales que frecuentemente se demoran en pagar. Y como ya hemos mencionado, al grupo le interesa, más que defender un discurso concreto frente a ciertas élites intelectuales, vivir de su música y poder mantener a sus familias a partir de su oficio.

En la ciudad existen espacios concretos para la música y los músicos del Pacífico. Los lugares más significativos para ellos son la Cevichería Guapi y algunas discotecas, en donde la más sobresaliente es Borincuba. La Cevichería Guapi es un importante espacio los domingos, ya que allí por lo general se encuentran los guapireños y hay conciertos de boleros, salsa, currulao y abozao. Por su parte Borincuba es muy importante para todos los paisanos los jueves por la noche. Allí se organizan conciertos abiertos en donde los músicos más reconocidos y con mayor prestigio, de todo el litoral o de Cali, intercambian conocimientos y organizan una especie de “jam” en la que cada uno debe demostrar su capacidad de improvisación.

La distribución de estos músicos en la ciudad, sus encuentros y desencuentros, implica una geografía especial en donde el paisanaje y la música se convierten en elementos fundamentales para caracterizar cada lugar y los vínculos que unen a los músicos con el espacio urbano (ver Wade, 1997).

***Bahía* y su contexto social**

Un día me dirigía a un concierto de *Bahía* y cogí un taxi. El taxista tenía en su radio un programa de “salsa dura”; en éste, programan a los ídolos de la salsa cubana o puertorriqueña y como es tradicional en Cali, aumentan considerablemente la velocidad de las canciones. Yo estaba muy contenta con esta música cuando el taxista interrumpió mi concentración y cambiando la emisora me pidió disculpas por sintonizar “música de negros” siendo yo una “niña decente”. Esto me impactó muchísimo y me hizo ver que el racismo es mucho más fuerte de lo que yo pensaba. Además entendí que detrás de todo esto, existe también en los gustos musicales, una supuesta distinción de clase.

La música entonces, esta ligada a una serie de connotaciones culturales, étnicas, raciales y de clase que se construyen socialmente y que hacen que ésta tenga la facultad de crear espacios específicos dentro de un grupo social. En *Bahía* estos espacios se ven internamente. En efecto, la interpretación de ciertos estilos musicales en los ensayos o en cualquier espacio de convivencia entre los músicos, determina lugares comunes entre ellos. Por ejemplo el espacio de jazz, es un punto de encuentro clave para sólo algunos de los que entienden y comparten este estilo musical. A otros músicos les gusta improvisar con sólo percusión, creando el lugar común de los “tambores africanos”, en donde evidentemente el protagonismo es para los buenos percusionistas. Lo mismo pasa con los paisanos que se reúnen e interpretan la música de su región. Pero estos “puntos de encuentro” o “espacios musicales” no son cerrados. Es interesante ver cómo cada vez que se crea un ambiente determinado de jazz, currulao, tambores, rock, rap, etc, muchos de

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

los que no comparten ese estilo musical o no saben lo suficiente acerca de él, se acercan para aprender y comienzan a involucrarse, creando de esta manera nuevos lazos de unión y comunicación.

La influencia de los elementos étnicos y raciales en las capacidades musicales es permanentemente cuestionada. Por lo tanto, en los ensayos vemos que blancos, negros, mestizos y zambos, ponen a prueba su capacidad musical, llegando a romper muchas veces con ciertos estereotipos que califican de más o de menos capaces a unos frente a otros. Este es un comportamiento muy sutil, pero que está presente en todo momento; sobre todo cuando se trata de poner a prueba a aquellos -negros o blancos- que no provienen del Litoral, o cuando éstos, sorprenden por sus cualidades rítmicas a quienes provienen de esta región.

Al igual que en el Pacífico, los instrumentos en el grupo, y sobre todo aquellos que son de percusión, tienen una connotación muy masculina. *Bahía* fue un grupo de sólo hombres hasta hace muy poco. Cuando se estaba llevando a cabo este trabajo de campo, fue llamada la primera mujer para cantar oficialmente con el grupo. Esto cambió rápidamente las lógicas de convivencia en un grupo social con una fuerte tendencia a la participación masculina. Como vimos en páginas anteriores, el repertorio de *Bahía* y del pacífico en general, tiene un alto componente sensual; así, una mujer, es importante en la proyección de éste tanto en el escenario -con la representación de las canciones- como en el papel que tiene la voz femenina en cada una de sus canciones.

El paisanaje es otro de los elementos de socialización que sobresalen en los modos de interacción dentro del grupo. En efecto, *Bahía* y los lugares de sus ensayos y presentaciones, son puntos de encuentros para la gente del Pacífico y especialmente para los guapireños. Además, también vemos que internamente existen fuertes lazos entre los paisanos guapireños. En la producción del disco por ejemplo, algunos músicos ajenos al grupo, pero guapireños, fueron invitados a participar dentro de esta producción; este gesto, inevitablemente fortalece los lazos de paisanaje, los cuales, son realmente importantes en las grandes ciudades.

En Cali las redes de socialización entre los paisanos del Pacífico son fuertes. Como mencionamos, las personas de esta región andan muy unidos y esto marca fuertemente los modos de comportamiento. Por esto hemos hablado de un ambiente eminentemente masculino con un toque más o menos machista, una tendencia marcada a la picardía y la sensualidad, y hablamos también de la reproducción de actitudes como la muestra de hombría y capacidad en la interpretación de los tambores y en el baile. Estos entre otros, son patrones de comportamiento que fácilmente se reproducen en la medida en que existen fuertes lazos de paisanaje. De otro modo no sería así. Por esta razón, aun cuando en *Bahía* cada vez son más los caleños y cubanos que participan, hay una fuerte presencia de la gente del Pacífico, que marca las pautas dentro de las lógicas de socialización en el grupo.

Es interesante ver que cada uno de estos músicos participa o es director de su propia orquesta. Algunos de ellos vienen de importantes orquestas como Guayacán, otros participan en grupos de jazz, otros en grupos de experimentación entre jazz y música tradicional, otros tienen sus propios grupos de chirimía o marimba, etc. Por otra parte, muchos de ellos hablan de la importancia de tener sus propias orquestas y organizarse de forma independiente a *Bahía*, para “construir su propio nombre”. Vemos entonces que priman los intereses individuales. Esto hace que su grado de compromiso con la música sea cada vez mayor y que sean cada vez más dependientes de ella.

Sin embargo, estos intereses han perjudicado aparentemente al grupo en muchas ocasiones. Por ejemplo, en las giras internacionales, son muchos los músicos que no han regresado a Colombia. Esto se debe a que la situación del panorama cultural en el país es complicada y desventajosa. Así, los músicos deben buscar

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

oportunidades en otras tierras aún quedándose de ilegales; y países de Europa como Alemania y Holanda son muy abiertos a las expresiones de la cultura musical latinoamericana.

El compromiso que demanda la música en el espacio urbano, muchas veces representa una fuerte ruptura para aquellos que experimentaban el quehacer musical dentro contextos más familiares y alegres en sus pueblos y corregimientos. Las bebidas alcohólicas por ejemplo, marcan una enorme diferencia. Aunque como hemos visto, los músicos también son profesionales dentro de su ambiente tradicional, componentes como la abstinencia de bebidas alcohólicas y la incursión en nuevos espacios como los escenarios públicos, marcan fuertes diferencias que exigen otros comportamientos entre los músicos. En *Bahía* se habla frecuentemente de la necesidad de entender que el tiempo en la ciudad es diferente, es mucho más rígido, hay que cumplir horarios, llegar temprano, sin tragos ni trasnochados; y tal vez, ésta es la exigencia más difícil de acatar por parte de ciertos músicos que en contextos tradicionales están acostumbrados a que la música, el trago y la fiesta, van siempre de la mano.

La adopción de nuevos comportamientos y actitudes frente al quehacer musical reflejan una nueva disposición ante los patrones de modernización que propone Bruno Nettl (1980:13). En este sentido, tales comportamiento hacen parte de los elementos que se incorporan a la vivencia musical cuando se busca que ésta sea competitiva dentro del panorama de la música comercial e internacional.

Aunque el ambiente dentro de un grupo como *Bahía* sea diferente al de las actividades musicales en los pueblos, eso no quiere decir que en él, no haya un espacio para los chistes y al espontaneidad. Estos son un común denominador dentro del grupo, y es normal que además sean la principal herramienta dentro de la interpretación y la expresión de las canciones. El “arte de vacilar” es esencial no solamente en los ensayos sino también en escena y en el estudio de grabación. Así, la improvisación para decir cosas con mucha gracia que hagan reír a la gente y crear un ambiente familiar, es un elemento fundamental dentro de este grupo. Los mano a mano que se propician con las coplas típicas del pacífico o incluso con el rap, hacen parte de este ejercicio, sin el cual la proyección del grupo hacia su público no tendría mucho sentido.

Las formas de socialización en *Bahía* están en principio muy marcadas por la reproducción de actitudes propias del Pacífico en medio del paisanaje y los mecanismos de adaptación a las exigencias del quehacer musical como profesionales en la ciudad. Así, en medio de estos dos patrones, los músicos se desenvuelven cotidianamente manteniendo y transformando sus valores en función de las necesidades, intereses y exigencias de la sociedad actual³⁶.

Nociones y conceptos en la música de *Bahía*

Los conceptos que utilizan los músicos para referirse a situaciones concretas en la música o en contextos que tengan que ver con ella, pueden ser un punto de partida para entender desde sus propios términos, cómo perciben y entienden cada sonido y el quehacer musical que lo acompaña.

³⁶ En este sentido, vemos que como ha ocurrido siempre, los músicos, y sobre todo los que interpretan instrumentos tradicionales, participan activamente en las actividades del Ministerio de cultura y de las escuelas y universidades. Así, la “talleritis” (organización y participación permanente en talleres de enseñanza) y la “proyectitis” (diseño de proyectos para obtener fondos y legitimar su oficio como músicos tradicionales), se han convertido en dos síntomas permanentes dentro de los músicos. De esta manera, ellos han aprendido que para legitimar su participación en la ciudad como músicos y para poder vivir de esto, no basta con tocar y cantar en fiestas y actividades de personas o empresas particulares, es necesario además ofrecer sus servicios a la demanda por parte de las instituciones educativas y culturales.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

Las categorías, adjetivos, metáforas y conceptos en general que usaban los músicos durante su proceso de producción, se convirtieron en un eje fundamental dentro del trabajo de campo de esta investigación. No alcanzaría ni el espacio ni el tiempo para hablar y definir cada uno de ellos. Sin embargo examinaremos algunas de las palabras y situaciones que salieron a flote durante el proceso de grabación en el estudio.

Tal vez los parámetros conceptuales que más se manifestaron durante mi observación en estudio, fueron “lo cultural” y “lo comercial”. Es interesante la existencia de estos dos parámetros ya que buscan enmarcar una dicotomía entre aquello que le puede gustar a un público que quiere encontrar en *Bahía* un fuerte arraigo a la música tradicional, y aquello que le puede gustar a otro tipo de público mucho más numeroso y que podríamos inscribir dentro del llamado “gusto de masas” o “gusto popular”. Cuando una canción es “cultural”, es probable que no sea “comercial” ya que como se ha señalado, muchas veces la música del Pacífico sur, es bastante complicada para bailar y para interpretar. Sin embargo, Candelario, entiende estos dos conceptos, como formas musicales que no necesariamente se excluyen y dentro de los cuales es necesario encontrar un equilibrio.

Cuando una canción es definida como “comercial” o “cultural” cada arreglo y forma de interpretación de los instrumentos, debe ir de acuerdo a este parámetro. Así los efectos que acompañan la canción, deben ir en función del “ambiente” que se busca crear. Y este es otro de los conceptos fundamentales dentro de la producción de *Bahía*. El “ambiente” para ellos se crea por medio de la canción. Así por ejemplo, una canción que es “comercial”, puede arreglarse para crear un “ambiente caribeño” o “sanandresano”, aunque pertenezca al repertorio de música tradicional del Chocó. Esto es interesante ya que el “sentido”, el “concepto”- comercial o cultural- y el “ambiente” que se le quiera dar a cada canción, es un filtro para cada sonido –instrumental o vocal- que se produce.

Otros parámetros influyen en la búsqueda de perfección musical. Así por ejemplo, los sonidos en este sentido deben ser “frescos”, “imponentes”, “sutiles”, “alegres”, “arrechos”, etc. Dentro de mi trabajo de campo encontré términos que los músicos utilizan constantemente como adjetivos para referirse a los hechos musicales: “acentado”, “afincado”, “arrecho”, “caliente”, “corrinche”, “descojonado”, “encendido”, “enzorre”, “envenenado”, “gozadera”; palabras que sólo pueden ser entendidas dentro del contexto y las situaciones en las que se expresan³⁷.

Estas palabras, que son en realidad las más utilizadas por ellos, se caracterizan por tener en primer lugar un gran énfasis en la alegría, el goce, la fiesta, el chiste; y en segundo lugar, una alianza muy fuerte con connotaciones sexuales. Esta característica es permanente en los conceptos de la gente del Pacífico. El doble sentido esta siempre presente en sus conversaciones y es interesante que en la música y en los términos que se usan para referirse a ella, la connotación erótica es mucho más frecuente. La música y el baile junto con el erotismo van siempre de la mano en las conversaciones sobre escenas musicales. En el próximo capítulo veremos que esta es una característica ligada a las imágenes existentes sobre las comunidades negras.

***Bahía* y su público**

El primer capítulo explica claramente que en esta investigación no hay un interés concreto por entender cómo es la recepción de *Bahía* por parte de sus públicos. Sin embargo, como lo plantea Guillermo Sunkel, no es posible pensar en la oferta sin tener en cuenta que ella lleva incorporada las marcas esenciales de la demanda (Sunkel, 1999:XX,XI). En este sentido, es importante tener en cuenta la apropiación por parte

³⁷ Es importante revisar el glosario para entender el significado de estos términos.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

de los públicos ante el trabajo de *Bahía*, ya que inevitablemente estas formas de apropiación y consumo influyen en el producto musical.

Es importante hablar de “públicos” y no de “un público”, ya que como hemos visto, son diferentes los contextos y por consiguiente el tipo de población que consume la música de *Bahía*. Entre éstos podemos encontrar el público del Pacífico en los municipios de esta región, el público del Pacífico en las ciudades, otro público en fiestas y eventos populares en Cali, otro tipo de público que podríamos denominar de “élite” y que está relacionado con los eventos Estatales, otro muy importante que es el académico, es decir el que se ha acercado a *Bahía* más por su actividad en Academias de música, Conservatorios y universidades, y faltaría nombrar muchos más, aunque realmente son éstos los que más sobresalen y los que son percibidos por el grupo.

Cali es una ciudad con altos índices de producción y consumo musical, esto se debe a que como lo plantea Lesi Waxer, desde los 30’s y 40’s, la música grabada se convirtió en un bien simbólico esencial en la cultura caleña. La escena de baile en los clubes y griles nocturnos es todavía un símbolo que identifica a los caleños. Y aunque la música predilecta siempre ha sido la salsa, la música del Pacífico está entrando cada vez más fuerte en estos lugares, llegando incluso a los puntos más cerrados en su repertorio de clásicos de la salsa.

Este público por ejemplo, ha sido probablemente el más importante a la hora de pensar el segundo trabajo discográfico de *Bahía*. En efecto, el primer disco era más “cultural” es decir, pensado hacia un tipo de público bastante regional o “académico”. Por esta razón, son muy pocas las canciones que pueden ser bailadas por personas ajenas a la música del Pacífico. El segundo disco por su parte, es pensado dentro de la escena de baile caleña. La idea de su popularización está basada en la posibilidad de que la gente lo pueda bailar fácilmente.

Podríamos dar infinitos ejemplos sobre la forma en que los diferentes tipos de público acogen el trabajo del grupo; sin embargo, en este ejemplo sobre la importancia del baile en el nuevo trabajo discográfico, podemos ver que es imposible pensar en la oferta de un producto que busca venderse masivamente, si no se piensa permanentemente en las necesidades y exigencias de la demanda durante su producción.

***Bahía* en el mundo**

Bahía ha estado varias veces fuera del país presentando su primer trabajo: Expo Sevilla, Expo Lisboa y Expo Hannover, son sólo algunos de los escenarios que este grupo ha compartido junto con otros músicos de Europa, África, Asia y América. Sin embargo, lo que nos interesa ver es cómo *Bahía* se piensa a sí mismo en el mundo; es decir, cómo se conecta con fenómenos musicales globales y en qué medida se ubica o no en ellos. Aunque como vimos líneas atrás, un referente de *Bahía* es la escena de baile en Cali, esto no quiere decir que en realidad sus fuentes de inspiración no estén más allá de Cuba, Puerto Rico y Nueva York.

Bahía entonces, además de ser un grupo que busca posicionarse en la música popular colombiana, y de esta manera darle otro estatuto a la música del Pacífico -junto con otros grupos que también son de esta región-, es un grupo que sabe que más allá de ser un grupo comercial, está inscrito dentro del llamado fenómeno de la “World Music”. Esto inevitablemente facilita la proyección del grupo mundialmente. Prueba de ello, es la producción sobre Colombia del sello discográfico internacional *Putumayo*, el cual, aunque cuenta con políticas de grabación bastante alejadas de las de la “World Music” incluye una de las canciones del primer disco “Con el corazón cerca de las raíces”.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

El fenómeno de la construcción de identidades desterritorializadas, cada vez más marcado en el mundo contemporáneo (Arjun Appadurai, 1991), es tangible en la identidad de *Bahía* como grupo, que se encuentra entre dos polos: uno de ellos caracterizado por el sentido de pertenencia al Pacífico y por las ganas de dar a conocer esta música con todas sus riquezas y valores sociales y musicales; y el otro, caracterizado por fenómenos globales que llevan a estos músicos a sentirse mucho más cerca de Willie Colón y Rubén Blades -cuyos textos tienen un carácter reivindicativo de carácter político y social, y hablan de un contexto urbano-, que de sus “raíces” y tradiciones.

Después de ver a grandes rasgos, cómo es *Bahía* en su música y en sus modos de socialización, y de qué manera se vinculan en este grupo, patrones musicales locales, con patrones que caracterizan a una industria musical, veremos en el siguiente capítulo cómo podemos ubicar las imágenes que nutren una identidad concreta en *Bahía*, y cómo ésta se encuentra ligada al hecho de ser negro y hacer música negra en Cali, en Colombia y en el mundo.

V. Identidad, música y ciudadanía

Como vimos en el anterior capítulo, el trabajo musical de un grupo como *Bahía* tiene elementos de saberes culturales de procedencias muy variadas. Por lo tanto, su música y sus formas de socialización, no responden a patrones concretos ni étnicos ni culturales; responden a una configuración de significados que día a día consolidan o desintegran tanto los músicos, como los medios y el público en general. En este capítulo analizaremos cuál es la posición de *Bahía* dentro del un imaginario que se ha construido nacional e internacionalmente sobre la música negra.

No existe ningún elemento esencial o específico que haya que defender o que ponga en duda la calidad del grupo. Por lo tanto, la pregunta respecto a la relación entre las formas de representación de los grupos de fusión y sus estrategias de popularización por medio de una industria musical, no se centra en el cuestionamiento de qué tan transparentes o auténticas son estas manifestaciones artísticas, sino cuáles son los mecanismos de estos grupos para llenar sus expectativas y cómo se construyen imágenes y estereotipos a partir de éstas.

Música e identidad

Las relaciones entre identidad y música son complejas. Como hemos visto, los estilos musicales pueden ser herramientas muy efectivas para construir identidades nacionales, étnicas, raciales, de clase, de edad, género, etc. Sin embargo, no siempre hay un discurso concreto detrás de la música; muchas veces se piensa en una intencionalidad y resulta que no hay tal (Wade, 1998:67). Pero a pesar de que no exista un discurso elaborado y concreto, la apropiación de un estilo musical por parte de un círculo social, refleja en cierto sentido los gustos y preferencias de éste.

En la música, el problema de orígenes y de diversidad está siempre presente, pero a la vez, también es interesante ver cómo los procesos de identificación mediante estilos musicales son cada vez más difusos en el panorama de la sociedad actual. Vemos entonces, cómo los mismos o similares estilos musicales ayudan a constituir diferentes tipos de identidades en contextos distintos (Wade, 2000:24).

La dinámica que se crea en la constitución de identidades -dentro de los procesos sociales que incentivan los saberes especializados, el mercado y el Estado- hace que el estudio de éstas sea más complejo, pero no por esto, menos interesante ya que las relaciones entre estilos musicales e identidad son cada vez más cambiantes.

Música e identidad nacional

El Estado con su discurso nacionalista ha cumplido una función fundamental en el surgimiento, consolidación, promoción y repercusión de las manifestaciones artísticas en la vida de colombianos. Sin embargo, el nacionalismo en la cultura musical colombiana estuvo totalmente incorporado a una dinámica musical internacional que se desarrolló a partir del surgimiento y acelerado crecimiento de la industria discográfica de principios de siglo.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Jesús Martín Barbero plantea que en América Latina, en las primeras décadas del siglo XX las manifestaciones culturales van de la mano con un sentimiento nacionalista que responde a la formación de un discurso de Estado-Nación. Así, hacia mediados de siglo, los movimientos populistas y los desarrollismos consagran el papel protagónico del Estado y la cultura sigue desarrollándose a la luz de los intereses de los distintos partidos políticos (Martín Barbero, 1998:23).

La búsqueda de la reivindicación de las manifestaciones culturales ha estado siempre inscrito en el discurso nacionalista del Estado Colombiano (Bermúdez, 1999: 8). En los años sesenta este discurso se fortaleció con la intervención de folcloristas como los hermanos Zapata Olivella que buscaron promocionar la música de las costas mediante su “estilización” y descontextualización. La Constitución de 1991 y la Ley 70 de 1993 -particular a las políticas en torno a las poblaciones negras-, reivindican las identidades regionales y sus manifestaciones artísticas y culturales, y al mismo tiempo fomenta que muchos vean la cultura como un objeto, escudándose en esencialismos muchas veces fabricados para defender un espacio y un territorio en las nuevas formas de convivencia política y cultural (Agier, 1999:241; Wade, 1999:268).

Las políticas culturales que se consolidan desde el Estado han sido fundamentales en el fomento de valores y manifestaciones artísticas y su importancia en el imaginario nacional. Sin embargo, Peter Wade problematiza argumentos que, como el de Jesús Martín Barbero, le dan un papel protagónico al Estado en la formación de una identidad colombiana. Para Wade, resulta bastante ingenuo concebir al Estado como forjador de identidad y hegemonía. De hecho, los géneros que hoy en día se consideran nacionales en América Latina y en Estados Unidos, surgieron de los barrios obreros en las ciudades y su importancia y popularidad tiene que ver más con la intervención de los medios – la radio y más tarde la televisión- que con un interés particular del Estado como promotor de hegemonía étnica y cultural (Wade, 2000:7).

En Colombia, desde principios del siglo XX la música autóctona del interior comienza a grabarse en Nueva York. Músicos como Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Jorge Añez y Justiniano Rosales fueron los que dieron a conocer la música colombiana por fuera del país, participando en una actividad musical práctica y ecléctica (Bermúdez, 1996: 119). Como argumenta Peter Wade, aunque la música comienza a ser integrada al discurso nacionalista desde finales del siglo XIX, el bambuco se volvió nacional, en parte como respuesta a la internacionalización de la industria musical. Así, la música tradicional comienza a ser considerada nacional en el momento en que cara a cara con la modernidad, las clases trabajadoras comienzan a tener capacidad de consumir tanto música extranjera como cualquier tipo de música (Bermúdez, 1985:31; Wade, 1998:73).

El bambuco entonces, surge como música nacional hacia finales del siglo XIX y es promovido como el "género por excelencia de los colombianos" durante las primeras décadas del siglo XX. Luego, a mediados del mismo siglo, surge un nuevo sentimiento nacionalista en el que hay un fuerte auge de la música tropical. Orquestas con repertorios de la Costa Atlántica, como la de Lucho Bermúdez y Pacho Galán fueron pioneras en un fenómeno que indudablemente, se desarrolló en medio de la modernización de una industria discográfica. Y Finalmente, existe una tercera etapa enmarcada en los años noventa, la cual se caracteriza por la nostalgia hacia la música autóctona y el discurso posmoderno de la Constitución de 1991 (Wade, 1998:78).

El repertorio del Pacífico, con excepción de pocos músicos, fue invisible hasta los años noventa, en los procesos de proyección de la música regional colombiana a un público nacional e internacional. *Peregoyo* y *su Combo* fue la orquesta más representativa, que interpretando algunas canciones propias del repertorio de esta región, puede estar enmarcada dentro del auge de la música tropical. Sin embargo, es en los noventa, con los nuevos intereses por "lo exótico, lo étnico y lo local", que surge una corriente de nuevos

músicos e intelectuales del Pacífico -e incluso de otras regiones o países-, que quieren dar a conocer la tradición musical de esta costa, desconocida durante muchas décadas por la industria cultural del país.

El problema de la construcción de una identidad ya sea nacional o local es una situación que debe ser vista a la luz de fenómenos transnacionales. El auge del bambuco como género nacional, o de la música de las minorías como una manifestación de la identidad nacional en el mundo contemporáneo, es el producto de fenómenos que trascienden las lógicas nacionales, regionales y locales. En la medida en que lo anterior es aplicable a la música de *Bahía*, en un primer momento este grupo se ubicó en un discurso reivindicativo del legado de unos antepasados, siguiendo no sólo los ideales que buscaba fomentar la Constitución de 1991, sino también un movimiento paralelo de orden mundial, en el que hay una búsqueda de exaltación de las diferencias en un panorama global cada vez más homogéneo y desligado de los saberes locales tradicionales.

Música e identidad negra

Desde la llegada de los esclavos africanos al continente americano, la música de sus descendientes ha sido el resultado de una serie de mezclas entre las diferentes etnias africanas con blancos e indígenas, las formas de adaptación en el nuevo entorno y los mecanismos de aculturación de una cultura dominante (Bermúdez, 1992:57). En este sentido, la identidad étnica negra, es una construcción permanente que se recrea en los diversos escenarios en función de intereses nuevos y dispares, enmarcados dentro de cada nuevo ámbito económico y social.

En su libro *Gente negra, nación mestiza*, Peter Wade busca definir la posición de la gente negra en Colombia dentro de una doble dinámica; por un lado, la discriminación por parte de la población no negra, y por el otro, un intenso mestizaje tanto racial como cultural (Wade, 1997:15). Esta doble dinámica configura espacios o campos de interacción, que se forman en función de los intereses tanto individuales como colectivos. Tales campos se derivan según Wade, de dos posibles actitudes: en primer lugar puede existir una adaptación cultural a los valores y a las normas cuya orientación básica ha sido determinada por una mayoría dominante, y en segundo lugar, existe una resistencia a pertenecer al mundo de los blancos; de esta manera, los negros forman núcleos y se congregan, ya sea por elección propia o por las acciones de un mundo no negro (Wade, 1997:25). Estas dos posibles actitudes de la gente negra frente al mundo no negro, son el punto de partida para la afirmación de Wade, en la que asegura que la cultura negra está en constante negociación y por esta razón sólo puede ser definida, contextualmente (Wade, 1997:319,323).

La música negra -como vimos en los primeros capítulos- es un escenario que refleja hechos históricos; por medio de ella y de sus usos, se pueden percibir condiciones sociales y culturales marcadas por el encuentro de culturas diferentes. En la música podemos por lo tanto encontrar los patrones de comportamiento que menciona Wade; es decir, podemos ver un escudo protector ante el contacto de la sociedad blanca y mestiza, o por el contrario, podemos ver en ella caracteres que buscan crear vínculos entre los diferentes grupos sociales. En este sentido, los espacios de consumo cultural son un foco fundamental de información ya que a partir de los gustos musicales existe una construcción de espacio; un intercambio o un tipo de defensa territorial desde el cual es posible definir y consolidar una identidad étnica y cultural.

En *Bahía* es posible acceder a conceptos ligados a las imágenes de la gente negra. Tanto en su repertorio, como en sus actitudes y comportamientos dentro de los escenarios musicales, es posible ver la consolidación de una serie de valores conectados con el hecho de "ser negro". Así, tales valores delimitan

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

un territorio en el cual pueden involucrarse sólo aquellos que cumplan con ciertos requisitos de connotación étnica o cultural.

La música evoca raza, etnicidad y sexualidad. La raza negra se ha constituido como un invento occidental dentro de ciertos patrones que se contraponen a la noción del hombre europeo y civilizado. Ser negro entonces, está ligado a la idea de lo salvaje, lo primitivo, lo natural, lo contaminado y lo sexual. Ser blanco por el contrario, significa civilización, control sobre la naturaleza humana, pureza. Encontramos entonces que la música es "racializada". Así, la música negra es leída desde los valores que se le atribuyen a esta raza, como una manifestación descontrolada y erótica (Wade, 2000:19,21).

Desde que hay colonización, el dominante "erotiza" al otro y diseña todo un conjunto de imágenes; estereotipos que le otorgan caracteres concretos a cada género; existe por lo tanto una imagen determinada para los hombres y otra para las mujeres. Según estas situaciones teóricas el hombre negro está hecho para trabajos pesados que involucren esfuerzo físico, algunas veces es vago, buen músico, machista y, con su imagen es bastante común encontrar una fuerte connotación sexual. Por su parte, la mujer negra es sinónimo de fertilidad, trabajo, buena comida, buen cuerpo y sensualidad.

En nuestro ejercicio de análisis sobre los patrones de comportamiento y las imágenes que se construyen tras las propuestas musicales de *Bahía*, los estereotipos que hemos planteado -los cuales son creados y recreados en nuestra sociedad- constituyen un foco fundamental. Por una parte, encontramos que muchas veces *Bahía* y sus integrantes han sido rotulados con estos estereotipos desde un público no negro; pero por otro lado, encontramos en *Bahía* un ejemplo de cómo el discurso y las imágenes creadas sobre la gente negra, no han sido solamente creadas y perpetuadas desde la gente que no lo es: los negros se han apropiado de ellas obteniendo una ganancia significativa.

Una de las principales características dentro de las imágenes de la gente negra, tiene que ver con lo su cuerpo, sus atributos sexuales y el erotismo que esto produce. En *Bahía* encontramos que ellos muchas veces sacan partido de este estereotipo. Veamos un ejemplo de su repertorio:

El nalgatorio

Compositor: Hernando Góngora.

Ritmo: Son guapireño

Por no ponerle a las cosas el nombre que debe ser
ahora a los nalgatorios dizque le llaman derrier
la niña y la señorita, también le dicen colita
y el marica estilizado nombre de pompis le ha dado
en el vulgar callejero también le dicen trasero
y buscan otras palabras para no decirle nalga.
Pero cuando el negro ve moviendo ese equipamento
Exclama y goza contento ¡Ay Dios mío, ese que culo es!

Coro

Ese que culo e

Un viejo gordo mirando, lanzando una carcajada,
Esa lleva mucho trapo y se ha metido una almohada
El negro bravo contesta, ese viejo no ve nada
sabiendo que ahí ya va, carne en canti como nada.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

Redondo como un anillo, prensado como un faldón,
Morado como el zafiro y oliendo a melocotón. Pero cuando....

Pero este tipo de imágenes no las encontramos solamente en sus canciones. Dentro de las actividades con las cuales *Bahía* se proyecta al público en el escenario, la sensualidad cumple un papel fundamental. El modo en que los cantantes gesticulan y mueven su cuerpo muestra una apropiación de los estereotipos de la sensualidad, la picardía y la alegría como parte de la imagen que quieren proyectar, la cual se encuentra muy ligada a una identidad negra tanto étnica como racial. Este comportamiento es bastante común en la música negra; Grossberg considera que la música, y en especial los estilos musicales afroamericanos, están directamente conectados con el cuerpo y la libido, debido a que existe una relación inmediata entre cuerpo, música y baile. (Citado por Wade, 2000:21).

El cuerpo humano es un objeto socialmente constituido (Cowan, 1990:21, citado por Wade, 2000:21); en este sentido el cuerpo de los negros ha sido enmarcado dentro de imágenes y estereotipos concretos que se evidencian en el baile y que, cada vez son más apropiados y manejados por ellos en la medida en que al hacerlo, hay un reconocimiento directo por parte de la sociedad. Por lo tanto, lo interesante es ver hasta qué punto los estereotipos de género y sexualidad que vemos en algunas canciones de *Bahía*, son un elemento nuevo en el repertorio de la región³⁸.

Peter Wade en su estudio sobre la música tropical y su auge desde los años 30's, plantea que ésta tuvo dos connotaciones; por un lado era considerada como vulgar, primitiva y salvaje, y por otro lado, era un símbolo de liberación y modernidad. Así, lo negro fue sinónimo de liberación y ruptura de comportamientos tradicionales (Wade, 1998:70). Los textos de *Bahía* y de muchos grupos del Pacífico, en su nuevo repertorio, han trascendido los modos picarescos –el doble sentido y algunas alusiones sexuales que caracterizaron la música tropical desde su época más temprana-, y utilizan abiertamente, términos como "culo", "arrechera", "la tetona", "nalgón", "nalgatorio", etc .

Desde la época de la esclavitud, han sobrevivido estereotipos muy concretos que día a día se reproducen en nuestra sociedad y de los cuales los negros han tenido que valerse para ser reconocidos dentro de ésta. El estereotipo ligado a la sexualidad es sólo uno entre muchos; existen otros que están tan interiorizados dentro del imaginario popular, que no existe un verdadero cuestionamiento sobre ellos. Los negros por ejemplo son rápidamente relacionados con ciertas actividades específicas; entre ellas, las que tienen que ver con esfuerzo físico o las relacionadas con todo aquello que tiene que ver con tradición oral, y en especial con lo musical. Evidentemente esta última actividad -consolidada como un fuerte estereotipo ligado a la gente negra-, es la que nos interesa dentro del análisis de las imágenes que se han creado y con las cuales se identifica nuestro grupo social.

Muchos de los integrantes de *Bahía* son negros y en cierto sentido, responden a una de las expectativas que desde la sociedad "no negra" se tiene sobre ellos; es decir, responden a la imagen del negro con ritmo, alegre y sensual. Así, la pregunta que nos hacemos es ¿en qué medida el hecho de ser músicos les ha otorgado a los integrantes de *Bahía* un tipo de recepción especial dentro de una sociedad mestiza como la colombiana? ¿En qué medida la música los ha llevado a relacionarse con una ciudad como Cali, de una forma diferente a la de otras personas negras provenientes del Pacífico?

³⁸ Egebrto Bermúdez. Notas de clase de la cátedra *Música y Cultura*. Departamento de Música, Universidad Nacional de Colombia, 2001.

Construcción de ciudadanía a partir de la música

Cali es considerada en Colombia la "capital de la salsa". Los procesos de urbanización en el último siglo de esta ciudad han sido acompañados por la música caribeña y ésta ha sido acogida como símbolo privilegiado de su cultura y su identidad dentro de una proyección nacional e internacional. A partir de los años cuarenta y cincuenta la música caribeña con su carácter "cosmopolita" se convierte para Cali en el símbolo de una nueva vida urbana. Esta caracterización de la ciudad es importante ya que es un elemento que influye radicalmente en *Bahía*, su música, sus modos de subsistencia, y los mecanismos de integración de sus integrantes -entre ellos mismos y con la ciudad-.

La historia de las migraciones desde el litoral Pacífico hacia el valle del río Cauca, y las conexiones culturales, sociales y económicas de estas dos regiones, no se limitan a ser fenómenos inscritos en el desarrollo de la región a partir del siglo pasado. Estas conexiones se remontan a la época de la esclavitud, cuando lo que es ahora Cali, era en ese entonces un conjunto de grandes haciendas esclavistas en las cuales los terratenientes, cuando lo estimaban necesario, movilizaban a los esclavos hacia sus distintas propiedades, muchas de las cuales se ubicaban en las zonas auríferas del litoral (Colmenares, 1983:69).

Sin embargo, en las últimas décadas estos procesos migratorios de la gente del litoral hacia Cali se han acentuado, constituyéndose de esta manera grandes sectores urbanos que consolidan no solamente nuevas lógicas dentro de la apropiación del espacio urbano, sino a la vez, nuevas estrategias de participación ciudadana en las cuales se ponen de manifiesto sus formas de expresión cultural y artística como herramientas para fortalecer y generar nuevas dinámicas en la reproducción de una identidad simbólica y materialmente constituida (Wade, 1999:263).

La industria cultural, algunas entidades estatales y los medios han intervenido dentro de un proceso de apertura del público caleño hacia la música del Pacífico en los últimos años; acción que no ha sido fácil en una ciudad que se identifica con la música caribeña. Sin embargo, es importante ver que no necesariamente hay exclusión entre estos estilos musicales; de hecho se ha propuesto que el carácter negro y mulato de muchos pobladores de la ciudad ha sido una de las condiciones que de una u otra forma explican la adopción de la salsa en la constitución de una identidad ciudadana. Alejandro Ulloa explica cómo

...las corrientes de migración negra llegadas a Cali en diversas épocas, desde el norte del Cauca, del Chocó, de Buenaventura, del Patía, y en general de todo el litoral Pacífico, son portadoras del sentimiento y la predisposición cultural afroide que se encuentra en la música afrocubana de la vieja guardia. Este reencuentro, mediatizado (por la radio y el disco y por el cine mexicano de los años 40 y 50) y ubicado ya en el contexto citadino, gozó de una base cultural de amplia sintonía que facilitó la identificación y la adhesión al ritmo que venía de Cuba y Puerto Rico, cantándole a la caña, al tabaco, al azúcar, al negro, a la esclavitud, a la música, al amor, a los tambores. La recepción activa de este objeto cultural sería determinante en la posterior adhesión a la salsa, que traía - en lo fundamental- patrones rítmicos, tímbricos y melódicos similares, aunque enriquecidos con el aporte negro mestizo del Caribe, y que encontraría en Cali un escenario propicio para su arraigo definitivo (Ulloa, 1992:246)

La música caribeña y la música del Pacífico no son entonces dos géneros que se excluyan; tal vez con la inserción de los medios de comunicación en las provincias del litoral, la salsa invadió fuertemente los espacios de interacción social que antes le pertenecían a la marimba y a la música tradicional en general. Sin embargo como vimos en el capítulo anterior, las relaciones entre los estilos musicales promocionados

por los medios, con la música tradicional, son muy complejas y es posible hallar significativos nexos entre ellos.

La apertura y el conocimiento que en los últimos años ha habido hacia la música del Pacífico por parte de la sociedad mestiza, se debe en cierta medida a que esta música tradicional se proyecta con las mismas lógicas de la orquesta de baile cubana y con las herramientas que les proporciona la tecnología, los medios y la industria discográfica en general. La escena caleña por su parte, proporciona un significativo ejemplo de ello.

Lesi Waxer en su estudio sobre el fenómeno de la salsa en Cali, cuenta cómo "...bailar salsa se hizo el modo por el cual los caleños concibieron y proyectaron su propia posición en el mundo entero"; así... "La salsa y sus raíces antillanas, ofrecieron un símbolo accesible para 'estar' en el mundo, que adoptaron de los marineros, conformando una sensibilidad simultáneamente local y conectada a lo global" (Waxer, 2000:3,6). La música que identificaba a Cali era por lo tanto música grabada; y la escena de bailes para ellos -al menos en los 60's y 70's- fue incluso más significativa que la música en vivo. Al tener en cuenta estas características de la vida social y cultural caleña, entendemos porqué un grupo como *Bahía* para llegar a ser representativo en la vida musical y cultural de la ciudad, crea en su música una propuesta nueva que contiene imágenes de una identidad dinámica, que está mucho más conectada con un contexto global y transnacional que con una riqueza musical, étnica y racial ligada a una cultura regional y étnica específica.

Identidad y música negra en el mundo

La música tiene un lugar predilecto en el imaginario sobre la gente negra en el mundo contemporáneo. Los medios por ejemplo, han sido un vehículo fundamental en la construcción de una identidad negra ligada principalmente a la música y al deporte. Por esta razón y teniendo en cuenta la proyección de un grupo como *Bahía* en el mundo, no podemos desconocer esta dimensión; la cual, le otorga a la música del litoral un nuevo lugar no solamente ante las personas que hasta hoy la escuchan sino también ante aquellos que crecieron con ella.

Los medios de comunicación en la actualidad nos llevan necesariamente a preguntarnos por las relaciones, cada vez más complejas y cambiantes entre lo lejano y lo cercano; vemos que una expresión cultural concreta como la música de marimba, comienza a estar cada vez más cerca de Nueva Orleans o de las tradiciones africanas de Congo o Costa de Marfil. Nos enfrentamos entonces, a identidades cada vez más complejas y más difíciles de percibir a través de la óptica de la antropología tradicional; disciplina acostumbrada a estudiar identidades étnicas localizadas en un territorio y una historicidad definidos (Appadurai, 1991).

La identidad negra se ha convertido en un conjunto de imágenes concretas que identifican cada vez, con mayor intensidad a los negros africanos y a los negros de otros continentes. Paul Gilroy en su estudio sobre la identidad de las comunidades negras en el mundo y principalmente en Europa, piensa que la música tiene una tarea fundamental dentro de los mecanismos de construcción de imágenes y estereotipos que conectan y dinamizan a la gente negra. Por otra parte, el mercado ha sido un promotor fundamental; la expansión del mercado para la cultura negra ha permitido el fomento de una especie de "privatización" de esta cultura y, dentro de éste, la música ha adquirido un nuevo lugar y un nuevo significado. En este sentido, la música ya no es un mecanismo de expresión para comunicar los efectos de una historia de barbaridad que le queda difícil al lenguaje; ya no es la representación de unas cualidades que hacen

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango**

presencia en un trabajo "simple". La música es el resultado de una utopía de autenticidad y éste fenómeno se ha desarrollado mano a mano con la revolución de la producción musical (Gilroy, 1993:5).

Los estereotipos que analizábamos hace algunos párrafos y que personifican al negro sensual, alegre y musical, son imágenes que se reproducen mundialmente y son reconocidas por la gente negra y por la gente no negra. Sin embargo lo que nos interesa realmente al citar un planteamiento como el de Gilroy -el cual está basado en el análisis de las dinámicas de identidades en Inglaterra y muy poco tiene que ver con Colombia-, es el uso que recibe la música en la sociedad capitalista contemporánea. Realmente no importa que estemos hablando de *Bahía*, de un grupo de tambores en Angola, de un grupo de rap en Nueva York o de música campesina en Cuba; lo realmente importante es entender que existe un espacio nacional que se trasciende - y que de hecho siempre se ha trascendido-, existe un espacio en la ciudad que se defiende, y existe un territorio en el mundo que se crea a partir de imágenes muy concretas de lo negro, reproducidas por los medios y el mercado.

Sin embargo es necesario aclarar que aunque existen imágenes concretas que globalmente relacionan a los negros colombianos, *Bahía* no tiene una actitud de defensa racial y no quiere reivindicar ningún poder negro; en sus músicos, el requisito más importante es la capacidad de cumplir con los parámetros musicales que se exigen en el grupo. Por esta razón, es importante entender que la ubicación de la música de *Bahía* dentro de un escenario diseñado por los medios, el mercado y la política del Estado, no quiere decir que en el grupo exista un interés político o comercial escudado en su condición tanto étnica como racial. De hecho, como pudimos ver en el trabajo de campo con este grupo, el discurso reivindicativo ha pasado a un segundo plano; así, no existe una identidad que se defienda directamente a partir de la música. Por lo tanto, los mecanismos que utiliza el grupo para su popularización y proyección dentro de una escena comercial en la industria internacional discográfica, están más ligados con la música en sí misma.

VI. Conclusiones

El cambio, la tradición y la fusión son conceptos inherentes a la cultura musical autóctona y tradicional de las comunidades locales. En este sentido, es importante reevaluar las visiones apocalípticas que entienden los procesos de creación y transformación como factores de riesgo que atentan contra la integridad de las manifestaciones culturales regionales, nacionales y locales.

El acercamiento a la cultura musical tradicional del municipio de Guapi en su contexto cotidiano, su historia y su funcionalidad, nos permite ver el tránsito de ésta hacia nuevos escenarios que operan bajo otras lógicas y condiciones. Así, por ejemplo, aunque todavía subsisten algunas manifestaciones de la tradición musical sagrada y profana en este municipio, con el paso del tiempo sus contextos han sido fuertemente suplantados por festivales y conciertos en lugares y épocas del año específicos. Evidentemente ésta es una pérdida lamentable. Sin embargo, si los estudios antropológicos y musicológicos se quedan sólo en este hecho corren el riesgo de desconocer la inmensa riqueza cultural y musical que encierran los nuevos escenarios: espacios en los que tradición, creación, innovación y modernidad, confluyen para crear nuevas culturas musicales que van de la mano con las necesidades y el día a día de las condiciones éticas, estéticas, técnicas y contextuales del quehacer musical.

En *Bahía* encontramos un ejemplo de cómo, por un lado, los grupos contemporáneos de fusión tienen la posibilidad de trabajar por la supervivencia de una tradición musical, con el uso de los espacios y las herramientas técnicas y simbólicas que le proporcionan el mercado, el Estado y los saberes especializados. Y por otro lado, cómo estos responden de una manera práctica y ecléctica a imágenes y estereotipos étnicos y culturales recreados desde un panorama local, nacional e internacional.

La música occidental ha intervenido en las sociedades no occidentales de diversas formas. La música religiosa, la militar y más tarde la música de salón y de ópera, son algunos de los fenómenos que desde la época de la conquista han estado presentes en la transplatación de nuevos parámetros sonoros en las culturas locales (Nettl, 1980). De esta manera, la música del Pacífico tradicional es el resultado de estas antiguas “transplantaciones”. Por esta razón, resulta estéril establecer rígidas fronteras entre la tradición local que encontramos en el presente y las culturas musicales que emergen tras el fuerte contacto con los parámetros estéticos impuestos desde el mercado discográfico y los medios de comunicación. En este sentido, ante fenómenos musicales como los que nos presentan los grupos de fusión contemporáneos es necesario tener una visión histórica y compleja, que comprenda estos fenómenos como el resultado de un largo proceso de cambio en los patrones musicales, simbólicos, estéticos y contextuales de las culturas musicales locales.

La lucha contra el cambio y los procesos creativos emergentes es una negación a los procesos históricos que han sufrido los diversos estilos musicales del litoral Pacífico. Por esta razón es necesario entender que los procesos de occidentalización dentro de las dimensiones musicales e ideológicas de la música de marimba y chirimía, y los procesos de modernización dentro de sus contextos, son mecanismos de supervivencia que buscan un nivel básico de reconocimiento y competitividad dentro de las lógicas que se imponen desde la cultura musical internacional. Por otra parte, la adopción de tales procesos en sus contextos y en su proyección musical, nos permite comprender que en la música de fusión es imposible tratar de hallar una continuidad histórica; ésta por lo tanto, más que ser la expresión coherente de unos rasgos sociales y culturales que se mantienen en la historia, son el resultado de una serie de rupturas creativas en las que existen nuevas interpretaciones de cambio y tradición.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

El acercamiento a algunas de las lógicas con las que opera *Bahía* en sus escenarios musicales nos permitió comprender que muchas veces la música no responde en forma directa a los discursos que se crean desde ella y a los contextos en los que se desenvuelve. El segundo trabajo discográfico de *Bahía*, al dejar un poco de lado el discurso reivindicativo hacia una tradición musical y una cultura étnica, le da a esta producción un compromiso mayor con el fenómeno sonoro en sí mismo, y de esta manera permite que los estilos musicales emergentes se consoliden en un diálogo directo con nuevos procesos de creación e improvisación en los que realmente se le da vida a la riqueza de los estilos musicales del Litoral.

Ver la música de las culturas locales como un fósil y pretender que perdure intacta no es el mejor camino para promoverla y preservarla. La música, como fenómeno vivo y humano, debe estar en constante transformación y debe contar con la suficiente flexibilidad para ajustarse a las necesidades de su medio; de lo contrario, ésta no logrará trascender el entorno de unos cuantos folkloristas y coleccionistas de música tradicional.

La innovación es el único camino que permitirá que la música del Pacífico, sus estilos, instrumentos y técnicas sigan subsistiendo ante la fuerte imposición de la música internacional. Sin embargo, para que exista innovación es importante tener las puertas abiertas a las culturas musicales del mundo y a sus músicos en una ardua labor de aprendizaje y enseñanza. Muchos músicos de *Bahía* han abandonado el grupo en sus giras internacionales; esto ha promovido un cambio constante de músicos que ha generado la necesidad dentro del grupo de preparar a nuevos músicos en los estilos nuevos y tradicionales, con el fin de que en un futuro puedan participar dentro de esta orquesta. Esto ha hecho que *Bahía* sea además, una escuela y una fuente de promoción de la cultura musical del Pacífico en donde personas de todas las etnias y nacionalidades pueden participar. Este es un buen camino para luchar por la subsistencia de una tradición musical invisible a los medios y al mercado discográfico.

La interacción entre los patrones estilísticos, simbólicos, musicales y contextuales, es una alternativa para generar procesos de intercambio y apertura entre nuevos públicos. Si tenemos en cuenta que la oferta musical piensa necesariamente en la demanda -es decir en el conjunto de sonidos que una sociedad considera o no musicales-, incentivar el diálogo entre diferentes culturas musicales promoverá en los grupos sociales una mayor apertura hacia los estilos musicales desconocidos y sus contextos tradicionales.

Bibliografía

AGIER, Michel. “El carnaval del diablo y la marimba”. Tumaco: Haciendo ciudad. M. Agier, M. Álvarez, O. Hoffmann y E. Restrepo (eds). Bogotá: ICAN, IRD, Universidad el Valle, 1999, pp. 197- 244.

APPADURAI, Arjun. “Global Ethnoescapes: Notes and Queries for a Transnacional Anthropology”. Recapturing Anthropology: Working in the present. G. R. Fox (comp.) Santa Fe: School of American Research Press, 1991.

BAUMANN, Peter. “Introduction: Towards new directions in the dialogue of music cultures: Traditional music and cultural policy”. Baumann (ed). Music in the dialogue of cultures: Traditional music and cultural policy. Berlin: International Institute for comparative music studies and documentation, 1991, pp. 11-14.

BÉHAGUE, Gerard. “Latin America”. Ethnomusicology: Historical and Regional Studies. Helen Myers (ed.). W.W. Norton And Company, 1999, cap. XVII, pp. 473- 494,

- “Brasil”. The new grove dictionary of music and musicians. Stanley Sadie (ed.), McMillan Publishers Ltda. 1980, Vol.2 pp. 221 – 244,

BERMÚDEZ, Egberto. “Algunos aspectos de la música popular contemporánea”. Aspectos de la cultura del siglo XX. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

- Instrumentos musicales en Colombia .Bogotá: Universidad Nacional, Centro Editorial, 1995.

- “Aguacerito Llové”. Música tradicional y popular colombiana. Bogotá: Procultura. S.A., 1986, Vol. 9, pp. 111- 121.

- “Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: El caso de Colombia”. Bogotá. América Negra. Friedemann y Arocha (eds), 1992, Vol. 3, pp. 57- 68.

- “La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930”. Bogotá: Gaceta, Colcultura, No. 32/33, abril, 1996, pp113-120.

- “Un siglo de música en Colombia. ¿Entre nacionalismo y universalismo? Bogotá: Credencial Historia, No. 120. Diciembre de 1999, pp. 8-10.

- Instrumentos musicales en Colombia. (Versión ampliada). Bogotá: Texto inédito, 1999.

- Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538- 1938. Bogotá: Fundación de Música, 2000.

BLACKING, John. How musical is man?. University of Washington Press, Seattle, 1973.

BORJA, Jaime. Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada: Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás. Bogotá: Ariel (ed.), 1998.

“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”
Ana María Arango

COLMENARES, Germán. Historia económica y social de Colombia. Medellín: Editorial Lealón, Tomo I, 1976.

- “La economía y la sociedad coloniales: 1550- 1800”. Nueva Historia de Colombia. Vol. 1. Bogotá: Planeta, 1989, pp. 117-152.

- “Cali: terratenientes, mineros y comerciantes”. Sociedad y Economía en el Valle del Cauca. Bogotá: Universidad del Valle- Banco Popular, 1983, Tomo I., p. 69.

DEL CASTILLO Mathieu, Nicolás. Esclavos en Cartagena y sus aportes léxicos. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Tomo LXII, 1982.

DUQUE, Ellie Anne. “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”. Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá: Círculo de Lectores, 1993, Vol. 6, Arte, pp. 224-234.

ESCOBAR, Arturo. “Política, cultura y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano”. La antropología en la modernidad. Uribe Maria Victoria y E. Restrepo (eds). Bogotá: ICAN y Colcultura, 1998, pp 173-205.

FRIEDEMANN, Nina S. de. “Estudios de los negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad”. Un siglo de investigación social: antropología en Colombia. Arocha Jaime y Friedemann S. de (eds.). Bogotá: Etno, 1984, pp 506- 568.

FRIEDEMANN, Nina S. de y AROCHA, Jaime. De sol a sol: génesis transformación y presencia de los negros en Colombia. Bogotá: Planeta, 1986.

FRIEDEMANN, Nina y Jaime Arocha. De sol a sol: Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia. Bogotá. Ed. Planeta, 1996.

GILROY, Paul. Small acts: Thoughts on the politics of black cultures. Serpent’s Tail, London, 1993.

GREBE, Maria Ester. “Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos”. Revista Musical Chilena. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Universidad de Chile. Año XXX. Enero- marzo de 1976, No. 133, pp. 5-27.

- “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica”. Revista musical chilena. Año XLV, enero- junio 1991, No. 175, pp.10-18.

KUBIK, Gerhard. “Documentation in the field. Scientific strategies and the psychology of culture contact”. En: Baumann (Ed). Music in the dialogue of cultures: Traditional music and cultural policy. Berlin: International Institute for comparative music studies and documentation, 1991, pp. 318- 335.

- “Marimba”. The new grove dictionary of music and musicians. Ed: Stanley Sadie, McMillan Publishers, 1991, Vol. 11, pp 682 – 683.

- “Drums Patterns in the “Batuque” of Benedicto Caxias”. Revista de Música Latinoamericana. Estados Unidos: Departamento de música de la universidad de Texas. Austin, Volumen 11. Numero 2, 1990.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

LIST, George. “Colombia. Folk Music”. The new grove dictionary of music and musicians. Ed: Stanley Sadie (ed.), McMillan Publishers, 1989, Vol.4, pp 574-581.

Mc FARLANE, Anthony. “Cimarrones y Palenques en Colombia: Siglo XVIII”. Historia y espacio. Cali: Universidad del Valle, 1991, Vol. 14, pp.53- 78.

MALM, Krister. “Local, national and international musics. A changing scene of interaction”. World Music. Musics of the World. Aspects of documentation, mass media and acculturation. Baumann (Ed). Berlin: Intercultural Music studies, Internacional Institute for Traditional Music, 1992.

MARTÍN Barbero, Jesús. “Modernidades y destiempos latinoamericanos”. Revista Nómadas. Bogotá: Universidad Central, marzo de 1998, No. 8.

MAYA, Luz Adriana. “‘Brujería’ y reconstrucción étnica de los esclavos del Nuevo Reino de Granada, siglo XVII”. Geografía Humana de Colombia: Los Afrocolombianos. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998. Tomo VI, pp. 193- 217.

MIÑANA, Carlos. “Afinación de Marimbas en la Costa Pacífica Colombiana: Un ejemplo de la memoria intervalica Africana en Colombia”. Bogotá: Texto inédito, noviembre de 1990.

NKETIA, J.H. Kwabena. “Music and cultural policy in contemporary Africa”. Music in the dialogue of cultures: Traditional music and cultural policy. Baumann (ed.). Berlin: International Institute for comparative music studies and documentation, 1991, pp77-94.

NETTL, Bruno. “Música del África Negra”. Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales”. Alianza Editorial. 1985.

- “Transplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo”. Revista musical chilena, XXXIV, 1980, No. 149-150, pp5-17.

NETTL, Bruno y BÉHAGUE, Gerard. “Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina”. Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales”. Nettel Bruno (ed.). Alianza Editorial. 1985.

OCAMPO López, Javier. Leyendas populares colombianas. Bogotá: Plaza y Janes. Ed. Colombia, 1996.

PALACIOS Preciado, Jorge. “La esclavitud y la sociedad esclavista”. Nueva Historia de Colombia. Bogotá: Planeta, Vol. 1, 1989, pp. 153- 174.

PARDO TOVAR, Andrés y PINZÓN URREA, Jesús. Rítmica y melódica del folclor chocoano. Bogotá: Conservatorio Nacional de Música, Centro de Estudios Folclóricos y Musicales, Universidad Nacional de Colombia, 1961.

ROMERO, Mario Diego. Poblamiento y sociedad en el Pacífico colombiano. Siglos XVI al XVIII. Cali: Facultad de Humanidades. Universidad del Valle, 1995.

- “Familia afrocolombiana y construcción territorial en el Pacífico surt, siglo XVIII”. Geografía Humana de Colombia. Los afrocolombianos. Luz Adriana Maya (Coordinadora). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998. Tomo VI, pp. 105- 140.

**“Cantaré:
Una canción que comienza en la selva y termina en California”**
Ana María Arango

SCHNEIDER, Albrecht. “Traditional music, pop and the problem of copyright protection”. Music in the dialogue of cultures: Traditional music and cultural policy. Baumann (Ed). Berlín: International Institute for comparative music studies and documentation, 1991, pp. 302- 316.

SUNKEL, Guillermo. Introducción: “Explorando el territorio”. El consumo cultural en América Latina. Cord. Guillermo Sunkel. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

STOCK, Jonathan. “Is ethnomusicology relevant to the study of British folk music? Some thoughts and key references”. En: Chair-British forum for ethnomusicology. stock@sheffield.ac.uk. Página en internet: <http://www.mustrad.org.uk/articles/ethnomus.htm>, 1999.

ULLOA, Alejandro. La salsa en Cali. Cali: Universidad del Valle, 1992.

VARGAS, Patricia. “Organización social, identidad y territorio de las gentes negras en el río Atrato durante el siglo XVIII y sus huellas en la actualidad”. Construcción Territorial en el Chocó. Historias regionales. Patricia Vargas (Coordinadora). Bogotá: ICAN, 1999, Vol 1, pp. 27- 66.

WADE, Peter. Gente negra. Nación mestiza: dinámicas de las identidades raciales en Colombia. Bogotá: Universidad de Antioquia, ICAN, Siglo del Hombre editores, Uniandes, 1997.

- “Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia”. La antropología en la modernidad. Uribe Maria Victoria y E. Restrepo (eds). Bogotá: ICAN y Colcultura, 1998, pp. 61-91.

- “Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali”..De montes ríos y ciudades, Territorios e identidades de la gente negra en Colombia. Camacho Juana y Restrepo Eduardo (eds). Bogotá: Natura, ICAN, Ecofondo, 1999, pp.263- 286.

- Music, Race and Nation: Musica tropical in Colombia. Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WAXER, Lesi. “Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia”. Bogotá: III Congreso de Música Popular Latinoamericana, agosto del 2000, pp. 1- 11.

WHITTEN, Norman. “Música y relaciones sociales en las tierras bajas colombianas y ecuatorianas del pacífico: estudio sobre microevaluación cultural”. América Indígena. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología, 1977, Vol. 27, No. 4.

Diccionario Harvard de Música. Don Michael Randel (ed). Madrid: Alianza Editorial, Alianza Diccionarios, 1997. Versión española de Luís Carlos Gago, pp. 329, 406, 452, 1105.